Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

Band: 34 (1982)

Heft: 8

Rubrik: Filmkritik

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

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

sich durch Helma Sanders-Brahms Werk zieht: Die Reaktionen auf ihre Filme sind immer heftig, widersprüchlich und emotional, Antworten auf das Energiepotential, das in ihren Filmen steckt, die sich jedem schematisch-interpretatorischen Zugriff verweigern. Jeder Film ist ein Aufbruch, ein Experiment mit neuen Ausdrucksmöglichkeiten, vom polemischen Pamphlet (*«Die industrielle Reservearmee»,* 1971; *«Die Maschine»,* 1973) über Science-Fiction (*«Die letzten Tage von Gomorrha»,* 1974) reicht das Spektrum bis zur Literaturverfilmung *«Das Erdbeben in Chili»,* 1974). Seit *«Unterm Pflaster ist der Strand»* entzieht sich die Filmemacherin jeder Einteilung in Genres, bewegt sie sich immer mehr auf eine eigene Sprache zu, dringt vor in gestalterisches Neuland, das irgendwo angesiedelt ist zwischen Realismus und absoluter Imagination.
Helma Sanders-Brahms ist in der Schweiz noch immer ein Insidertip. Das sollte sich ändern.

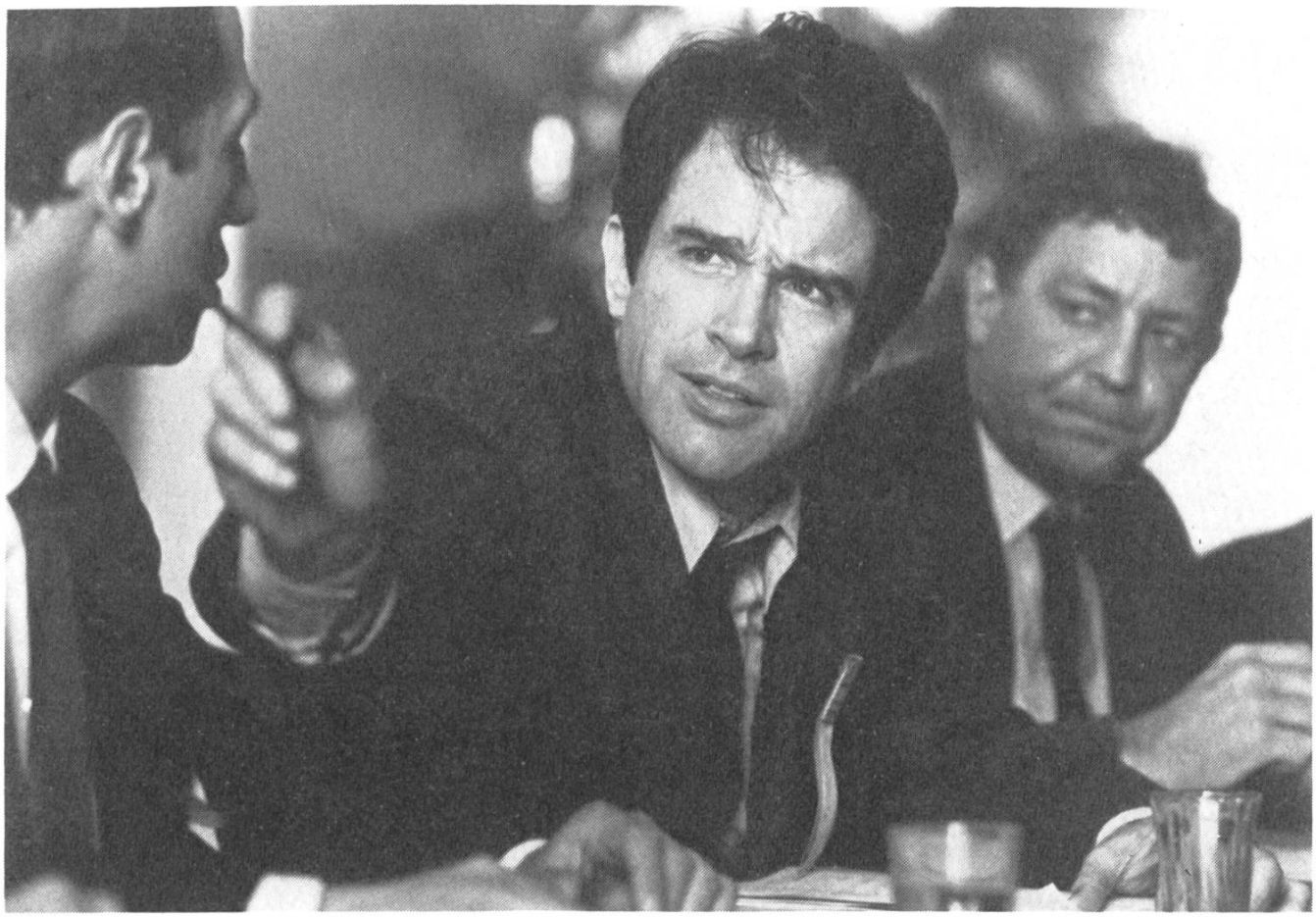
Barbara Flückiger

FILMKRITIK

Reds

USA 1981. Regie: Warren Beatty (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 82/114).

Was Drehbuchautoren im allgemeinen und britische Drehbuchautoren im besonderen zum künstlerischen Gelingen eines Films beizutragen haben, das lässt sich im gegenwärtigen Programmangebot gleich zweimal aufs erfreulichste überprüfen. Von Harold Pinters beispielhafter Literaturumsetzung «The French Lieutenant's Woman» war an dieser Stelle bereits ausführlich die Rede. Die Intelligenz, die Doppelbödigkeit, die dramaturgische Differenziertheit und der subtile Umgang mit der Sprache, die jenen scheinbaren Kostümfilm weit über sein Genre hinaushoben, lassen sich in ähnlicher Weise finden bei einem andern Produkt aus der selben Gefahrenzone des Historienschinkens: Warren Beattys lakonisch getitelter «Reds» («Rote» oder «Linke») gilt zwar als das ehrgeizigste Projekt eines Einzelgängers in Hollywood seit langem – Beatty zeichnet als Produzent, Regisseur, Co-Autor und Hauptdarsteller –, aber ohne an seiner in der Tat bewundernswerten Leistung etwas mindern zu wollen, darf doch angenommen werden, dass Trevor Griffiths' Mitautorenschaft das dreieinhalbstündige Werk entscheidend geprägt hat.
Griffiths, einer der bedeutenden zeitgenössischen Dramatiker Grossbritanniens auch er, dürfte als engagierter Sozialist und kritischer Linker einiges zum historischen Hintergrund des Films und zu seiner akkuraten politischen Atmosphäre beigetragen haben. Eine gewisse analytische Sprödigkeit, ein Hauch von Kopflastigkeit, eine für amerikanische Verhältnisse ziemlich ungewohnte Betonung der verbalen Ebene verleihen dem sonst eher im breiten Rahmen gehaltenen «Reds» jene intellektuelle Balance, die ihn eben gerade nicht zu einem zweiten «Doktor Schiwago» macht, in dessen Nähe er sich höchstens inhaltlich, aber keineswegs formal rücken lässt. Mit Leans geschmackvoll-kolossalem Stil, seinem etwas altväterisch epischen Atem hat die nervöse, kurzatmige Regieführung Beattys weder im Positiven noch im Negativen viel gemeinsam, abgesehen von der ausserordentlichen Länge, die beide beanspruchen.
Dass in «Reds» trotz des britischen Polit-Theater-Einschlags amerikanische Machart und Beweisführung filmisch und politisch dominieren – falls eine solche Generalisierung überhaupt statthaft ist –, geht aus einem besonders deutlich hervor: Umgang mit der Historie bedeu-



Warren Beatty als John Reed.

tet hier einmal mehr Umgang mit Individuen, die im und durch den geschichtlichen Kontext Symbolcharakter erhalten für Ideen und Ideologien. So steht denn die Liebesgeschichte zwischen der Feministin Louise Bryant (Diane Keaton) und dem Kommunisten John Reed eindeutig im Mittelpunkt des Geschehens, obschon der Titel durchaus anders gelagerte Gewichte und Betonungen beinhalten könnte.

Was allerdings als unpolitische oder individualistisch vereinfachte Perspektive kritisiert werden könnte, das machen Beatty und Griffiths quasi zum politischen Programm; und sie machen es, allen berechtigten Einwänden zum Trotz, auf überzeugende und intelligente Weise so, dass der zeitliche Hintergrund – die Zehnerjahre unseres Jahrhunderts – nicht zur blossen Kulisse herabgemindert wird. Das Private und das Öffentliche, die Politik der Geschlechterbeziehungen und die Politik der Parteien, das Individuum und das Kollektiv – weil «Reds» sich konstant in solchen Gegenüberstellungen bewegt, weil die Liebesgeschichte also über ihre historische Authentizität hinaus repräsentativ wird, darf auch der zeitliche Hintergrund über seine periodische Beschränkung hinaus bedeutsam werden. Das hat «Reds» übrigens ebenfalls gemeinsam mit «The French Lieutenant's Woman», diese unaufdringliche Verarbeitung jener Erkenntnis, die mehr und mehr in ein breiteres Bewusstsein zu dringen scheint, dass das Private auch das Politische sei, und dass es sich daher lohne, die Wechselwirkungen zwischen beidem genauer zu erforschen. Wohlverstanden, Beatty geht darin nicht immer so weit, wie man es sich vorstellen und wünschen würde, aber er arbeitet doch mit recht unüblichen Kontrasten und Schnittwirkungen.

Da gibt es beispielsweise in diesem Film, der unter anderm von nichts weniger als der russischen Revolution handelt, einen Hund, und dieser Hund kommt mindestens so oft vor wie Revolutionsführer Sinowjew (und noch ein paarmal öfters als Lenin). Abgesehen

von der formalen Handhabung der Wiederholung, die Beatty ausgiebig und gekonnt benutzt, wie es sich auch anhand etwa dieser «Hundeszenen» belegen lässt, hat der Vierbeiner aus dem Reedschen Haushalt symptomatische Bedeutung für die Art und Weise, mit der Beatty die «innere» und die «äussere» Sphäre zueinander in Beziehungen setzt, ohne sie wertend oder politisch gewichtend voneinander zu trennen. John Reed nämlich, engagierter Journalist und aktiver Kommunist (bekannt geworden vor allem durch seinen Augenzeugenbericht von der bolschewistischen Machtübernahme im November 1917, als Buch erschienen unter dem Titel «Ten Days That Shook The World») und Louise Bryant – wenn auch mit ungleich kleinerem Bekanntheitsgrad – waren historische Persönlichkeiten, Personen des öffentlichen Interesses, wie es deutlich wird in den Aussagen, den Schilderungen, dem Klatsch und den Gerüchten, den oft mühsam zusammengeklaubten Erinnerungen der «Zeugen», das heisst den bekannten und weniger bekannten Zeitgenossen, Freunden und Bekannten der beiden. John und Louise waren aber auch private Individuen, die nicht nur Reden hielten und die Internationale sangen, sondern eben auch einen Hund hatten und Gedichte lasen. Das namenlose Haustier wird so zu einer Art stummer «Zeuge» der Intimsphäre, wie Beatty/Griffiths sie uns in mehr oder weniger freier Fiktion zeigen, in einer möglichen Interpretation zweier Privatleben aus dieser bestimmten Epoche.

«Reds» verwebt nun die beiden Sphären in einer hervorragenden Montage derart dicht, dass allein daraus sich schon so etwas wie ein gedankliches Credo ableiten liesse, würde das nicht in der inhaltlichen Entwicklung je länger je deutlicher, vor allem in Reeds Konflikt mit dem Komintern-Vorsitzenden Sinowjew. Dieser, von Romancier Jerzy Kosinski als eiskalter Bürokrat verkörpert, ist allen parteipolitischen Gemeinsamkeiten zum Trotz eigentlicher Antagonist von Reed (oder von dem, was Reed für seine Filmschöpfer symbolisiert): Für den Russen sind Privatleben und Politik strikt getrennt und im Dienste der Revolution müssen alle individuellen Rücksichten unterdrückt werden. In ihrer letzten Auseinandersetzung, nicht lange vor Reeds Tod, verteidigt der Amerikaner dann zum erstenmal auch explizit seinen Individualismus als eigentliche Quelle jeder fruchtbaren Opposition, und ohne Opposition kein revolutionäres Denken, keine Revolutionen.

Dass es Beatty und Griffiths gelungen ist, diese im amerikanischen Geistesleben stark verwurzelten Antagonismen ohne vereinfachende Schwarz-Weiss Muster (oder eher Rot-Schwarz-Muster) zur Diskussion zu stellen, dass sie es zudem mit Ironie und sogar Charme tun – wie gerade auch die Szenen mit Sinowjew es beweisen –, das macht für mich die Attraktion von «Reds» aus. Ob der filmische John Reed, von Beatty sehr zurückhaltend gespielt als warme, gutmütige Persönlichkeit, mit wahrscheinlich zu wenig von jener charismatischen Kraft, die ihm zugeschrieben wird, ob dieser Reed so den Forderungen der traditionellen Geschichtsschreibung standhalten könnte, kann ich nicht beurteilen und erscheint mir nicht von Belang. Erstaunlicher ist vielmehr, dass an seiner Person, einem unleugbaren Vollblut-Kommunisten – der übrigens als einziger Amerikaner an der Kreml-Mauer begraben wurde – heute in Hollywood ein solches Thema differenziert behandelt werden kann. Ebenso erstaunlich ist übrigens der Erfolg von «Reds» in den Kinos, der nach den drei ihm zugesprochenen Oscars nun noch zunehmen dürfte.

Noch einige Bemerkungen zu Louise Bryant: dass ihre Figur nicht zur gleichen Ausführlichkeit in der Erörterung verlockt, beinhaltet vielleicht bereits deren Schwäche. Zwar dominiert sie sowohl präsenzmässig im ersten Teil des Films, als auch ganz allgemein durch die schauspielerische Brillianz von Diane Keaton, doch erscheint mir ihre Charakterisierung doch etwas eindimensional. Die Betonung liegt über lange Zeit hinweg fast ausschliesslich auf ihren Bemühungen, sich gegenüber Reed abzugrenzen, sich als eigenstän-

dige Persönlichkeit in den progressiven Greenwich Village-Zirkeln – in die Reed sie eingeführt hat – und als eigenständige Journalistin zu etablieren. Mit der ihr eigenen Intelligenz spielt Keaton diese Mischung aus Unsicherheit und Trotz, aus Zweifeln und Selbstbewusstsein sehr überzeugend, doch verleihen ihre Ausstrahlung und ihr Können der Figur mehr Gewicht, mehr Seele, als vom Drehbuch her eigentlich drinliegen. Analog zu Reed, der beides ist, hätte man sie sich noch etwas symbolischer beladen, etwas mehr als «Ideenträgerin» vorstellen können. So rettet vor allem Diane Keaton sie vor dem Schicksal, weitgehend als weiblich-launische Lebenskraft Reeds revolutionäres Engagement zu stützen. Trotzdem, Louise Bryant, Emma Goldman und all ihre kämpferischen Schwestern aus jenen Jahren hätten Besseres verdient als die traditionell-marxistische Degradierung zum «Nebenwiderspruch».

Pia Horlacher

Prince of the City (Der King von New York)

USA 1981. Regie: Sidney Lumet (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 82/112)

Sidney Lumet gehört wie Sydney Pollack («Absence of Malice») zu jenen amerikanischen Filmemachern, die eine besondere Begabung haben: Sie machen Filme für das sogenannt grosse Publikum, spannend und unterhaltsam konzipiert. Doch die gefällige Handlung ist bloss der Rahmen eines vielschichtigen Werkes, das auf verschiedenen Ebenen zu lesen ist. Diese Filme werden allerdings selten als Problemfilme angekündigt: Man weiss, wie das «grosse» Publikum auf Problemfilme reagiert – und welcher Regisseur bleibt gerne längere Zeit arbeitslos? Diese Methode bedeutet aber nicht nur eine ebenso elegante wie intelligente Lösung des Konflikts zwischen Geschäft und Kunst, sondern drückt eine weitere, unbedingt anerkennenswerte Charaktereigenschaft dieser Filmautoren aus, nämlich Bescheidenheit. Sie kommen mit ihren Arbeiten nicht mit dem grossartigen Anspruch daher, dem Publikum Antwort auf irgendwelche gewaltigen Probleme anzubieten. Die bei europäischen Regisseuren so häufige Bekehrermentalität geht ihnen ab. In gewissem Sinn nehmen sie das Publikum für voller, indem sie ihm nicht mit der Arroganz des belehrenden Besserwissers begegnen, sondern ihm die Wahl lassen, dem Film das zu entnehmen, was ihm richtig und wichtig dünkt.

Genremässig kann man Sidney Lumets neusten Film den besonders in den letzten zehn Jahren aufgekommenen Polizisten-Filmen zuordnen wie beispielsweise «The New Centurions» (Richard Fleischer, 1972), «The Choirboys» (Robert Aldrich, 1977), «The Onion Field» (Harold Becker, 1979) etc. Für Lumet selber ist «Prince of the City» nach «Serpico» (1973) und «Dog Day Afternoon» (1975) der dritte Film, dessen Haupt- oder wichtige Nebengestalten Polizisten sind. Doch ihn «interessieren nicht Polizei-Affären, sondern moralische Konflikte». Und ein solcher Konflikt, der inhaltlich und von seiner tragischen Dimension her an Dostojewskis «Schuld und Sühne» erinnert, steht im Mittelpunkt seines äusserst dicht inszenierten Filmes, der auf einer authentischen Begebenheit beruht.

Bob Leuci war ein «Prince of the City». Mit diesem Übernamen wurden die Mitglieder des SIU (Special Investigation Unit) bezeichnet, einer Eliteeinheit im Rauschgiftdezernat des New Yorker Police Department. In Vierergruppen eingeteilt, «mussten sie keinem Vorgesetzten Rechenschaft abgeben, waren keinem Revier zugeteilt, mussten sie weder Papierkram erledigen noch ein fixes Arbeitsstundenpensum erfüllen, nur die Schuldigen mussten sie überführen können» (Presseheft). Da die Erfolge spektakulär waren, fragte sie niemand nach ihren Methoden, noch danach, wo sie die Mittel für ihren auffallend aufwendigen Lebensstil herhatten. 1976, acht Jahre nach Gründung des SIU, brach der Skandal aus. Von den insgesamt 70 Beamten wurden 52 der Korruption angeklagt, zwei begingen

Spitzel unter Polizisten: Treat Williams als Bob Leuci (rechts).

Selbstmord. Einer der ihren hatte sie verraten – Bob Leuci alias Danny Ciello, wie er im Film heisst.
Dabei ist der junge Karrierist Ciello (von Treat Williams hervorragend verkörpert) nicht etwa wie Frank Serpico der Prototyp eines ehrlichen Bullen, sondern hat im Gegenteil auch einigen Dreck am Stecken. Als er 1971 zu einer Routineeinvernahme durch eine Kommission vorgeladen wird, welche die Korruption innerhalb der Polizei untersuchen soll und ihm der Staatsanwalt dabei vorschlägt, für ihn zu arbeiten, lehnt er wie seine Kollegen verärgert ab: Wieso denn immer zuerst auf der Polizei herumgehackt werde, anstatt dass einmal Richter und Anwälte auf ihre Bestechlichkeit geprüft würden?
Diese Reaktion ist letztlich nur konsequent für einen Menschen mit einer rationalistisch-pragmatischen Weltsicht. Diese «Philosophie» erlaubt es ihm auch mit den Widersprüchen der Existenz, die sich in erklärlichen und unerklärlichen Ungerechtigkeiten unterschiedlichen Kalibers laufend manifestieren, «fertigzuwerden». Das heisst, dass er sie verständnislos-achselzukkend als gegeben hinnimmt und allfällige Schuld- oder Verantwortungsgefühle als unzweckmässig verdrängt oder gar negiert. Doch gleichzeitig verdrängt oder negiert er tiefere, grundlegendere Schichten der menschlichen Persönlichkeit, die eines Tages, scheinbar wie aus heiterem Himmel, an die Oberfläche seines Lebens hervorstossen und auf schmerzhafte Weise ein bislang stabiles und sicherheitsspendendes Ordnungsgefüge erschüttern und zusammenbrechen lassen.
Dass Danny Ciello den Staatsanwalt freiwillig ein zweites und drittes Mal aufsucht und schliesslich einwilligt, als Spitzel für die Regierung tätig zu werden, ist zunächst unerklärlich, weil dafür keine direkte zweckmässige Notwendigkeit besteht. Zwar beklagt er sich anfangs über den Druck, der auf der Polizei laste und über das wenig soziale System mit seinen wirklichkeitsfremden Gesetzen, das die Polizei zwinge, die Fehler einer falschen, oder gar unge-

rechten Regierungspolitik auszubaden: «Wir sind der einzige Wall zwischen euch und dem Dschungel.» Gleichzeitig erkennt er jedoch, wie das Prinzip der gegenseitigen Ausbeutung sich auf allen Ebenen des Gemeinwesens wiederholt: Jeder nützt jeden zum eigenen Vorteil aus (was nur eine logische Steigerung des gesellschaftlichen und individuellen Nutzdenkens darstellt). Als Polizist steht Ciello aber im Brennpunkt der sozialen und moralischen Konflikte, ohne dass die zur Verfügung stehenden Gesetze ausreichen würden, das Recht auf Dauer durchzusetzen, oder gar die sozialen Ursachen für die Konfliktherde wirkungsvoll zu bekämpfen. Dort aber, wo die Paragraphen ein hartes Durchgreifen erlauben, sind sie nicht immer gerecht. Zudem kann das Gesetz oft nur mit ungesetzlichen, Gerechtigkeit nur mit unrechten Mitteln durchgesetzt werden. Diese Widersprüchlichkeit erlebt Ciello besonders stark. Einerseits kennt er durch seinen drogenabhängigen Bruder und seinen Cousin Nick, der für einen Mafioso arbeitet, auch die andere Seite der Gerechtigkeitsmedaille. Andrerseits muss sich Danny als Polizist die Frage stellen: Wie kann einer das Recht vertreten, der ebenfalls schuldig ist? Mit dieser implizit gestellten Frage geht Lumet über eine kritische Darstellung der problematischen rechtlichen, politischen und sozialen Rolle des Polizeiwesens in der Gesellschaft hinaus. Er macht klar, dass eine einzig mit dieser Problematik zusammenhängende Motivation den Entschluss Ciellos zum Denunziantentum nicht ausreichend erklären kann. Müsste denn sonst nicht seine Frau mit der Argumentation: «Du fühlst dich schuldig, aber andere sind schuldiger als du», bei Danny durchdringen?

Der junge Mann wird in Konflikte gestürzt, deren Tragweite er sich nie vorgestellt hat. Er handelt jetzt zwar nach dem Buchstaben des Gesetzes, befolgt ein objektives, allgemein gültiges Recht – und verstösst dabei gegen sein subjektives Rechtsempfinden. Er muss ehemalige Freunde bespitzeln, Leute überführen, die ihm trauen, ihm geholfen haben. Die Folge ist eine zunehmende Vereinsamung Ciellos, dem es nicht nur wegen seiner ständigen Verstellung fast unmöglich wird, zu wissen, was wahr und unwahr, was gerecht und ungerecht ist. Er muss einsehen, dass es kein absolutes Recht, keine starr zu befolgende Regel gibt, die den Menschen seiner Entscheidungsfreiheit, Entscheidungsqual und Verantwortung entbinden kann, noch ihn davon erlösen kann, schuldig zu werden. Dabei hatte er sich wohl erhofft, dass nun die Fronten klar gezogen und sich keine gravierenden moralischen Konflikte mehr ergeben würden. Das Gegenteil tritt ein. Die Entscheidungen werden immer schwerwiegender, je näher die Opfer seiner Spitzeltätigkeit Ciello stehen. Er, der wahrscheinlich hoffte, entschuldigt zu werden, merkt, wie die Mitschuld, die er am Unglück seiner Kollegen hat, unaufhörlich wächst, ebenso wie sich der Kreis der Angeklagten immer mehr ausweitet. Der winzige Schneeball, der den Berghang hinabkollerte, ist zu einer riesigen Lawine angewachsen: Alle sind schuldig.

Lumet lässt den Zuschauer beispielsweise dadurch an Ciellos Dilemma teilnehmen, dass er den Charakteren nur selten eindeutig positive oder negative Züge mitgibt. So entpuppt sich ein anfangs unangenehm sich gebärdender Gauner als echter Freund Dannys, der ihm aus seiner moralischen Verwirrung helfen möchte. Ein zuerst äusserst sympathischer Staatsanwalt dagegen drängt ihn beständig dazu, seine Partner zu verraten. Ihnen versucht Ciello auf ebenso hilflose wie irgendwie beklemmend überzeugende Weise sein Verhalten zu erklären: «Wie können Kerle wie wir noch in die Kirche gehen, mit dem was wir tun? Ich wollte nicht gegen Gott handeln.»

Bis zuletzt wehrt sich Ciello dagegen, seine Partner zu denunzieren. Sie sind für ihn seine Familie: «Ich schlafe mit meiner Frau, aber ich lebe mit meinen Partnern.» Doch die schwerfällige, gigantische, ja kafkaeske Justizmaschinerie mit ihren arroganten, kalten und karrierestrebigen Dienern hat ihn bereits derart tief in ihr Räderwerk gezogen, dass er schliesslich auch seine Partner und damit sich selber an den Pranger

KURZBESPRECHUNGEN

42. Jahrgang der «Filmberater-Kurzbesprechungen» **21. April 1982**

Ständige Beilage der Halbmonatszeitschrift «ZOOM-FILMBERATER» – Unveränderter Nachdruck nur mit Quellenangabe ZOOM-FILMBERATER gestattet.

Banana Joe 82/106

Regie: Steno (Stefano Vanzina); Buch: Pedersoly, Amendola, Corbucci, Steno; Kamera: Luigi Kuveiller; Musik: Guido Maurizio de Angelis; Darsteller: Bud Spencer, Marina Laugner, Mario Scarpetta, Gianfranco Barra, Gunter Philip u. a.; Produktion: Italien/BRD 1981, Derby Film Rom/Lisa-Film, München, 96 Min.; Verleih: Warner Bros., Zürich.

Bud Spencers burleske Komik leistet keine Arbeit an der gesellschaftlichen Realität; eine Parodie auf lateinamerikanische Zustände wird verschenkt: Fruchthandel, Mafia-Filz, Korruption der Verwaltung, Vergnügungsindustrie, Militär; das einfache Volk, Indios, Mestizen, bleiben nur passive Staffage für schlagende Auftritte respektheischender Körperlichkeit des um eine Händlerlizenz kämpfenden Helden, der naiv die Idylle seines Dschungeldorfs handgreiflich wiederherstellt.

J

Dialogue With A Woman Departed (Dialog mit einer Verstorbenen) 82/107

Regie, Buch, Kamera, Schnitt: Leo Hurwitz; Musik: Johann Sebastian Bach, Jimmy Giuffre, Woody Guthrie, Billie Holiday, Sara Gonzales u. a.; Produktion: USA 1980, Leo Hurwitz Productions, 225 Min.; Verleih: Verleihgenossenschaft, München (in der Schweiz nicht im Verleih).

Hurwitz porträtiert seine verstorbene Frau und Mitarbeiterin (indianischer Abstammung) mit Liebe, Respekt und Bewunderung. Ausgehend von einem zyklischen Weltverständnis, stellt er ihr gemeinsames Leben in ein historisches Umfeld, verwebt Öffentliches mit Privatem und entlarvt die Geschichte der Weissen als eine Geschichte der Zerstörung und der Unterdrückung. Er verwirklicht seine Weltanschauung auch in der Form: Der Film ist eine organische Montage aus Bildern und Tönen von gestern und heute, Entsetzliches steht neben Ruhigem, Zorn neben Zärtlichkeit. →9/82

E★★ Dialog mit einer Verstorbenen

Flugjahr 82/108

Regie und Buch: Markus Fischer; Kamera: Hansueli Schenkel; Musik: Heinz Reutlinger und Markus Fischer; Darsteller: Alexander Duda, Hans Heinz Moser, Rosemarie Fendel, Grete Heger, Michael Maassen, Therese Affolter, Michael Oberer, Klaus Born; Produktion: Schweiz/BRD 1981, M. Fischer/Filmkollektiv Zürich/Stella Film GmbH München, Rialto Film Zürich, 92 Min.; Verleih: Rialto Film, Zürich.

In seinem Kinoerstling erzählt Fischer die Geschichte eines jungen Mannes, der Mühe hat, sich aus den Fesseln seiner Familie zu lösen. Er schildert stimmungsvoll eingeschlafenes Leben am Rande der Provinz, das Porträt einer Handwerkersfamilie, die die mehr und mehr auftretenden Brüche und Risse nur schwer vertuschen kann. Die extrem unterschiedlichen Darstellerleistungen lassen auf Probleme in der Schauspielerführung schliessen. →8/82

E

TV/RADIO-TIP

Samstag, 24. April

10.00 Uhr, DRS II

Die Benachrichtigung

Radiofassung von Buschi Luginbühl der Komödie von Vaclav Havel. Havel geisselt die staatliche Sprachregelung einer total bürokratisierten Welt und zeigt auf erschreckende Weise die Hilflosigkeit, das Ausgeliefertsein jener Menschen auf, die jeglicher Verständigungsmöglichkeiten beraubt sind. «Hoffnungslosigkeit führt zur Apathie, Apathie zur Anpassung, Anpassung zu Routinehandlungen, die dann als Beweis für die politische Aktivität der Masse dienen. Das alles zusammen bildet die zeitgenössische Vorstellung des sogenannten Normalverhaltens, eine Vorstellung, die im Grunde tief pessimistisch ist.» (Vaclav Havel) (Zweitsendung: Freitag, 30. April, 20.05 Uhr)

15.30 Uhr, ARD

Sha Ou (Sport ist ihr Leben)

Spielfilm von Zhang Nuanxin (VR China 1981) mit Chang Shanshan, Jiang Yunwei, Guo Bichuan. – Der jüngste Film von Nuanxin (siehe Interview von Ambros Eichenberger in diesem Heft, Rubrik: Gesellschaft und Kommunikation), beschreibt die Karriere einer Volleyballspielerin, die trotz eines lebensgefährlichen Leidens fanatisch weitermachen will. Angedeutet wird das Motiv, zehn Jahre durch die Kulturrevolution verloren zu haben. Der Film vermittelt Einblicke in extrem harte Trainingsmethoden und ist im Gegensatz zur üblichen statischen Kamerahandhabung in China von aussergewöhnlicher Kameradynamik. Die Bewegung wird begleitet von rhythmischer Musik.

23.50 Uhr, ARD

Deprisa, deprisa (Los, Tempo!)

Spielfilm von Carlos Saura (Spanien 1980) mit Jesús Arias Aranzeque, Berta Socuellamos Zarco, José M. Hervás Roldán. – Vier junge Leute aus dem menschenfeindlichen Milieu der Madrider Vorstädte haben zu einer Bande zusammengefunden. Sie stehlen Autos und unternehmen mit wachsender Kaltblütigkeit Raubüberfälle, von der Beute leben sie in den Tag hinein, bis ihr Treiben mit einer Katastrophe endet. Saura, bekannt für symbolbeladene Vieldeutigkeit seiner Filme, hat einen eindeutigen Actionfilm geschaffen, dessen Sozialkritik die Realität moderner Vorstädte ergreift mit ihren Typen, Produkte einer erkalteten Gesellschaft, deren Staatsorgane mit brutaler Nonchalance agieren.

Sonntag, 25. April

13.15 Uhr, ARD

Ernst Lubitsch – Lektion in Kino

Was Lubitsch-Filme so witzig macht und wie dieser Witz funktioniert, führt Enno Patalas in der Sendung vor. Es geht dabei um «feine Manieren», Sex, Augenschein, Täuschung, phantasievollen Umgang mit Systemen. Ein Gesetz in seinem Film wie in seinem Leben: die Flucht nach vorn, nicht warten, bis man gerufen wird. Ernst Lubitsch (1892 bis 1947) widmete sich in Deutschland der Burleske und dem Historienfilm, in den USA entwickelte er die «sophisticated comedy». (Zwischen Ende April und August 1982 werden sieben Filme von Ernst Lubitsch im Deutschen Fernsehen ARD zu sehen sein.)

22.10 Uhr, ARD

Die sanfte Revolution

Beispiele anthroposophischer Arbeit, Dokumentation von Fritz Kremser. Seit die Vergötterung des materiellen Wachstums immer fragwürdiger geworden ist, gehört die Suche nach Alternativen zur gesellschaftspolitischen Tagesordnung. Ist unsere Gesellschaftsordnung mit dem Leitgedanken der Konkurrenz nicht renovierungsbedürftig? Was könnte man von dem gesamtgesellschaftlichen Impuls der Anthroposophen lernen? Rudolf Steiner, Gründer der Bewegung, hat die persönliche Tat, die Liebe zum Handeln immer jeder theoretischen Kritik vorgezogen. Der Film versucht, an verschiedenen Beispielen praktizierte Anthroposophie zu zeigen: eine Waldorfschule, ein Krankenhaus, eine Dorfgemeinschaft mit geistig Behinderten, eine Ladenkette.

Master With Cracked Fingers (Der Master mit den gebrochenen Händen) 82/109

Regie: Lee Long Koan; Musik: Roger Fung; Darsteller: Jackie Chan, Bob Tuan, Ha Sing u. a.; Produktion: Hongkong 1980, Spectacular Trading, 74 Min.; Verleih: Europa Film, Locarno.

Nichts Neues an der Eastern-Front: Nach Jahren rächt der Sohn eines berühmten Schwertkämpfers den Tod des Vaters in gewohnter Weise. Gegenüber anderen Filmen des Genres variiert dieser seinen Handlungsablauf nicht wesentlich. Auch die Gesichter sind bereits sattsam bekannt. Der Versuch, das Ganze durch Scherze aufzulockern, scheiterte kläglich. Erstaunlich ist nur, auf wieviel Sympathie die einfallslose Story beim Publikum stösst, das sich bei den zahlreichen brutalen Schlägereien köstlich zu amüsieren scheint.

E Der Master mit den gebrochenen Händen

Pierino contro tutti (Ein Trottel auf der Schulbank) 82/110

Regie: Marino Girolami; Buch: Gianfranco Clerici u. a.; Kamera: Federico Zanni; Musik: Berto Pisano; Darsteller: Alvaro Vitali, Michele Gammino, Michela Miti, Marisa Merlini, Enzo Liberti, Riccardo Billi u. a.; Produktion: Italien 1981, Filmes International, Dania, Medusa, 90 Min.; Verleih: Victor Film, Basel.

Der Komiker Alvaro Vitali spielt einen Lausbuben, der mit frechen Streichen, Spässen und Witzen Eltern, Lehrer und andere Erwachsene provoziert und durch den Kakao zieht. Der Film hat keine durchgehende Handlung, sondern besteht aus gespielten Witzen und Kalauern – vorwiegend aus dem Sexual- und Fäkalbereich –, die nur zu einem geringen Teil wirklich zum Lachen sind.

E Ein Trottel auf der Schulbank

Pile ou face (Kopf oder Zahl) 82/111

Regie: Robert Enrico; Buch: Marcel Jullian, Robert Enrico, Michel Audiard, nach dem Roman «Suivez le veuf» von Alfred Harriss; Kamera: Didier Tarot; Musik: Nino Leonardi; Darsteller: Philippe Noiret, Michel Serrault, Dorothée, Bernard Le Coq, Fred Personne, Pierre Arditi; Produktion: Frankreich 1981, Georges Cravenne für FDR-Productions/Antenne 2, 105 Min.; Verleih: Alpha-Films, Genf.

Ein französischer Krimi nach allen Regeln der Kunst: Die unausstehliche Gattin eines farblosen Bürolisten stürzt aus dem Fenster – Mord oder Selbstmord? Ein bärbeissiger Inspektor, der kurz vor der Pensionierung steht, drangsaliert den Witwer mit allen Mitteln des Psychoterrors, wobei zusehends eine Art von Schicksalsgemeinschaft entsteht. Ein etwas beschauliches, aber dennoch spannendes Duell mit hervorragenden Protagonisten und einer hübschen Pointe.

E★ Kopf oder Zahl

Prince of the City (Der King von New York) 82/112

Regie: Sidney Lumet; Buch: Jay Presson Allen, S. Lumet, nach dem Roman von Robert Daley; Kamera: Andrzej Bartkowiak; Musik: Paul Chihara; Darsteller: Treat Williams, Jerry Orbach, Richard Foronjy, Don Billett, Kenny Marino, Carmine Caridi, Bob Balaban u. a.; Produktion: USA 1981, Orion Pictures/Warner Bros., 167 Min.; Verleih: Warner Bros., Zürich.

Der Film beschreibt, wie ein junger Polizist für die Regierung zum Spitzel unter seinen Kollegen wird und an der daraus erwachsenden seelischen Belastung fast zugrunde geht, weil unbedingte Gesetzestreue sich nur selten mit dem subjektiven Rechtsempfinden deckt. Sidney Lumet geht in seinem dicht inszenierten und hervorragend gespielten Film über eine kritische Darstellung der Rolle der Polizei in der Gesellschaft hinaus und schlägt die Brücke zu grundlegenden moralischen und religiösen Fragen. →8/82

E★★ Der King von New York

Montag, 26. April

21.50 Uhr, TV DRS

Yin (Kirschblüten)

Spielfilm von Zhan Xiangchi (VR China 1979) mit Xu Huanshan, Cheng Yiaoying, Cuyang Ruqui. – Der Film berichtet von den freundschaftlichen Beziehungen zwischen Japan und China und enthält traditionelle Elemente und modisch westliche Attribute. Er wird stark von Gefühlen getragen. Während des Krieges verlassen die in China lebenden Japaner das Land. Frau Tabasaki muss ihre kleine Tochter der Obhut einer chinesischen Familie überlassen. Nach zehn Jahren ist das Kind in China integriert, aber die Mutter in Japan fordert das Kind zurück. Später reist die Erwachsene als Beraterin für eine Chemiefaserfabrik nach China. Ein Kontakt zur Pflegefamilie ist durch die Massnahmen der «Viererbande» nicht möglich. – Erst nach einem Jahr, denn: «Der kalte Winter ist vorüber, in China zieht der Frühling ein.»

Mittwoch, 28. April

20.00 Uhr, TV DRS

Heute abend: **Heimat erhalten – Zukunft gestalten**

Jede Sekunde wird in der Schweiz ein Quadratmeter Kulturland überbaut. Seit vierzig Jahren ist die Zahl der Landwirtschaftsbetriebe um 50 Prozent gesunken. Der Schweizer Heimatschutz will mit einer Informationswoche auf die Folgen hinweisen. In der Direktsendung werden zwei grundverschiedene Gemeinden einander gegenübergestellt: Elm, Wakker-Preis-Gemeinde im Sernftal, und die «Bauboomgemeinde» Rudolfstetten am aargauischen Mutschellen.

23.10 Uhr, ZDF

Iwan grosnij (Iwan der Schreckliche)

Spielfilm von Sergej Eisenstein, Musik: Sergej Prokofjew (Sowjetunion 1944) mit Nikolai Tscherkassow, L. Zelikowskaja, Serafima Birman. – Der Film wird in zwei Teilen ausgestrahlt (Teil II: Donnerstag, 29. April, 23.00 Uhr). Im ersten Teil zeichnet Eisenstein das Bild eines selbstbewussten jungen Monarchen, eines russischen Nationalhelden, und wurde mit dem Stalin-Preis dafür ausgezeichnet. Der zweite Teil zeigt Iwans Kampf gegen seine Widersacher im eigenen Land, wie Intrigen und Attentate mit brutalem Terror bekämpft werden. Eisenstein wurde vom Zentralkomitee der KPdSU scharf angegriffen und musste unter Stalin Selbstkritik üben. Eine von Stalin genehmigte Neufassung und ein dritter Teil des Films wurde nicht realisiert.

Donnerstag, 29. April

20.40 Uhr, TV DRS

E nachtlang Füürland

Spielfilm von Remo Legnazzi und Clemens Klopfenstein (Schweiz 1981) mit Max Rüdlinger, Christine Lauterburg, Adelheid Beyeler. – Max, Nachrichtensprecher bei Radio Schweiz International, resignierter «Achtundsechziger», wird nur noch von seiner persönlichen Krise umtrieben. Er schliesst sich dem Zug der Demonstranten der Berner «Bewegung für ein Autonomes Jugendhaus» nicht an, als er soeben nach dem Neujahrsempfang das Bundeshaus verlassen hat. Nach öden Streifzügen durch Berner Beizen lernt er Chriege, ein Mädchen mit fröhlicher Energie, kennen. Sie ermuntert ihn, einmal die richtigen Nachrichten durchzugeben, doch im Funkhaus verlässt ihn der Mut, höhnisch verlässt ihn Chriege. Wütend über seine verfahrene Situation, fährt er sein Auto zu schanden. Ein realitätsnaher Film über die Identitätskrise der alternden «neuen Linken».

Freitag, 30. April

20.15 Uhr, ARD

Trouble in Paradise (Ärger im Paradies)

Spielfilm von Ernst Lubitsch (USA 1932) mit Herbert Marshall, Miriam Hopkins, Kay Francis. – Marianne und Gaston sind ein fabelhaftes Gaunerpärchen. Sie haben es fertiggebracht, sich bei der ebenso reichen wie attraktiven Lily anstellen zu lassen, deren Tresor sie reizt. Als sich Gaston in Lily verliebt, schafft das beträchtliche Komplikationen. Die Geschichte wird mit funkelnder Ironie erzählt, bei der Lubitsch spielerisch zwischen der Ehrenhaftigkeit der Reichen und der Ehrenhaftigkeit der Diebe keine grossen Unterschiede macht. ARD eröffnet mit diesem Film eine Reihe von sieben Komödien von Ernst Lubitsch (1892–1947), führender deutscher Regisseur, der 1922 nach Hollywood ging. Der «Lubitsch Touch» seiner Komödien entspringt einer pointierten Erzählweise, in der sich Lust am Spielerischen mit geistvoller Ironie und erotischem Flair verbindet.

Que viva Mexico! 82/113

Regie und Buch: Sergej M. Eisensteins Fragment in einer Bearbeitung von G. V. Alexandrow; «offizielle» russische Version von 1979; Kamera: Eduard Tisse; Musik: Emine Khatchaturian, Sergej Skaipka, Wladimir Tseitline; Produktion: Mexico/UdSSR, USA 1931, 85 Min.; Verleih: Columbus Film, Zürich.

Eisensteins Faszination für Mexiko machte ihn ehrgeizig. In einem Prolog, vier Episoden – und einem Epilog wollte er den Geist Mexikos einfangen und darstellen, wie die treibenden Kräfte – Leben und Tod, Schönheit und Korruption, Freiheit und Unterdrückung, heidnische Kultur und Christentum – die Geschicke dieses Landes prägten. Die vierte Episode konnte er allerdings nicht mehr drehen. Tisse hat Bilder von erstaunlicher Kraft und Schönheit geschaffen, die Bearbeitung des Tones in der «Fassung Alexandrow» allerdings prellt den Zuschauer durch Kommentar und Musikdramaturgie um fast jegliche eigene Einsicht, da jedes Bild in seinem Gehalt verdoppelt, erschlagen oder in einem Erguss seichter Musik ertränkt wird. (Ab 14) →9/82

J

Reds 82/114

Regie: Warren Beatty; Buch: W. Beatty und Trevor Griffiths; Kamera: Vittorio Storaro; Musik: Stephen Sondheim; Darsteller: Warren Beatty, Diane Keaton, Edward Herrmann, Jerzy Kosinski, Jack Nicholson u. a.; Produktion: USA 1981, Paramount, 200 Min.; Verleih: CIC, Zürich.

«Reds» erzählt die Liebesgeschichte zwischen John Reed (Warren Beatty) und Louise Bryant (Diane Keaton), die als amerikanische Kommunisten und Journalisten die russische Revolution miterlebten. Mit den historischen und politischen Ereignissen der zehner Jahre in Amerika und Russland als Hintergrund schuf Regisseur Warren Beatty ein ehrgeiziges, intelligentes Werk von mehr als dreistündiger Dauer, in dem die Ansprüche des Individuellen und Privaten im Leben der Protagonisten mit den ideologischen Ansprüchen des Kollektiven und Öffentlichen auf differenzierte Weise behandelt werden. (Ab 14 Jahren) →8/82

J★★

Die Sehnsucht der Veronika Voss 82/116

Regie: Rainer Werner Fassbinder; Buch: Peter Märthesheimer, Pea Fröhlich; Kamera: Xaver Schwarzenberger; Musik: Peer Raben; Darsteller: Rosel Zech, Hilmar Thate, Annemarie Düringer, Doris Schade, Cornelia Froboess, Eric Schumann, Armin Müller-Stahl, Hans Wyprächtiger u. a.; Produktion: BRD 1981, Laura Film/Tango Film, 105 Min.; Verleih: Columbus Film, Zürich.

Den unaufhaltsamen Zerfall eines drogensüchtigen Filmstars, den ein unbedeutender Sportreporter sowohl aus Neugier wie auch aus Zuneigung und Faszination abzuwenden sucht, nimmt Fassbinder zum Anlass einer weiteren Reflexion über die fünfziger Jahre der Bundesrepublik. Anders als in «Die Ehe der Maria Braun» und «Lola» will es ihm indessen nicht recht gelingen, einsichtige Bezüge zu Zeitabschnitt und Lebensauffassung herzustellen, es sei denn, man bezeichne die Tatsache, dass auch schon im aufkeimenden Wirtschaftswunder-Wohlstand Menschen zerbrachen und in die Drogen flüchteten, als solchen. Klischeehaft und manieristisch. →8/82

E

Roar (Das grosse Gebrüll) 82/115

Regie und Buch: Noel Marshall; Kamera: Jan de Bont; Musik: Terence P. Minogue; Darsteller: Tippi Hedren, Noel Marshall, John Marshall, Jerry Marshall, Melanie Griffith, Kyalo Maturo; Produktion: USA 1970–81, Noel Marshall, 95 Min.; Verleih: Elite Film, Zürich.

In elfjähriger Arbeit hat Noel Marshall, der Produzent von «The Exorcist», mit seiner Familie und einigen Dutzend Löwen, Tigern, Leoparden, Pumas, weiteren Raubkatzen sowie afrikanischen Elefanten einen spektakulären, halbdokumentarischen Spielfilm auf seiner Privatfarm in Ostafrika gedreht. Der faszinierende Einblick in ein Paradies, wo Mensch und Tier im Einklang leben, wirkt trotz der etwas stark auf Action angelegten Rahmenhandlung humoristisch und nie bedrohlich und mündet in einem Appell zugunsten der wildlebenden Tiere. (Ab etwa 10 Jahren)

K

Das grosse Gebrüll

21.55 Uhr, TV DRS

Harlan County

Dokumentarfilm von Barbara Kopple (USA 1976). Drei Jahre lebte die Autorin mit den Bergarbeiterfamilien in Harlan County, Kentucky, und nahm an ihrem Arbeitskampf teil. 1973/74 fand der längste Bergarbeiterstreik in den USA statt, weil die Bergwerksleitung den Arbeitern die gewerkschaftliche Organisation untersagt hatte. Schon vor vierzig Jahren gab es in Harlan County Unruhen, die Gewaltakte haben sich in der Gegenwart wiederholt: Eingreifen der Bundespolizei, Festnahmen, Anklage, Meuchelmord. Der Film zeigt nicht nur die Vorgänge beim Streik, sondern gibt Aufschluss über den Alltag und die Nöte des Lebens der Bergleute und ihrer Familien.

Samstag, 1. Mai

10.00 Uhr, DRS II

Vo eir Tagheiteri zur angere

Feature von Charles Benoit und Werner Feldmann. – Er lebt auf dem Bauernhof, geführt vom jüngsten Sohn mit Frau und Kindern. Jeden Tag, Sommer und Winter, steht er kurz nach vier Uhr im Stall, später arbeitet er auf dem Feld und im Gemüsegarten. Jeden Donnerstag, seit 58 Jahren, verlässt er frühmorgens mit Pferd und Wagen das stille Dorf und fährt nach Bern, um dort seiner Kundschaft Früchte, Gemüse, Blumen, Eier zu verkaufen. Er heisst Gottfried Walthert und ist 86 Jahre alt. (Zweitsendung: 7. Mai, 20.05 Uhr)

Sonntag, 2. Mai

10.00 Uhr, TV DRS

Notre dame de la Croisette

Ein vergnüglicher Streifzug durch das Filmfestival von Cannes. Film von Daniel Schmid, eine Mischung von Dokumentar-, Fictionfilm und traumhaften Rückblenden, vermittelt ein schillerndes Bild der Welt von Cannes. Eine Touristin gerät in den Bann der Filmwelt, fühlt sich aber bald im Chaos der Mammutveranstaltungen verloren. Nach vergeblichen Versuchen, Einladungen oder Ausweise zu den Vorführungen und Pressekonferenzen zu erhalten, verfolgt sie das Festival von ihrem Hotelzimmer im Fernsehen. Hier dringt auf schockierende Weise die harte Alltagswirklichkeit in die heile Flimmerwelt hinein.

14.05 Uhr, DRS I

Ds Ruumschiff

Hörspielfassung von Rudolf Stalder nach Ray Bradbury. Im Jahr 2049 sind die Mikrofone im NAKU-Reservat «Aare» aufgestellt ... hier sind Familien, die den alten, fast ausgestorbenen bernischen Dialekt noch heute sprechen ... dies ist ehemaligen Volksschullehrern zu verdanken, die nach völliger Mechanisierung des Unterrichts ihrer Ämter enthoben und in Schongebiete versetzt wurden und hier als Sprachkonservatoren wirken ... immerhin befindet sich hier bereits ein Schrottplatz ... und spielt auch die Geschichte von Vater Stern, der auch gerne mal einen Raumflug absolvieren würde und es auch auf seine Weise einmal schafft.

16.15 Uhr, TV DRS

Affenkönig und goldener Leopard

In der Sendung «Länder – Reisen – Völker» vermittelt der Film von William Janovsky Einblick in das Fernsehen der Volksrepublik China. Nach dem Velo, der Armbanduhr und der Nähmaschine wurde das Fernsehgerät zum neuen Traum der Chinesen. Die Kamera von Igor Luther (Oscar-Preisträger für «Die Blechtrommel») führt den Zuschauer in die modernen Studios, zeigt, wie der Fernsehnachwuchs ausgebildet wird und wie die Arbeitstechnik der Medienschaffenden Chinas beschaffen ist. Das Land, die Menschen und ihre kulturellen Reichtümer sind in diese Darstellung einbezogen.

16.30 Uhr, ZDF

Lügen Bilder wirklich nicht?

Der Beitrag von Erwin Leiser in «betrifft: Fernsehen», befasst sich ausschliesslich mit der Manipulation durch das Bild. Er bringt Beispiele dafür, wie sich dasselbe Bild in seiner Wirkung verändert, wenn es mit verschiedenen Kommentaren versehen wird, wie unterschiedlich ein Ereignis wirkt, wenn es von verschiedenen Positionen aufgenommen wird. Eine politische Demonstration wirkt aus der Sicht der Polizei anders als aus der Perspektive der Demonstranten. Ein neutraler Beobachter wird eine dritte Haltung einnehmen. Für uns alle gilt, dass wir im Spiegel oft nur entdecken, was wir sehen wollen.

So Fine (Der ausgeflippte Professor) 82/117

Regie und Buch: Andrew Bergman; Kamera: James A. Contner; Musik: Ennio Morricone; Darsteller: Ryan O'Neal, Mariangela Melato, Jack Warden, Richard Kiel, Angela Pietro Pinto u. a.; Produktion: USA 1981/82, Lobell/Bergman, 91 Min.; Verleih: Warner Bros., Zürich.

Verlängerter Werbespot als verkrampfte «Screwball-Comedy» mit kolportiertem Othello-Motiv, festgemacht an Love-Story-Star Ryan O'Neal, gibt sich satirisch, ohne Warenfetischismus und Businessmethoden anzugehen. Der Sohn eines maroden Textilfabrikanten, beide von einem hünenhaften Gläubiger bedroht, rettet die Firma durch einen geplatzten Hosenboden: Ein neuer Jeans-Design-Hit: Sexy-Jeans mit durchsichtigem, plastifiziertem Hinterteil. Happy-End in Venedig mit reizender Ehefrau des kolossalen Gläubigers nach einer Eifersuchts-Arie.

J

Song of the South (Onkel Remus' Wunderland/Melodie des Südens) 82/118

Regie: Walt Disney; Buch: Ralph Wright, Bill Peet; Kamera: Greg Toland; Musik: Charles Wolcott; Darsteller: Lucile Watson, Ruth Worrick, Hattie McDaniel, James Baskett, Luna Patten, Bobby Drscoll u. a.; Produktion: USA 1946, Walt Disney Production, 90 Min.; Verleih: Parkfilm, Genf.

Die Geschichte (Realaufnahmen) spielt «in der guten alten Zeit» und ist deshalb nicht ohne Klischees: Ein kleiner Junge muss aus familiären Gründen einige Zeit im vornehmen Landhaus seiner Grossmutter verbringen. Hier knüpft er Freundschaft mit Kindern und Tieren aus der Umgebung und vor allem mit Onkel Remus, einem alten, gütigen Schwarzen, der so meisterhaft Geschichten erzählen kann, dass sie Realität werden – natürlich in der Art der Disney-Trickfilme. Das passt der gestrengen Mama, die für ihren Sohn eine feinere Gesellschaft wünscht, nicht. Durch einen Unfall wendet sich jedoch alles zum Guten: Onkel Remus wird ans Krankenbett geholt, und auch Mama und Papa finden sich wieder. – Ab etwa 6 Jahren.

K

Time Bandits 82/119

Regie: Terry Gilliam; Buch: Michael Palin und Terry Gilliam; Kamera: Peter Biziou; Musik: Mike Moran, Songs: George Harrison; Darsteller: John Cleese, Sean Connery, Shelley Duvall, Katherine Helmond, Ian Hom, Michael Palin, Peter Vaughan, David Warner u. a.; Produktion: Grossbritannien 1980, Handmade Films, 117 Min.; Verleih: Victor Film, Basel.

Mitten in der Nacht fallen fünf Zwerge durch ein Zeitloch direkt ins Schlafzimmer des etwa zehnjährigen Kevin, der sich ihnen begeistert anschliesst auf die Abenteuerreise durch die Zeiten, von Napoleon zu Robin Hood, vom Mittelalter ins Altertum, über die Titanic ins Märchenland bis zum Schloss des Bösen, der es auf die (gestohlene) Zeitloch-Karte abgesehen hat. In grösster Not greift das Grosse Wesen ernüchternd ein. Ein etwas ratloser Schluss – Kevin wird einfach stehengelassen – kann das Vergnügen am skurrilen englischen Humor, der wuchernden Phantasie und den witzigen Seitenhieben nicht schmälern. Ab 12 Jahren möglich. → 8/82

J★

Der Zauberberg 82/120

Buch und Regie: Hans W. Geissendörfer, nach Thomas Manns gleichnamigem Roman; Kamera: Michael Ballhaus; Musik: Jürgen Knieper; Darsteller: Christoph Eichhorn, Rod Steiger, Flavio Bucci, Charles Aznavour, Marie-France Pisier, Alexander Radszun, Hans-Christian Blech u. a.; Produktion: BRD/Frankreich/Italien 1981, Franz Seitz Film/Iduna München/Gaumont Paris/Opera Rom/ZDF, 180 Min.; Verleih: Unartisco, Zürich.

Die Verfilmung von Thomas Manns Roman erzählt die Geschichte des jungen Hans Castorp, einem Hamburger Patriziersohn, der bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs, in einem mondänen Davoser Lungensanatorium verweilt. Anhand der Dekadenz der Krankengesellschaft dieses Sanatoriums wird beispielhaft der Verfall der bürgerlichen Vorkriegsgesellschaft aufgezeigt. Aufwendige Literaturverfilmung der konventionellen Machart, die, den wichtigsten Stationen des Romans folgend, mit schönen, gepflegten Bildern, recht unterhaltsam ist. → 9/82

E★

Montag, 3. Mai

18.00 Uhr, TV DRS

Die Laurents (1)

Fernsehserie in zehn Teilen von Joachim Nottke und Uwe Otto, Regie: Erich Neureuther. Mit der Aufhebung des Edikts von Nantes 1685 durch Ludwig XIV. verlieren die französischen Protestanten, die Hugenotten, ihre Religionsfreiheit. Gewaltsamer Bekehrung, schliesslich blutiger Verfolgung, suchen viele durch Flucht aus ihrer Heimat zu entkommen. Fast 14000 fliehen allein nach Brandenburg. Die Fernsehserie verfolgt das Schicksal zweier Flüchtlingsfamilien, der Laurents und der Gaillards, die sich 1685 einem Flüchtlingszug nach Brandenburg anschliessen, wo ihnen Kurfürst Friedrich Wilhelm im Edikt von Potsdam Asyl und Privilegien zugesagt hat. Der Film vermittelt ein Bild des Alltagslebens der Hugenotten und Preussens im 18. Jahrhundert.

23.00 Uhr, ARD

Xi Ying Men (Eine glückliche Familie)

Spielfilm von Zhao Huanzhang (VR China 1981) mit Yu Shaokang, Wang Yumei, Zhang Liang. – Die auf dem Dorf spielende bäuerliche Komödie ist als deftige Unterhaltung gedacht und von den Mitwirkenden mit Verve dargebracht. Durch eine böse Schwiegertochter wird die glückliche Familie fast ruiniert und die Folgen von Intrigen durch Anteilnahme der Dorfbewohner wieder in Ordnung gebracht. Dem europäischen Betrachter eröffnen sich Details des dörflichen Alltags und allgemeingültige Grundmuster heimatverbundenen Humors in China.

Dienstag, 4. Mai

21.20 Uhr, ZDF

Der Weg nach Innen – Rückzug oder Aufbruch?

Jürgen Lücking und Christoph Kutschera versuchen, Notwendigkeit und Sinn eines Innehaltens und Nachdenkens an einigen Beispielen auf dem schmalen Grat zwischen Arbeitswelt und Privatleben nachzuweisen: Teilnahme an einem vom Betrieb angeregten Wochenendkurs für Meditation und kreatives Malen, Gespräche mit katholischen Jugendlichen in Bottrop, während einer Ora-et-labora-Woche, Besuch der Benediktinerabtei Neresheim, Beobachtung von Musiktherapeuten bei der Arbeit. Innerlichkeit ist ein Reizwort in Deutschland. Schon in der Zeit der Romantik haben Bürger und Mächtige versucht Andersdenkende, kritische Geister ins «Gefühlige» abzudrängen, sie in einer apolitischen Ecke zu isolieren. Heute ist es wieder ähnlich. Aber nach starker einseitiger Aussenorientierung ist «Seelenarbeit» notwendig, um ein Defizit nachzuholen.

Mittwoch, 5. Mai

20.00 Uhr, TV DRS

Ich möchte Bundesrat werden

Körperbehinderte Jugendliche erforschen ihre Zukunftsaussichten, Film von Tula Roy und Christoph Wirsing. Zwölf- bis vierzehnjährige Schülerinnen und Schüler einer Tagesschule für motorisch behinderte Kinder in Basel setzen sich selbst für ihre Bedürfnisse ein, vertreten ihr Anrecht auf ein eigenes Leben. Mit Videokamera, Tonbandgerät und Fotoapparat rücken sie ihrer Umwelt auf den Leib und beschaffen sich konkretes Anschauungsmaterial. Sie lernten ihre eigenen Möglichkeiten realistisch einzuschätzen, ihre Forderungen zu vertreten und wie Behinderte und Nichtbehinderte einander begegnen und Vorurteile abbauen können.

Donnerstag, 6. Mai

20.00 Uhr, TV DRS

Mit Gewissenhaftigkeit und Würde

Fernsehfilm von Peter Scheibler, Regie: Eberhard Itzenplitz. – Im Mittelpunkt steht der junge Arzt Thilo, der auf seiner Krankenhausstation mehr individuelle Betreuung und ein menschlicheres Verhältnis zu den Patienten einführen und die Untersuchungen einschränken möchte, dadurch gerät er in Konflikt mit Kollegen, Oberärzten, ehrgeizigen Professoren, für die wissenschaftliche Experimente vorrangig sind. Thilo wehrt sich gegen einen Versuch mit Medikamenten, weil er eine Verschlechterung des Zustands mehrerer Patienten damit in Zusammenhang bringt. Er geht keine Kompromisse ein und muss die Konsequenzen ziehen. Es geht um die Verfallenheit auf einem Mythos von der Allmacht der Ärzte, einer Berufsrolle der omnipotenten Vaterfigur, die abgebaut werden muss, wenn ein neues Vertrauensverhältnis zwischen Arzt und Patient entwickelt werden soll.

stellt. Dies ist allerdings nur der letzte und eigentlich auch vorhersehbare Schritt eines langwierigen, alptraumhaften Prozesses, dessen Ziel von Anfang an die Selbstanklage war, welche Voraussetzung für den Buss- und Sühneprozess ist, der mit der belastenden Spitzeltätigkeit wohl bereits eingesetzt hat. Ciello steht nun nackt und allein da, ohne Freunde und auch ohne den bisherigen staatlichen Schutz. Das allerkleinste Vergehen wird ihm von selbstgerechten Anwälten vorgehalten. Erst jetzt wird die unglaubliche Unmenschlichkeit einer Justiz offenbar, die einen völlig schuldlosen Zeugen verlangt. Ein Anspruch, der von keinem Menschen erfüllt werden kann. Denn der Mensch ist schuldig – das liegt in seinem Wesen begründet. Dies kommt in einer der letzten Szenen zum Ausdruck, als die Staatsanwälte vor einem Regierungsvertreter darüber debattieren, ob Danny nun auch angeklagt werden soll, oder ob man ihn wegen seiner Dienste straffrei laufen lassen soll. «Welcher Arzt verrät den Kunstfehler eines anderen Mediziners, welcher Anwalt verzeigt einen kriminellen Kollegen?» fragt einer, und fährt fort: «Wir wussten, dass Ciello (bei einer Verhandlung) meineidig war» (was allein den schuldigen Angeklagten hinter Gitter bringen konnte). Der Redner versucht damit zu sagen, dass schon das Wissen um ein Unrecht ausreicht, damit wir mitschuldig an einem Verbrechen werden. Was bedeutet, dass wir an jedem Unrecht, das irgendwo auf der Welt passiert und von dem wir Kenntnis haben, Schuld tragen. Es ist dies eine grundlegende Schuld (der Erkenntnis von Gut und Böse), die nicht abgetragen werden kann, sondern im Gegenteil angenommen werden muss.

Der Regierungsvertreter entscheidet schliesslich, dass Ciello nicht angeklagt wird. – Wer kann den ersten Stein werfen? Für Danny Ciello ist damit eine leidvolle Odyssee beendet, die religiöse Dimensionen angenommen hat. Er ist nun isoliert in einer Gesellschaft, in der sonst niemand diese Reise zu den Wurzeln menschlichen Seins unternommen hat.

Tibor de Viragh

Wege und Mauern

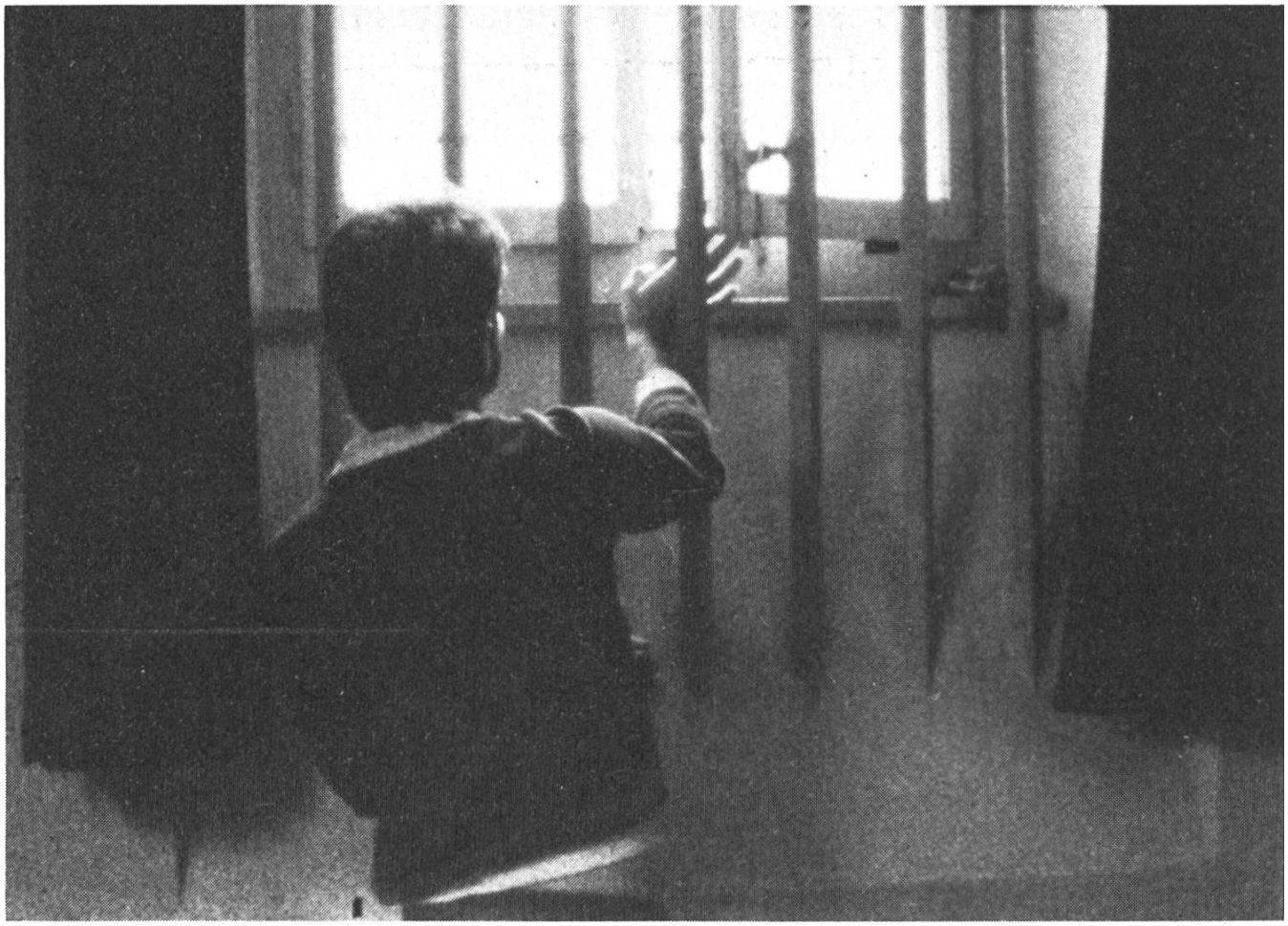
Schweiz 1982. Regie: Urs Graf (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 82/105)

Wege: Zu Beginn des Films begleitet die Kamera Paul Seiler zu seinem Arbeitsplatz, der Strafanstalt Lenzburg. Sie folgt ihm auf seinen Wegen im Gefängnis, zeigt ihn immer wieder beim Auf- und Zuschliessen der Zellen, beim Postverteilen, beim Rundgang im Gefängnishof mit den Gefangenen, nachts bei Kontrollgängen entlang der Anstaltsmauer.

Mauern: Sie sind das Thema des Films. Immer wieder zeigt die Kamera in einer langen Einstellung die Strafanstalt von aussen, ein protziges, spinnenähnliches Ungetüm von Architektur, das Bild beherrschend und gleichsam alles aufsaugend und bei sich behaltend. In diesen Mauern spielt sich das Alltagsleben von Jo Betschart, einem jungen Strafgefangenen, der wegen Einbruchdiebstahl sitzt, und von Paul Seiler, dem Gefangenenaufseher, ab. In zwei parallel geführten Strängen wird von den beiden, ohne dass sie je gemeinsam im Bild erscheinen, ein Teil ihres Daseins hinter Mauern sichtbar gemacht.

Ruhig, den Protagonisten Zeit lassend und distanziert zeichnet die Kamera den normalen Tagesablauf auf. Dabei berichten die beiden Männer von sich aus dem off, sprechen über ihre Vorstellungen von Draussen und Drinnen, reflektieren ihr Verhalten, erzählen von ihren Plänen und Wünschen, von ihrer Lebensphilosophie. So entsteht langsam nicht nur ein Bild des ganz gewöhnlichen Gefängnisalltags, sondern auch das eindrückliche Porträt zweier Menschen, die sich sehr verschieden mit den Zwängen der Institution Gefängnis auseinandersetzen und sich ihnen anpassen.

Paul Seiler, der sich bemüht, im Rahmen seiner Möglichkeiten auf der Seite der Gefangenen, der Schwächeren, zu stehen, sieht sich bald mit der Realität des Strafvollzugs konfrontiert: «Als ich mich für die Stelle als Gefängnisaufseher meldete, stellte ich mir vor, man er-



Resozialisierung zwischen Mauern: Jo Betschart im Gefängnis.

warte von einem Aufseher, dass er den Insassen bei ihren Problemen zu helfen versuche – aber ich merkte schnell, dass man von einem Aufseher erwartet, dass er im Gefängnis für Ruhe und Ordnung sorgt, dass er aufpasst, dass kein Insasse fliehen kann, und mir scheint, das genüge, um als guter Aufseher zu gelten.» Dennoch versucht er hartnäkkig und beharrlich, seinen Vorstellungen von Resozialisierung treu zu bleiben, und sei es auch nur mit kleinen Zeichen und Gesten wie «Guten Morgen»-Wünschen, sich Zeit nehmen für ein paar Worte, ein Gespräch und sogar für Kontakte mit Strafentlassenen.

Aber immer wieder hat er auch gegen die eigene Resignation anzukämpfen und fragt sich, ob er nicht nur ein Rädchen im Betrieb sei, das gerade durch sein Engagement den Betrieb nur noch effizienter mache: «Ich sehe nicht ganz klar, wie es weiter gehen soll – ich denke jetzt an die Arbeitswelt. Ich bin unsicher, wie angepasst oder wie richtig ich überhaupt meine Rolle spiele, spüre aber doch, dass ich schon auch funktioniere – funktioniere, wie es verlangt wurde über all diese Jahre hin. Es klingt aber immer wieder hinein: ‹Ach, gäbe es nichts anderes zu tun? Muss ich das so machen, wie es von mir verlangt wird?› Und manchmal, muss ich sagen, schäme ich mich vor mir selbst, weil ich nicht mehr an die Grenze herangehe von dem, was der Arbeitgeber nicht gern hätte von mir – dass ich Konflikten mit dem Arbeitgeber auszuweichen versuche.»

Denn dass dieser Strafvollzug eine Maschinerie ist, die auf reibungsloses Funktionieren programmiert ist, sich damit letzten Endes gegen die Menschen richtet und deshalb eine absurde, widersinnige Institution ist, macht Grafs Film in seiner leisen, offenen Machart überdeutlich. Es gibt keine dramatisch zugespitzten Situationen, wie sie vor allem in amerikanischen Gefängnisfilmen zum Klischee geworden sind, aber auch

keine Vorwürfe an Personen – die Strafanstalt Lenzburg gilt für schweizerische Verhältnisse als liberal. Alles läuft normal, aber die Bilder lassen erahnen, wie schrecklich diese Normalität für die Betroffenen ist.
Ablesbar sind die Konsequenzen dieser von der Gesellschaft erzwungenen Normalität am Beispiel Jo Betscharts: «Ich bin 24. Ich war die ersten drei Jahre meines Lebens bei der Grossmutter. Kam dann zu Pflegeeltern, war zwei Jahre dort, kam dann ins Kinderheim, war elf Jahre im Kinderheim. Wurde mit sechzehn entlassen, machte dann verschiedene Arbeiten, machte bald mal einen Seich. Kam nach Uitikon, das ist eine Arbeitserziehungsanstalt. Machte dort 18 Monate. Wurde dann wegen Untragbarkeit von Uitikon nach Realta versetzt. In Realta war ich 15 Monate. Wurde 1976 entlassen. Ich arbeitete draussen nicht viel und wurde nach zweieinhalb Jahren wieder verhaftet, war in Untersuchungshaft an vier verschiedenen Orten, das dauerte 13 Monate. Wurde angeklagt wegen Einbruchdiebstahl, Brandstiftung und Beihilfe zu einer schweren Körperverletzung. Der Antrag lautete viereinhalb Jahre, und vier Jahre habe ich bekommen.»
Die Zwangs- und Schicksalshaftigkeit dieses Lebenslaufes wiederholt sich nun in der Institution, die zur Resozialisierung erfunden wurde: Überall Vorschriften, ungeschriebene wie ausformulierte Regeln, Kontrolle, es dominiert das Ein- und somit das Ausschliessen, Kontaktlosigkeit, Einsamkeit, Anpassungsdruck, reibungslos Funktionieren; das Gefängnis scheint hier ein extremer Spiegel des Draussen zu sein. Das Bild von Jo Betschart auf seiner Zelle, wie er allein lustlos und hastig seine Mahlzeiten verschlingt oder auf dem Bett liegt und ins Fernsehen starrt, erinnert es uns nicht an ähnlich verbrachte Zeiten in Freiheit?
Konsequenz dieser durchgehenden Geregeltheit ist Verhärtung; die äusseren Mauern lassen innere entstehen. «Wenn sie jemanden einsperren, wenn sie mich einsperren, dann hoffen sie, dass sie mich bessern können, dass sie mich zu einem andern Menschen machen können, damit ich, wenn ich raus komme, dann vielleicht einer sein sollte, wie ein Bürger – jeden Tag arbeiten gehe, nicht mehr über die Stränge springe – aber bei mir erreichen sie genau das Gegenteil: Mein Hass auf diese Leute wird jedesmal grösser.» Der biografisch vorgezeichnete Weg nimmt seinen zwangshaften, tragischen Lauf: Am Schluss des Films liest Urs Graf einen Brief vor, den Jo ihm aus der Strafanstalt Regensdorf schickt: In der Halbfreiheit ist er erneut bei einem Einbruch erwischt worden. Und die Verhärtung nimmt zu bis ins Extreme: «Wenn ich bei jeder Gelegenheit einen Einbruch mache, dann ist das nicht nur, weil ich das Geld brauche, sondern auch aus Wut auf die ganze Füdlibürgerschaft. Sie sind nur vor mir geschützt, solange ich im Gefängnis bin, aber irgendeinmal müssen sie mich wieder raus lassen. Nur wenn sie mir eine Kugel geben würde, wäre der Fall gelöst.»
In seiner unpolemischen, offenen, dem Zuschauer Raum für Querverbindungen, Assoziationen lassenden Art vermag der Film durch seine dokumentarischen Qualitäten zu überzeugen und zwingt einen radikal, sich der zentralen Frage zu stellen: Wozu diesen Strafvollzug? Er ist implizit ein Plädoyer für die Abschaffung des Gefängnisses. Wege aus den Mauern müssen gefunden werden; hoffentlich (noch) möglich aus der Grundhaltung der Solidarität, wie sie Paul Sei-

---

Helmut-Käutner-Preis an Lotte Eisner

F-Ko. Um ihrer Verdienst für die internationale Auseinandersetzung mit dem klassischen deutschen Film willen verlieh die Landeshauptstadt Düsseldorf der Publizistin Dr. Lotte Eisner (85) als erster Trägerin den *Helmut-Käutner-Preis,* der mit 10000 DM dotiert ist. Oberbürgermeister Josef Kürten wird Frau Eisner den Preis am 12. März in einer öffentlichen Feierstunde im Düsseldorfer Rathaus übergeben. Der Preis wird alle zwei Jahre verliehen.

ler formuliert: «In Gedanken sind bestimmt schon viele Leute, oder ich möchte fast behaupten, alle Leute schon straffällig geworden. Und ich habe mir schon manches Mal überlegt, wie wäre das wohl, wenn ich selbst eingesperrt würde? Wie würde ich das ertragen?» Josef Stutzer

Die Sehnsucht der Veronika Voss

BRD 1981. Regie: Rainer Werner Fassbinder (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 82/116)

Ein einzelner Titel von ihm bedeute nichts, schrieb kürzlich ein Kritiker-Kollege, die Saga aber, die alle Fassbinder-Filme zusammen bilden, sei alles. In diesen Worten steckt viel Richtiges. Fassbinders Werk – es umfasst zur Zeit, Irrtum vorbehalten, 37 Filme und Fernsehserien – erhält seine Bedeutung in seiner Gesamtheit: Die ungewöhnliche Produktivität des 1946 geborenen Deutschen – der ja auch als Schauspieler und Theater-Regisseur tätig war und noch ist – ist allein schon ungewöhnlich und prägt sein Schaffen, das jenes, zumal im Film, eines Besessenen ist. Filme zu erfinden und zu inszenieren, scheint für Rainer Werner Fassbinder ebenso lebensnotwendig und auch lebenserhaltend zu sein wie beispielsweise das Atmen. Dass einer atmet, ist letztlich entscheidend, nicht unbedingt wie er das tut. Wenn Fassbinders Filme – und zu ihnen sind unbedingt auch seine Arbeiten für das Fernsehen zu zählen, etwa «Acht Stunden sind kein Tag», «Bolwieser» und natürlich vor allem die sämtliche Regeln der Fernsehtechnik und -dramaturgie eklatant missachtende Serie «Berlin Alexanderplatz» – Atemzüge sind, dann gibt es darunter sowohl die ruhig tiefen als auch die kurzen heftigen. «Die Sehnsucht der Veronika Voss» gehört dagegen eher zu den oberflächlich schnellen, zu jenen flüchtigen, hastigen Schnaufern, wie sie halt bei unsteter und hastiger Lebensweise immer wieder mal vorkommen. Deswegen Fassbinders Werk in Frage zu stellen – ein Werk notabene, das wie nur wenig andere in reflektierender Künstlichkeit die Epoche modellhaft widerspiegelt –, wäre mehr als nur vermessen, bedeutete unter anderem zu verkennen, wie sehr sich gerade dieser eigenwillige Regisseur auch in seinen banalen Filmen immer wieder Gedanken zur Zeit und zu menschlichen Verhaltensweisen gemacht hat, ohne dabei jemals in einen oberflächlichen Realismus zu verfallen. Dass er das Kino immerzu als eine künstliche und auch künstlerische Form der verfremdeten Realitätswiedergabe verstand, als ein Medium also, das Geschichten und Botschaften phantasievoll transportiert, hebt seine Filme auch dort über den Durchschnitt hinaus, wo sie durchschnittlich blieben.

«Die Sehnsucht der Veronika Voss» – zusammen mit den wesentlich interessanteren Filmen «Die Ehe der Maria Braun» und «Lola» bildet dieses Werk eine Trilogie zur Annäherung an die deutsche Geschichte der fünfziger Jahre – ist ein durchschnittlicher Film: Durchschnittliche Figuren bewegen sich durch eine mediokre Geschichte. Die Veronika Voss (Rosel Zech), dem Vernehmen nach einst ein grosser UFA-Star, klammert sich an den verblassenden Glanz ihrer früheren Erfolge und flüchtet vor der Realität – sie erhält keine Filmrollen mehr – in die Drogen. Robert Krohn (Hilmar Thate) ist ein mittelmässiger Sportreporter, dem die Kommentare bald einmal ausgehen, wenn nicht mehr mit sicheren Massen, mit Toren, Sekunden oder Metern, gewertet wird. Sein Weitblick reicht gerade bis zum kommenden Spiel von 1860 München, womit sich im Deutschland der fünfziger Jahre allerdings gar nicht schlecht Staat machen lässt; denn im Fussball zeigt sich am deutlichsten, dass die Deutschen wieder jemand sind: 1954 werden sie Weltmeister.
Mit der hysterischen Psyche der Veronika Voss, deren Bekanntschaft er zufälligerweise macht, tut Krohn sich jedenfalls schwer. Aber die Ausstrahlung des welkenden Stars schlägt ihn in Bann, fast zwangshaft sucht er dessen

Geheimnis zu ergründen. Und als er dahinter kommt, dass die Psychiatrie-Ärztin Katz (Annemarie Düringer) der arbeitslosen Filmschauspielerin in ihren Privaträumen nicht nur Obdach und seelischen Beistand gewährt, sondern sie – um den Preis ihrer Erbschaft – auch mit Morphium versorgt, wallt in Krohn das Blut des wahrheitssuchenden Reporters auf. Er vertauscht – sei's aus einer Art Zuneigung zu Veronika Voss, sei's aus purem Spürhund-Trieb – das sichere Sportstadion mit dem schlüpfrigen Boden einer Rauschgift-Szene, die damals noch fest in den Händen der oberen Zehntausend war. Natürlich fällt er dabei auf die Nase und liegt am Ende des Films zerschmettert da. Zwar findet er heraus, dass Frau Dr. Katz keineswegs nur Veronika Voss um einen hohen Preis mit Rauschgift versorgt, sondern sich mit einem ausgeklügelten Unterdrückungssystem auch an die Vermögen anderer labiler Patienten heranmacht. Der Preis für diese Erkenntnis allerdings ist hoch, zu hoch: Krons Freundin (Cornelia Froboess), die Beweismittel beschafft, wird Opfer eines «Unfalls», Veronika Voss, für die Ärztin nun gefährlich geworden, in den Selbstmord getrieben (selbstverständlich nicht ohne vorher an einer Abschiedsparty mit rauchig-belegter Stimme ein Lied gesungen zu haben). Dem Sportreporter bleibt am Ende nur die Einsicht, dass er gegen die Machenschaften der kaltherzigen Ärztin – die sich mit einer Liaison zu einem hohen Beamten des Gesundheitsamtes noch zusätzlich abgesichert hat – nichts auszurichten vermag. Dafür ist er eine Nummer zu klein. Seine Zukunft ist das nächste Spiel von München 1860.

Nachempfunden ist diese Geschichte – ein Melodram par excellence – dem tiefen Fall des einstigen UFA-Filmstars Sybille Schmitz, dessen Schicksal in den Akten der Münchner Justiz seltsam versandet. Aber die Story weist natürlich weit über das unglückliche Leben des Stars hinaus, der eines Tages erkennen muss, dass er nicht mehr gefragt, dass seine Zeit abgelaufen ist, mit dieser Tatsache nicht fertig wird und sich nun sozusagen systematisch selber zu zerstören beginnt. «Die Sehnsucht der Veronika Voss» gerinnt zur Parabel vom Elend einer Zeit, in der nur noch das Materielle zählt, Wohlstand nicht nur zum guten Ton gehört, sondern gewissermassen die gültige Moral ist. Die Filmschauspielerin und der Sportreporter sind zum Scheitern verurteilt, weil sie Werten nachjagen, die nichts mehr zählen: sie der Kunst, die ihrer Meinung nach die Freiheit verloren hat, weil auch in ihr nur noch das Geld zählt; er der Gerechtigkeit oder, besser ausgedrückt, dem Fairplay als einer Form der Menschlichkeit, die allerdings im Wirtschaftswunder-Trubel kaum mehr gefragt ist. Veronika Voss und Robert Krohn kommen unter die Räder, weil Brechts Satz vom Fressen, das vor der Moral kommt, in einer erschreckenden Weise Wirklichkeit geworden ist.

Rosel Zech als Veronika Voss.

Den Ansatz, das Durchschnittliche zu durchbrechen und damit den Film tatsächlich zur Allegorie werden zu lassen, zum Gleichnis einer seelenlosen Zeit, vergibt Fassbinder allerdings fast kläglich. Seine Figuren erschöpfen sich im

Stereotypen, und ihre Künstlichkeit wird ihnen zum Fallstrick. Mag das aufgesetzt Konstruierte für die Veronika Voss noch seine Berechtigung haben – ihr Leben ist ja ein Klischee, aus dem sie sich nach dem brüsken Ende ihrer Karriere nicht mehr zu lösen vermag –, für die andern Personen wird es zum Hindernis, indem es Identifikation verhindert. Damit werden die Bezüge zur Gegenwart, die in der Geschichte wohl vorhanden sind, verschenkt. «Die Sehnsucht der Veronika Voss» bleibt ein Retortenfilm, ein Werk unter Glas gewissermassen, vom wirklichen Leben säuberlich abgeschirmt. Verstärkt wird dieser Eindruck des Retortenhaften durch einen klischeehaften Dialog voller Manierismen und durch eine effekthascherische Schwarzweiss-Fotografie (Kamera: Xaver Schwarzenberger). Diese gibt zwar vor, sich an den Filmen der vierziger und fünfziger Jahre vor allem amerikanischer Herkunft zu orientieren – womit wohl vor allem das Schicksal des Stars auf der schiefen Bahn in die künstliche und doch so wirklichkeitsnahe Welt des Kinos eingebettet werden soll –, aber es mangelt ihr die entscheidende Kraft gerade etwa der Werke der amerikanischen schwarzen Serie: Statt die bedrückende Stimmung des sozialen Hintergrundes zu beschwören und damit mit einer konsequenten Anwendung des Spiels von Licht und Schatten zum dramaturgischen Element zu werden, verliert sich Schwarzenbergers Kameraarbeit in exaltiertem Kunstgewerbe, das mit der Penetranz der Werbefotografie das effektvolle Arrangement in ausgeleuchteten Räumen und lichtumfluteten Gesichtern sucht.

Diese Exaltiertheit – eine von Fassbinders zahlreichen Schwächen (neben vielen Stärken) – findet sich auch in der Schauspielerführung, die oftmals an schlechtes Theater erinnert. So etwa macht Rosel Zech geradezu so krampfhaft auf Star, dass es zuweilen schon lächerlich wirkt. Aber ihre Angestrengtheit, die sich mitunter über das Gesicht hinaus bis ins Hütchen fortzusetzen scheint, verblasst vor der mimischen Nichtpräsenz, mit der Annemarie Düringer die Frau Dr. Katz verkörpert. Mit zur Maske erstarrtem Gesicht stakt sie durch den Film und markiert eisige Gefühlskälte so ungekonnt naiv, dass es einem darob schier warm ums Herz wird: aus Mitleid mit einer weiteren Schauspielerin, die das Opfer von Fassbinders Verschleiss-Kreativität geworden ist, welcher der unberechenbare Meister bisweilen selber erliegt. Aber eben: Nicht der einzelne Titel, nicht «Die Sehnsucht der Veronika Voss» und schon gar nicht Annemarie Düringers Frau Dr. Katz haben Bedeutung, sondern die Saga, die alle Fassbinder-Filme zusammen bilden. Im Kino allerdings, wo dem Zuschauer nicht die Saga, sondern – zumeist noch recht zusammenhanglos – die einzelnen Filme gezeigt werden, ist das gelegentlich nur schwer einzusehen.

Urs Jaeggi

Time Bandits

Grossbritannien 1980. Regie: Terry Gilliam (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 82/119)

Wörter werden dürr, sollen sie Bilder beschreiben, deren skurrile Erfindung sich märchenhaft mit Poesie und schwarzem Schrecken mischt, zum Lachen, zum Fürchten und überquellend von phantastischen Einfällen wider alle Zeit und Ordnung. Das Märchen der Zeitbanditen beginnt in der Filmwirklichkeit eines englischen Provinzstädtchens. In Kevins etwa zehnjährigem Kopf mischt sich das tägliche Fernsehen seiner Eltern mit der eigenen Welt zwischen Spielzeug und Geschichtsbüchern. Eines abends, kaum eingeschlafen, weckt ihn Lärm: Splitternd krachen die Türen seines Schranks auseinander, ein Ritter in mittelalterlicher Rüstung sprengt auf einem weissen Pferd durch sein Zimmer, setzt mit riesigem Sprung über Kevins Bett hinweg und verschwindet im Wald.

Am nächsten Abend geht der Junge ausgehfertig, mit Taschenlampe und Polaroidkamera ausgerüstet, zu Bett. Diesmal kommen durch den Schrank

sechs kleine Leutchen, phantastisch angezogen, eine seltsame Karte konsultierend. Sie geben sich als internationale Räuberbande aus. Einen Ausweg suchend, stemmen sie sich gegen die Zimmerwand, sie gibt nach und wird zum langen Korridor. Kevin, halb ängstlich, halb abenteuerlustig, rennt ihnen nach – das Gesicht des «Allerhöchsten Wesens» fährt durch die Luft und warnt vor dem Gebrauch der Unglückskarte... Im gleichen Augenblick fallen die sechs Zwerge (ergänzt durch Kevin auf sieben) in die schwarze Nacht des Weltalls hinaus, wirbeln hinunter und fallen durch ein Loch im Himmel geradeswegs ins Jahr 1796, in Napoleons italienischen Feldzug. Aus der Zeitlochkarte – dem «Allerhöchsten Wesen» entwendet – können sie zeitlich und örtlich bestimmbare Zeitlöcher ablesen, die sich als plötzlich auftauchende Türform manifestieren.

Meist im allerletzten Augenblick schrecklicher Gefahr entrinnend, fallen sie in eine andere Zeit, ins Mittelalter, zu Robin Hood, Kevin dann durchs «falsche» Zeitloch mitten in den Kampf Agamemnons mit dem Minotaurus. Die maskiert auftauchenden Zwerge zerren Kevin auch aus dieser Zeit weiter (wie sehr wünschte er sich, Königssohn zu bleiben!) und fallen auf die Titanic, treiben bald ertrinkend im Eismeer – da hat nun der Böse persönlich seine Hände im Spiel. In den Kopf eines der Kleinen hat er den Wunschgedanken nach dem Besitz des «wunderbarstens Dings» gesetzt und holt jetzt die sieben durchs Märchenland langsam zu sich heran. Sie fallen in die Hände des Menschenfressers und seiner Hexenfrau auf dem Segelschiff, überwinden die Gefahr und merken, dass ihr Schiff einem Riesen zum Kopfschmuck dient. Dank Kevin (stets hält er die wichtigsten Ereignisse mit der Kamera fest) wissen sie sich mit einer Schlafspritze zu helfen und finden sich auf einer unabsehbaren Ebene, bis sie an eine unsichtbare Schranke stossen. Jetzt geraten sie ernsthaft aneinander: Wo soll hier das «wunderbarste Ding» sein? Streit bricht aus, die unsichtbare Glaswand geht in Brüche, gross und schrecklich-prächtig steigt vor ihnen das schwarze Schloss des Bö-

sen auf. Mit einem geschickten Fernsehblendwerk, das wiederum nur Kevin durchschaut, ergaunert sich der Böse die Zeitloch-Karte. Sie soll ihm Macht über die Welt geben, die er mit Digitaluhren, Videokassetten und Computer regieren wird. In den tödlichen Endkampf – gegen den Bösen sind Westernhelden, Ritter, Bogenschützen, Tanks und Helikopter machtlos – greift schliesslich das «Höchste Wesen» selber ein – und entpuppt sich als gepflegter, etwas müder älterer Herr, gekleidet wie ein korrekter Verwaltungsratsvorsitzender. Er versteinert den Bösen, heisst die Zwerge aufräumen. Nichts sei ohne sein Wissen gelaufen, die Karte hätte er den Zwergen überlassen, die er als Räuberbande übrigens nicht gut findet, und natürlich sei die Schöpfung noch unvollkommen (es standen ihm ja auch nur sieben Tage zur Verfügung), doch sei ihm das Böse doch gut gelungen – und er treibt die Zwerge zur Eile an, als Schöpfungshelfer sind sie angestellt und eigentlich ganz froh, aus dem Zeitwirrwarr und den Abenteuern wieder zur Ordnung gerufen zu werden.
Kevin erwacht im brennenden Haus, im Feuerwehrmann zwinkert ihm Agamemnon zu, seine Fotos zeigen die Stationen seines Traums als Wirklichkeit. Die Eltern explodieren beim Berühren des vermeintlich verkohlten Sonntagsbratens, der sich als «konzentriertes Böses» herausstellt – und dann wird Kevin einfach im Gärtchen vor dem Haus stehengelassen; in etwas ratlosem Schluss.
Ein böser Film: Napoleon als weinerlicher Beklager seines Kleinwuchses; Held Robin Hood vom Sockel gestürzt, entblösst in Kitsch; der Böse von dummen Helfern umgeben – abgesehen von tausend kleinen Seitenhieben und Sticheleien. Was fasziniert mich an diesem Film so zwingend? Wohl dass er das Kind (in der Frau, im Mann) anspricht, es mitnimmt in Traum und Märchen, darin Tod, Leben, Lachen, Schrecken, Masken und Ulk, Gefahr, Abenteuer, Missgeschicke und Schlauheit sich Schlag auf Schlag folgen und vermischen – dass die Zwerge von Liliputanern (glänzend) gespielt werden, trägt nicht wenig zur Illusion bei. Zeit und Bewusstsein sind aufgehoben, hinter vordergründigem Lachen schimmert Horror im prachtvollen, mächtigen und dumm-schrecklichen Bösen. Bruchlos hält der Film gefangen, ohne Zwischenernüchterungen, und jeder Schrecken wird, bevor er zu schrecklich wird, gebrochen, zurückgenommen in Spass oder skurrilen Einfall. Er führt aus der Wirklichkeit heraus, verwirrt die Fäden der Geschichte, die sich dann in völlig anderem Kontext wiederfinden lassen.
Wer jedoch weder mit echt englischem schwarzem Humor noch mit Märchen oder «Alice im Wunderland» (in deren Tradition der Film steht) etwas anfangen kann, muss auf der ganzen Linie enttäuscht sein. Märchen-, Legenden- und Geschichtsforschern, Theo-, Psycho- und Soziologen bietet sich der Film zu Interpretationen tausendfältiger Art an. Inwieweit es ein Film für Kinder ist, fragt sich. Kinder zwischen sieben und zwölf Jahren werden ihre Traumwelten finden, ohne die Anspielungen und Hiebe zu begreifen. In der Zeit der Loslösung aus der Kindheit wird der Film kaum einem Jugendlichen gefallen und kann erst wieder aus grösserer Distanz einen Reiz und damit den vollen Genuss allen Hintersinns gewinnen. Hat mir Terry Gilliam schon mit den in

---

film-aktiv Bern

mg. Um die Verbreitung des unbekannten Schweizer Films im Bernbiet – wobei auch an Nachwuchsautoren gedacht werden soll – möchte sich in Zukunft der in Bern vor kurzer Zeit gegründete Verein «film-aktiv Bern» kümmern. Abgeleitet wurde die Idee vom Berner Jung-Filmer-Fest, das seit 1980 zwei Mal in der Bundeshauptstadt durchgeführt werden konnte. Um die weitere regionale filmkulturelle Tätigkeit sicherzustellen, ist der Verein auf aktive und passive Mitglieder und Donatoren angewiesen. Weitere Auskünfte werden gerne unter folgender Adresse erteilt: film-aktiv Bern, Postfach 1442, 3000 Bern 1.

«Monty Python and the Holy Grail» ziemlich wahllos verstreuten Pointen einiges Vergnügen gemacht, auf diesen seinen viel geschlosseneren und folgerichtiger durchgeführten «Zeitbanditen» «fahre ich ab» und könnte ihn nicht nur zweimal – beim ersten Anschauen fallen viele Kleinigkeiten neben die Augen – sondern zweimalzweimalzweimal mit ungeteilter Begeisterung geniessen. Schon nur dieser Riese!

Elsbeth Prisi

Das Flugjahr

Schweiz 1981. Regie: Markus Fischer (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 82/108)

Nach sechs Kurzspiel- und kurzen Dokumentarfilmen – zuletzt 1979 «Finsternis», dem in Nyon mit dem Silbersesterz ausgezeichneten Porträt einer Blinden, und 1980 «Aussteigen – Aufsteigen», einem Dokumentarfilm der TV-Reihe *«Gegenspieler»* – legt der 29jährige Zürcher Markus Fischer seinen Kinoerstling «Das Flugjahr» vor: 35 mm blow-up, 90 Minuten, eine Koproduktion zwischen dem Zürcher Filmkollektiv, der Stella Film GmbH München und der Rialto Film AG Zürich, mit Hans Heinz Moser, Alexander Duda, Rosemarie Fendel, Grete Heger, Michael Maassen und Therese Affolter als Darsteller.

In einer der ersten Einstellungen sieht man in einer Stube einen Fernsehapparat: in Grossaufnahme jene berühmten Bilder der Luftschiffkatastrophe von 1937, die «Hindenburg» in Lakehurst, der brennende Rumpf, der zu Boden kracht, das filigrane Aluminiumgerippe, das sich verbiegt. Und dazu brummt jemand: «Da siehst du es, mit diesen Konstruktionen ist nicht zu spassen». Dies ist der erste Dialogsatz des Filmes, und der, der ihn ausspricht, ist Albert Müller (Hans Heinz Moser). Er wendet sich damit an Franz (Alexander Duda), seinen Sohn.

In diesem Satz steckt mehr Tiefsinn, als man im ersten Augenblick vermuten würde. Dieser Satz signalisiert auch Hilflosigkeit, Ratlosigkeit, Ausweglosigkeit, doch davon später. In «Das Flugjahr» gibt es ebenfalls Konstruktionen, mit denen nicht zu spassen ist. Konstruktionen, die zwar noch nicht lichterloh brennen wie der Zeppelin, auch noch nicht auseinanderbrechen, Konstruktionen jedoch, in denen es bedrohlich mottet, die rasend schnell auf den Bruch hinsteuern.

Da ist die Schreinerei, in der nichts mehr geht, in der Vater und Sohn Müller sich mit dem Flicken von Fensterscheiben und dem Leimen von Saalstühlen über den Beschäftigungseinbruch hinwegtäuschen. Da ist die Familie der Müller, in der keiner mit keinem mehr spricht, weil weder Vater, Mutter noch Sohn je gelernt haben, miteinander umzugehen, sich mit Problemen auseinanderzusetzen, miteinander zu reden. Und da ist schliesslich Müllers Ehe, seine Frau Ruth (Rosemarie Fendel), die sich – offensichtlich an ihrem Wissen leidend – seit geraumer Zeit ins Schlafzimmer zurückgezogen hat, nicht mehr aufsteht, sich rundum verweigert, Krankheit als letzten Ausweg gewählt hat.

In dieser ausweglosen Situation, die in jeder Hinsicht in Richtung Bruch tendiert – der Begriff «Nestbruch» geht mir da nicht aus dem Sinn, ohne damit die Werke von Kuert und Fischer in Beziehung setzen zu wollen – in dieser Situation klammern sich Vater Müllers Hoffnungen an zwei Personen: einerseits an Herrn König (Michael Maassen), einen Unternehmer, der mit Maschinen handelt und der Müllers Schreinereiausrüstung kaufen soll, da Müller auf Brennholz umstellen will, der sich jedoch bald einmal als seltsamer Aussteiger entpuppt, der Müller auf seinen Träumen sitzen lässt. Anderseits an die Grossmutter (Grete Heger), die anreist, um im Haushalt zum Nötigsten zu schauen. Sie versucht zwar resolut an frühere Zeiten zu appellieren, doch diese Versuche bleiben rhetorisch. Ihr in die Vergangenheit orientierter Blick, die Beschwörung ihres Mannes – Spanienkämpfer in Barcelona und kurz nach der Heimkehr von einem Lastwagen zu Tode gefahren

– bringt Familie und Firma Müller auch nicht weiter.
Bleibt die Frage nach dem Verhalten des Sohnes, aus dessen Blickwinkel Markus Fischer seine Geschichte eigentlich erzählt. Franz (Alexander Duda) bastelt Flugzeugmodelle, die er werktags jedoch nicht fliegen lassen darf, da der Vater befürchtet, die Leute könnten meinen, bei Müllers gäbe es keine Arbeit. Der Sohn (etwas über 20jährig) bringt der Mutter das Essen hoch, versucht sie zum Aufstehen zu bewegen. Im übrigen beschäftigt er sich oft mit der Vergangenheit, hängt den Erinnerungen an seine Kindheit nach. Ausserdem versucht er, eine Beziehung zu einer jungen Frau (Therese Affolter) aufzubauen, die in einem Chemisch-Reinigungsgeschäft arbeitet. Franz wirkt im Grossen und Ganzen eher etwas zurückgeblieben: das überbehütete Einzelkind. Zwar erkennt er die menschliche und die wirtschaftliche Misere, die ihn umgibt, doch er hat nicht die Kraft, etwas daran zu ändern. Das mutwillige Zerstören seiner Modelle mag immerhin ein zaghafter Anfang sein. Am Schluss zieht die Mutter aus zu ihrer Schwester, der Vater bringt die Grossmutter auf den Bahnhof und auch der Sohn fährt weg. In einer etwas symbolträchtigen Schlussszene überholt er auf dem Mofa Vater und Grossmutter, die, wohl einer Panne wegen, am Strassenrand stehen geblieben sind.
Der in Wetzikon und Pfäffikon aufgewachsene Markus Fischer beschreibt in «Das Flugjahr» offenbar, was er aus eigener Erfahrung und Anschauung kennt: das Leben am Rande der Provinz, enge Verhältnisse, in denen die Zeit stillzustehen scheint. Er beschreibt mit grossem Einfühlungsvermögen das dumpfe Nebeneinander einer Familie, die Sprachlosigkeit, das Elend auch eines Handwerkers, der schmerzlich einsehen muss, dass seine Kunst, seine Arbeit plötzlich nicht mehr gefragt ist. Besonders gelungen scheint mir dabei die Zeichnung der Figur der Mutter. Rosemarie Fendel verkörpert auf überzeugende Weise diese Frau, die einfach nicht mehr mag, und die sich in die Verweigerung flüchtet. Mit anderen Figuren habe ich eher Mühe. Vor allem Hans Heinz Moser als Vater wirkt stellenweise übertrieben laut und polterig, obwohl er in den stilleren Phasen seiner Verzweiflung stark ist.
Was Markus Fischer meiner Meinung nach ganz daneben geraten ist, ist der Umgang mit den Rückblenden, den Erinnerungen des Sohnes. Dabei ist es nicht einmal das jeweilige Einsetzen der einzelnen Rückblenden (da kommen mir sogar Erinnerungen an Saura), sondern es sind die in den Rückblenden verwendeten Zeitlupensequenzen, die mich stören. Auch macht mir stellenweise die Sprache Mühe, obgleich ich begreife, dass Markus Fischer bewusst auf Dialekt verzichtet hat, zum Teil aus Angst, zu sehr in die Nähe des Heimatfilm-Klischees zu rücken, zum Teil auch, um durch die Sprache auch eine gewisse Distanz zu schaffen: Distanz zu sich selber, Distanz zwischen der Person des Autors und der Filmfigur des Sohnes. Gerade in diesem Spannungsfeld liegen vielleicht auch die Ursachen dafür, dass für mich ausgerechnet die Figur des Sohnes am blassesten bleibt, am wenigsten fassbar und nachvollziehbar.

Hans M. Eichenlaub

Que Viva Mexico!

Sergej M. Eisensteins Fragment in einer Bearbeitung von G. V. Alexandrow: «offizielle» russische Version von 1979 (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 82/113)

«Die vorliegende Fassung von ‹Que Viva Mexico› unterscheidet sich grundlegend von der früheren, stark gekürzten und zensurierten Fassung. Die beiden grossen Eisenstein-Kenner G. V. Alexandrow und Nikita Orlow haben den Film in jahrelangen Bemühungen aufgrund des Szenarios, Montage- und Musikangaben, die Eisenstein erst nach den Dreharbeiten – zurück in Russland – gemacht hat, vollständig neu montiert. Erst jetzt ist im Film sichtbar, wie Eisenstein eines seiner Hauptwerke konzipiert hat.» So die Werbung, soweit der

Anspruch und die Erwartung. Tatsächlich vorgeführt wird eine Schwarte.
Das ist eigentlich tragisch, aber doch nur ein weiteres Glied in einer Kette misslicher Umstände und Ereignisse. Eisenstein war, nach vorzeitiger Auflösung des Vertrages, gerade dabei, Hollywood – das ihn wenige Monate zuvor mit Pomp empfangen hatte – zu verlassen, als er angeregt von Flaherty und die von Chaplin vermittelte Unterstützung von Upton Sinclair in die Lage versetzt wurde, einen Film in Mexiko zu realisieren. Kaum in Mexiko angekommen, wurden Eisenstein, Eduard Tisse, sein Kameramann und Alexandrow, sein Assistent, zwar verhaftet, konnten dann aber frei arbeiten. Vorgesehen war ein «Reisefilm» und eine Drehzeit von drei bis vier Monaten, aber Eisensteins Faszination für das Land, welches er bereiste, wurde grösser, seine Projekte ehrgeiziger. In einem Prolog, vier Episoden – «Sandunga», «Fiesta», «Maguey», «Soldadera» – und einem Epilog wollte er den Geist Mexikos einfangen und darstellen, wie die treibenden Kräfte – Leben und Tod, Schönheit und Korruption, Freiheit und Unterdrückung, heidnische Kultur und Christentum – die Geschicke dieses Landes prägten. Sinclair war zwar sehr zufrieden mit den Teilen des Materials, das Eisenstein nach elf Monaten Drehzeit lieferte, verteidigte ihn auch gegen Angriffe Stalins, ein Verräter zu sein, geriet aber unter zunehmenden Druck von Seiten seiner Frau und deren reicher Familie und verordnete schliesslich den definitiven Abbruch der Dreharbeiten, gerade als Eisenstein die vierte und entscheidende Episode in Angriff nahm.
Das Material blieb – wie vorgesehen – in den Händen von Sinclair, aber Eisenstein erhielt – anders als ausgemacht – nie Gelegenheit, das Material zu bearbeiten. Eisenstein ging zurück nach Russland, wo er im Verlaufe der Jahre unter eher schwierigen Umständen und teilweise recht mühsamen Bedingungen noch an einigen Filmen arbeitete, die seinen Ruf als genialer Regisseur zwar bestärkten, in mehreren Fällen aber ebenfalls unvollendet blieben. Der Produzent Sol Lesser verwendete Teile des Mexiko-Materials für zwei Kurzfilme und den Spielfilm «Thunder Over Mexico» (1933). Bereits 1939 erstellte aber Marie Seton mit «Time in the Sun» eine Fassung, die Eisensteins Vorstellungen so treu wie möglich folgt – die, obwohl Fragment, wenigstens einen Eindruck vermittelte. Schliesslich überliess Sinclair das gesamte Material dem Museum of Modern Art. Der angesehene Kompilations-Filmemacher Jay Leyda schnitt 1954 eine sechsstündige Rohfassung, die er dann zur drei Stunden Version «Eisenstein's Mexican Project» (1958) verdichtete. Ein knappes halbes Jahrhundert nach Abbruch der Dreharbeiten erhielten auch die Russen den gewünschten Zugang zum Material: Der inzwischen einzige Überlebende, der wirklich dabei war, Grigori Alexandrow, machte sich an die Arbeit – und erstellte die «offizielle» Version (1979).
Da die vierte Episode nie gedreht wurde, muss auch die offizielle Version Fragment bleiben. Optisch entspricht sie im wesentlichen der Seton-Fassung von 1939 – mit der Einschränkung, dass Alexandrow, nicht immer zum Vorteil des Resultats, Eisensteins Montageprinzip erbarmungslos konsequent anwendet. Um ein Beispiel zu geben, soll die kleine Szene genannt werden, in der sich auf einer Hängematte zwischen zwei Einheimischen eine Liebesbeziehung anbahnt. Gedreht wurde die Szene in *einer* Einstellung, die das Spiel der Augen und der Gesten, die Spannung, die in der Distanz und im langsamen sich Näherkommen der beiden Verliebten liegt, sehr schön einfängt. Marie Seton hat die Szene so übernommen, ohne sie in ihrer ergreifenden Kraft und Schönheit zu beschneiden. Alexandrow hat sie zerstückelt und *montiert:* Indem er schnäbelnde Papageien in die Szene montiert, «verdeutlicht» er – gewissermassen abstrakt symbolisch –, was «los» ist. Ob Eisenstein sein Montage-Prinzip auch in diesem Fall stur angewendet hätte, muss offen bleiben, kann aber zumindest bezweifelt werden.
Dies kann im Prinzip denn auch für die ganze Rekonstruktion geltend gemacht werden. Es sei gar nicht bezweifelt,

dass sich Alexandrow – recht eigentlich buchstabengetreu – an Notizen und Entwürfe von Eisenstein gehalten hat; festzuhalten ist nur, dass Eisenstein in der Auseinandersetzung mit seinem Material sehr wohl zu ganz andern Lösungen hätte finden können und – das sei hier behauptet – zumindest die Tonebene völlig anders konzipiert, Musik, Geräusche und Kommentar ganz anders gestaltet hätte – sein Geschmack und sein Stilgefühl hätten gar nichts anderes zugelassen.

Vom Ton her wird jedes Bild in seinem Gehalt verdoppelt, erschlagen oder in einem Erguss seichter Musik ertränkt. Eine alte Frau beisst in ein Goldstück: Ein jeder kann das Bild lesen, versteht spontan was es besagt, aber der Kommentar belehrt ihn, dass die Alte misstrauisch das Geldstück prüft. Tisse hat Bilder geschaffen, die eine verblüffende Übereinstimmung des Profils Einheimischer mit Profilen von Figuren an den Pyramiden der Mayas *sichtbar* machen, aber der Kommentar prellt den Zuschauer um die eigene Einsicht. Beim Stierkampf dramatisieren die Musik und das Zuschauergebrüll die Bilder vom Einzug der Toreros dermassen, dass eine weitere Steigerung beim Triumph über das Biest schlicht nicht mehr möglich ist. Heraufziehende Wolken, welche kommende Ereignisse überschatten, werden durch das Umschlagen der Musik verdoppelt; satirische Bilder eines besoffenen Gutsherren mit schrillen Tönen (über-), unterstrichen und so weiter und so fort. Es geht nicht anders: Es ist dem Zuschauer vorzuschlagen, sich «Que Viva Mexico!» einmal mit zugestopften Ohren stumm und einmal mit akustischer «Untermalung» anzusehen, einmal die starken, hervorragend gestalteten Bilder allein wirken zu lassen und sie einmal im meist süffigen Musikteppich zu ersäufen.

«In seinem mexikanischen Werk ging es Eisenstein vor allem um die künstlerische Formung der einzelnen Einstellung, um architektonischen Bildaufbau, komponierte plastische Schönheit» – Gregor/Patalas «Geschichte des Films» (1962), und an anderer Stelle in Bezug auf Filme, die Alexandrow nach seiner Assistententätigkeit bei Eisenstein als Regisseur realisiert hat: «Stets gibt die Musik bei Alexandrow Mittelpunkt und Leitfaden der Handlung ab.» Möge dies eine Erklärung bleiben.

Abschliessend sei vermerkt, dass ich es dennoch durchaus für verdienstvoll halte, den Film in den Verleih und in unsere Kinos zu bringen: Eine Auseinandersetzung wert ist das Werk allemal, wenngleich festzuhalten ist, dass andere Rekonstruktionen berühmter Filme der Wiederentdeckung für das Kino harren, die zwar weniger spektakulär portiert werden, aber gelungenere Lösungen anbieten – Leydas Fassung wäre ein Vorschlag, um mal bei Eisenstein zu bleiben.

Walt R. Vian

TV/RADIO-KRITISCH

«Jazz-Triptychon»: elitäre Sendungen im Fernsehen

Das Fernsehen DRS sendet am Sonntag, 2. Mai um 22.15 Uhr, «Jazz-Triptychon», eine Sendung des Ressort Musik. Die drei Teile des Triptychons sind Arthur Honeggers «Concertino» von 1924, die «Rhapsody in Blue» (1924) von George Gershwin und die «Jazz Symphony» (1925) des weniger bekannten Amerikaners George Antheil. Das Verbindende der drei Werke ist im Titel der Sendung angesprochen: Sie stehen im Zeichen der Begegnung zwischen moderner Sinfonik und Jazz.

Die Sendung zeigt beispielhaft, wie der Leiter des Ressorts Musik, *Armin Brunner,* seine Aufgabe versteht. Brunner übernahm das Ressort vor vier Jahren mit dem Leitgedanken «Suche nach Alternativen». Das gängige Konzept der Musikredaktionen besteht bei zahlreichen Fernsehanstalten darin, hauptsächlich «Musikereignisse» aufzuzeichnen und gelegentlich auch live zu übertragen. International bekannte Künstlernamen und renommierte Aufführungsstätten garantieren den Erfolg. Die Eigenleistung des Fernsehens ist bescheiden. Brunner bestreitet nicht, dass solche Sendungen ihren legitimen Platz im Programm haben. Sie dokumentieren einen Bereich des Musiklebens.

Musik kann nun aber auch gezielt für das Fernsehen produziert werden. An die Stelle des gefilmten Konzerts tritt in diesem Fall die fernsehgerecht inszenierte Musik. Zum Klangereignis kommt also die kreativ gestaltete, auf die Musik bezogene Bildebene hinzu. Die musikalische Interpretation des Werkes wird fortgesetzt in der filmischen Interpretation. Es geschieht also in gewisser Weise der umgekehrte Vorgang der üblichen Filmproduktion. Dort geht der schöpferische Prozess in der Regel vom Bild aus; die Musik kommt meist am Ende erst dazu. Sie soll den Betrachter gefühlsmässig so lenken, dass er die Bilder in der vom Regisseur gewünschten Weise auffasst.

Im Fall der fernsehgerecht inszenierten Musik sind es die Bilder, die solche Funktionen übernehmen. Allerdings bleibt es nicht bei einem einfachen Rollentausch zwischen Bild und Musik. Der Wahrnehmungsvorgang des Sehens ist ein anderer als der des Hörens. Die Wirkung von Fernsehbildern ist normalerweise direktiver, konkreter, auch im übertragenen Sinne «anschaulicher» als der Eindruck von Musik. Das Hören von Musik ist ein vergleichsweise abstrakter Vorgang. Sie besetzt die Phantasie nicht, sondern stösst sie an und bringt sie zum Mitklingen. Die Umsetzung von Musik ins Medium des bewegten Bildes versetzt den Hörer zugleich auch in die Rolle des Zuschauers und bietet ihm damit wiederum eine bestimmte, eben die vom Regisseur kreierte Weise des Hörens an. Das Bild wird zum Medium einer Interpretation, statt unmittelbar Gegenstand der Deutung zu sein. Es über-