

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Band: 31 (1979)
Heft: 6

Rubrik: Filmkritik

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.11.2024

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

gegenüber den verantwortlichen Organen von Radio und Fernsehen DRS ausgearbeitet, in welchem das komplexe Netz der Beziehungen zwischen Kirche und Medien untersucht und geregelt wird. Aus diesem Dokument seien hier einige wesentliche Aussagen zitiert: «Die Vereinigung FRF kennzeichnet ihre Haltung als kritische Kooperation unter Achtung der Konzession. Sie kümmert sich nicht nur um spezifisch religiöse Programme. Sie setzt sich vom Evangelium von Jesus Christus her als gemeinschaftsmitbildende und mitverantwortliche Kraft generell auch für ein gutes Programmangebot ein. Nicht die Interessen der Kirche allein, sondern diejenigen der Gesamtheit der Bevölkerung sind massgebend. Das bedeutet praktisch: Die Vereinigung FRF setzt sich für einen menschlich möglichst hohen Qualitätsstand des Programms, wie zum Beispiel durch regelmässige, gezielte Sendebeobachtung und aufbauende Sendekritik ein. Mit dem Ressort «Religion» beim Fernsehen DRS besteht eine bewährte Zusammenarbeit, wobei sich die kirchliche Organisation bewusst ist, dass sie vor allem anregen und vorschlagen kann. Sie ist sich ebenfalls bewusst, dass der Entscheid über das Zustandekommen und die Realisierung von Sendungen beim zuständigen Ressort DRS liegt.»

Es ist dringend zu wünschen, dass man diese klaren Aussagen nicht nur bei der Tagespresse, sondern vor allem auch in den Kirchen gebührend zur Kenntnis nimmt und davon absieht, unzutreffende Theorien zu verbreiten oder inkompetente Interpretationen anzustellen. Wenn das bevorstehende Ausscheiden des jetzigen kirchlichen Fernsehbeauftragten dazu Anlass geben könnte, sich grundsätzlich und auf gewissenhafter Information beruhende Überlegungen über den Sinn und den Zweck kirchlicher Medienarbeit zu machen, dann könnte die leidige Angelegenheit auch eine positive Seite bekommen.

Pfarrer Max Wyttenbach,
Präsident der Vereinigung FRF

FILMKRITIK

Messer im Kopf

BRD 1978, Regie: Reinhard Hauff (Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 79/69)

I.
Ein Mann geht in seinem Büro unruhig auf und ab. Er versucht zu telefonieren, vergeblich. Er schaut aus dem Fenster in die Nacht, auf undeutlich sichtbare Gebäudefassaden. Laut sagt er vor sich hin: «Ein Amerikaner in meiner Lage würde vermutlich blind aus dem Fenster schiessen.» Dann rennt der Mann, offensichtlich in Erregung, durch die Strassen und sagt Sätze vor sich hin wie: «Verdammt noch mal, das ist doch so verlogen!» und «Ann, ich hol' dich jetzt ab, und das ist unwiderruflich.» Er gelangt zu einem Haus, vor dem ein wildes Durcheinander herrscht: Eine Razzia ist im Gang. In angstvoller Panik und leichtsinnig dringt er ins Haus ein, ruft nach «Ann», während in seinem Rücken die Frau, die er sucht, in einen Polizeiwagen gedrängt wird. Im Gebäude stellt sich ihm ein Polizist entgegen, es fällt ein Schuss – Schnitt: Der Mann wird im Spital am Kopf operiert, dann liegt er bewusstlos auf der neurochirurgischen Intensivstation, unter scharfer Bewachung durch die Polizei. Mit dieser rasanten Sequenz, deren funktionelle Dramaturgie sich an italienischen (Francesco Rossi, Damiano Damiani, Elio Petri) und amerikanischen (Robert Aldrich u. a.) Vorbildern orientiert, beginnt einer der interessantesten und spannendsten bundesdeutschen Filme der letzten Jahre. Peter Schneiders (Drehbuch) und Reinhard Hauffs Film ist ein Versuch, ein heikles Stück bundesdeutscher Gegenwart auf-



zuarbeiten. Das geschieht nicht in Form eines dogmatischen Lehrstückes, sondern mit den Mitteln des Spannungskinos, das Unterhaltungselement bewusst einbezieht. In dieser Hinsicht geht «Messer im Kopf» weiter als «Die verlorene Ehre der Katharina Blum» und «Deutschland im Herbst», die eine ähnliche Thematik behandeln. Vielleicht hat sich Hauff um publikumswirksamer Effekte willen hie und da auf Ab- und Seitenwege locken lassen, und Schneiders geistreiche Sprüche und Sprachspielereien gehen einem angesichts des todernsten, politisch hochbrisanten Themas vielleicht allzu genüsslich ins Ohr. Aber ich kann den beiden daraus keinen Strick drehen, weil ich diesen Film auch als eine Art Gegenreaktion auf Filme mit politischen Themen sehe, die zu oft filmischen Leitartikeln oder gesellschaftspolitischen Abhandlungen gleichen, in denen die Inhalte formal verfremdet werden, bis sie nur noch Eingeweihten zugänglich sind, und die allesamt fast ausschliesslich an den Intellekt appellieren. «Messer im Kopf» ist vor allem auch ein physisches und psychisches Erlebnis, die Geschichte des Mannes mit der Kugel im Kopf (wer an Rudi Dutschke denkt, liegt wohl nicht ganz falsch) geht einem an die Nieren und weckt neben Nachdenken auch Emotionen. Hauffs Film gibt dem Kino, was des Kinos ist, ohne das Engagement der Autoren und das wichtige Thema zu verraten.

II.

Der Mann, der da mit durchlöcherterem Gehirn in der Klinik liegt, ist Dr. Berthold Hoffmann (Bruno Ganz), Biogenetiker in einem Forschungsinstitut. Er lebt getrennt von seiner Frau Ann (Angelika Winkler), die in dem linken Jugendzentrum arbeitet, das die Polizei geräumt hat, und lebt mit Volker (Heinz Hönig), einem revolutionären Agitator zusammen. Aber wenn es Hoffmann schlecht geht (vernimmt man später), rennt er immer noch zu seiner Frau, wie an jenem Abend, als er bei der Razzia die Kugel in den Kopf bekam, weil er, nach Darstellung der Polizei, einen Polizisten mit einem Messer verletzt habe. Für die Polizei ist Hoffmann ein klarer Fall, ein Terrorist, der scharf bewacht werden muss, um ihm den Prozess zu machen, sobald er einigermaßen auf den Beinen stehen kann. Er soll als Beweis für die Notwendigkeit des harten Durchgreifens der Polizei zur Aufrechterhaltung von Sicherheit und Ordnung dienen. Für Volker dagegen ist Hoffmann ein unschuldiges Opfer des Polizeiterrors, ein Märtyrer, aus dem sich politisches Kapital schlagen lässt. Für beide Seiten ist Hoffmann bloss ein Objekt, ausnutzbar zur Stützung der eigenen politischen Position. Um sein Schicksal als Mensch kümmern sie sich nicht.

Dabei hat Hoffmann vorerst nichts nötiger als menschliche Hilfe, und zur Propa-

ganda seiner «Gegner» und «Freunde» kann er vorderhand keinen eigenen Beitrag leisten. Er muss auch wehrlos über sich ergehen lassen, dass die Massenmedien mutmassen, hinter der Maske des Biedermannes Hoffmann verberge sich die Existenz eines gefährlichen Staats- und Verfassungsfeindes. Denn Hoffmann ist ein körperlicher und geistiger Krüppel geworden. Er ist halb gelähmt, sein motorisches Sprachzentrum ist zum Teil zerstört. Er muss völlig von vorn beginnen und alles neu lernen: essen und trinken, lesen und sprechen, sitzen und gehen. Er muss lernen, wie er heisst, welchen Beruf er hat, dass er eine Vergangenheit, eine Frau und doch keine Frau hat. In einem mühsamen, langwierigen Prozess, der eine ungeheure Energie erfordert, muss er sich eine neue Identität, eine neue Persönlichkeit aufbauen. Hoffmann wurde aus seinem Leben, aus seinem Empfinden und Denken herausgeschossen, und nun muss er ein neues Bewusstsein, ein neues Ich finden. Und Hoffmann findet nicht nur zu seinem alten Zustand zurück, sondern der Bewusstwerdungsprozess führt ihn auch zu einem andern Denken und Verhalten, zu dem er vor seiner Verletzung als passiver Intellektueller nicht fähig war. «Der hirnerkrankte Hoffmann ist, so paradox das klingen mag, plötzlich frei, weil das geschlossene System von präformierten Gedanken durchbrochen ist, er kommt zu Einsichten, die sind so tief, richtig und wahr, wie man sie mit normalem analytischen Herumdenken gar nicht mehr gewinnen kann. (...) Hoffmann muss die Besinnung erst verlieren, um sie wieder gewinnen zu können, das ist, überspitzt formuliert, seine Tragik. Dass er sie gewinnen kann, darin liegt die Faszination» (R. Hauff).

Hoffmann lernt, fast ein moderner Krankenhaus-Kaspar-Hauser, mit Hilfe seiner Frau, einer Krankenschwester und des linken Rechtsanwalts Anleitner (Hans Christian Blech) wieder denken – ein phantastischer, spannender und manchmal auch ungemein komischer Prozess. «Wenn der Kopf über sich selber denkt, ist er kaputt», stellt Hoffmann mit einer Art Galgenhumor fest. Diesen kann er brauchen, denn sein Genesungsprozess ist von vielerlei Nöten und existenziellen Tiefen begleitet: Angst, sexuelle Not, das Gefühl, ein Niemand, ein Nichts, fremd in der eigenen Haut zu sein, die Gewissheit, manipuliert und missbraucht zu werden, allein und verlassen zu sein. Er beginnt sogar selber an das zu glauben, was ihm der Polizeikommissar (Hans Brenner) einreden will: dass er einen Beamten niedergestochen habe. Allmählich wird ihm die Wahrheit, der ganze politische Konflikt, dessen Zentrum er ist, egal. Er will nur noch zu seiner Frau zurück. Aber die ist ihm entfremdet und lebt mit Volker zusammen. Nach einem gescheiterten Fluchtversuch wird der Haftbefehl ausser Vollzug gesetzt, der Prozess verschoben. Er wird vorzeitig aus dem Krankenhaus entlassen, die Polizei beginnt das Interesse an ihm zu verlieren. Beim Verlassen der Klinik sagt Hoffmann der Reportermeute: «Ich möchte Ihnen und mir sagen, dass ich nichts zu sagen habe. Fragen Sie das Fernsehen!»

Hoffmann ist allein mit seiner nicht mehr erinnerbaren Vergangenheit. Sein Gehirn ist zwar von der Kugel befreit, aber er hat ein «Messer im Kopf», die bohrende Frage nämlich, wie es wirklich war an jenem Razzia-Abend. Er muss wissen, ob er ein Terrorist ist oder nicht. Er spürt sein «Opfer» auf, einen jungen, unerfahrenen Polizisten, dringt in dessen Wohnung ein, weil er der einzige ist, der Hoffmann Klarheit über das wirkliche Geschehen verschaffen kann. Hoffmann zwingt den Polizisten, mit vertauschten Rollen die Ereignisse jenes Abends nachzuspielen. Jeder erlebt dabei die Angst des andern. Ob Hoffmann auch auf den Polizisten schießt, lässt der Film offen.

III.

Neben der spannenden Handlung ist es vor allem die Schaffung eines Klimas, mit dem «Messer im Kopf» zu überzeugen vermag. Hoffmann ist ein Fremder in seinem Land und in seiner Haut. Er befindet sich zwischen den Fronten, über ihn wird verfügt, er wird manipuliert und überwacht, er ist ein Objekt totaler Entmündigung. Die Klinik sieht aus wie eine Inselfestung, ohne Verbindung mit der übrigen Welt scheint sie nur für sich selber zu funktionieren. Die Geschichte spielt sich in einer namenlo-

sen, kalten Stadtwelt ab (dass es sich um München handelt, muss man erraten). Alles ist unpersönlich, fremd, unvertraut, jeder misstraut dem andern, Angst macht sich breit und schlägt in kritischen Momenten in Aggressivität und Gewalt um. Hier hat die Terrorismuspsychose ihren Nährboden und verunsichert die Menschen, macht ihre Reaktionen unberechenbar. Wer zwischen die Fronten gerät wie Hoffmann, wird zum Unbehausten, Ausgestossenen, mit dem andern Politik machen. «Messer im Kopf» ist kein Film über die Ursachen des Terrorismus, er befasst sich mit dessen Auswirkungen auf das gesellschaftliche Klima in der Bundesrepublik Deutschland, befasst sich mit den Auswirkungen auf einen Menschen, der für die einen zum Sündenbock, für die andern zum Märtyrer wird. Hoffmanns Existenz wird auf radikale Weise in Frage gestellt, während die andern nur auf ihren Positionen beharren, zwischen denen er wie zwischen Mühlsteinen zerrieben wird.

«Messer im Kopf» ist nicht zuletzt der Film eines überragenden Darstellers: Bruno Ganz spielt den Hoffmann mit einer ungeheuren Präsenz. Schwebend zwischen Bewusstheit und Verstortheit, Verstellung und Offenheit, Intelligenz und Instinkt, Verzweiflung und Überlebenswillen macht er die Entwicklung vom lallenden, an lebenserhaltenden Schläuchen angeschlossenen Wrack zum bewusst handelnden Menschen, der sein Schicksal selber in die Hand nimmt, mit unerhörter Intensität glaubhaft und nachvollziehbar. Franz Ulrich

Nosferatu – Phantom der Nacht

BRD/Frankreich 1978. Regie: Werner Herzog (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 79/71)

Werner Herzog fordert den Vergleich heraus: Die Anlehnung an den – oder wer lieber will: die Werktreue zum – alten «Nosferatu» von 1922, dem längst zum Klassiker gewordenen Meisterwerk von Friedrich Wilhelm Murnau (nach einem Drehbuch von Henrik Galeen) ist so eindeutig, beziehungsweise derart beabsichtigt, dass es kein Ausweichen gibt. Die äusserlichen Veränderungen sind: farbig statt schwarz/ weiss, mit gesprochenem Wort statt stumm mit Zwischentiteln und selbstverständlich eine neue Besetzung der Rollen. Die einzige wesentliche Veränderung betrifft den Schluss des Films.

Die Geschichte, die im Jahre 1850 in der kleinen Hafenstadt Wismar (gedreht wurde im holländischen Delft) an der Ostsee beginnt, dürfte bekannt sein: Der verknitterte, unheimliche Makler Renfield – dargestellt vom bekannten Karikaturisten Topor mit seinem hysterisch-grauslichen Lachen – schickt den Angestellten Harker nach Transsylvanien zu Graf Dracula, weil dieser ein Haus in Wismar kaufen will. (Bei Murnau spielt das in Bremen und die Figuren heissen anders.) Dem ambitionierten jungen Harker (Bruno Ganz) kommt das gerade recht, weil er hofft, vom Lohn ein grösseres Haus für seine Frau Lucy (Isabelle Adjani) kaufen zu können; unbekümmert um deren Furcht, die aus der Vorahnung eines liebenden Herzens kommt, macht er sich auf den Weg.

Den «Trick» Murnaus, der Negativfilm verwendete, um die von Dracula dominierte Landschaft gespenstischer zu machen, konnte Herzog nicht wiederholen. Auch das Geistergefährt, welches den Besucher des Grafen abholt, ist «stärker» bei Murnau – mit Einzelbildaufnahmen gedreht und negativ kopiert, scheint der Vierspanner hektisch unwirklich über die Wege zu schweben. Es gibt jedoch bei Herzog so etwas wie ein Synonym dafür: Er hat eine Burg (ruine) auf einer Bergkuppe gefunden, die am Himmel vorbeirasend wie eine nur alptraumhaft phantasierte Behausung des Grafen erscheint. (Sie wurde mit einem Zeitraffer aufgenommen, und man weiss natürlich, dass sich die Wolken am Himmel bewegen.)

Graf Dracula stärkt sich am Blut des Besuchers, bevor er den Kaufvertrag unterschreibt und sich mit seinen Särgen, die Ratten und die ungeweihte Erde zur Tages-



ruhe bergen, auf den Weg macht. Im Drehbuch von Galeen steht die Szene von der nächtlichen Blutsaugerei (verkürzt wiedergegeben) so: «Hutter im Bett, gespannt und verwirrt. Langsam rückt Nosferatu näher heran. Unwiderstehlich beugt er sich über den vor Angst erstarrten, hilflosen Mann und gräbt seine Zähne in dessen Kehle. Schnitt: Schlafzimmer von Hutter's Frau – Ellen schreit: Hutter! Ellen im Bett ... im Delirium. (...) Ellen zittert wie ein verwundeter Vogel (...) und zieht sich in eine Ecke des Bettes zurück. Schnitt: Nosferatu dreht seinen Kopf. Er lauscht, als ob er das verängstigte Schreien in der Ferne fühlen – hören könnte.» Es zeugt von Herzogs Verehrung für den Meister, dass er dessen stärkste Bilder und Szenen nicht verändert (neue Lösungen dafür nur sucht, wenn er dazu gezwungen ist; die hervorragenden Doppel-Belichtungen, scheinen heute nicht mehr wiederholbar zu sein), sondern Murnau manchmal bis in die Bildkomposition hinein nachschafft und ganze Schnittfolgen – etwa die beschriebene – beibehält.

Nicht immer gelingt das ganz. So ist das Eindringen Nosferatus in Harkers Kammer – obwohl Herzog auch hier dem Vorbild folgt – bei Murnau viel bedrohlicher. (Der alte Film wird, wo er kommerziell gezeigt wird, fast ausschliesslich ein Drittel zu schnell – mit 24 statt mit 18 Bildern/sek. – vorgeführt. Dies gibt den Auftritten Nosferatus eine behende, komische Note, die er original gar nicht hat.) Das Risiko, in der Herausforderung zu unterliegen, bestand natürlich immer. Es dennoch einzugehen, muss einer tieferen inneren Überzeugung und starkem Einfühlungsvermögen entsprechen, die Herzog nicht nur zuzutrauen – «Was ich bin, sind meine Filme» –, sondern auch aus seinen bisherigen Filmen bereits herauszuspüren sind. Herzog wollte mit seinem waghalsigen Unternehmen nicht weniger als bewusst an die Tradition des deutschen Films, die es seit Beginn der dreissiger Jahre nicht mehr gab, anknüpfen. Und der Regisseur, der nicht nur sagt, dass er Landschaften inszenieren, für seine Filme gestalten kann, sondern es auch tut, hat Bilder geschaffen – für die Kamera verantwortlich, diesmal wieder, Jörg Schmidt-Reitwein –, die nicht beschrieben werden können, sondern sinnlich erfahren werden müssen, und die eine Fortsetzung jener Tradition erkennbar machen.

Nosferatu, unterwegs grosses Unheil verbreitend, trifft auf dem Seeweg in Wismar ein, während Harker, geschwächt und fiebrig, aber von seiner Liebe zu Lucy getrieben, auf dem Landweg folgt. Von hier an beginnt Herzog immer stärker seine eigene Botschaft in den Film einzubringen. Er folgt seinem Vorbild eigentlich nur noch in den Szenen mit und um Nosferatu, der übrigens von einem hervorragenden Klaus Kinski dargestellt wird, selbstverständlich mit der «murnauschen» Maske, für die Kinski jeden Tag vier Stunden still sass, bis die japanische Make-up-Künstlerin ihre

Arbeit beendet hatte. Zum andern aber bringt Herzog Szenen, die den Zerfall einer bürgerlichen Gesellschaft, infolge der Furcht vor dem Namenlosen und der grassierenden Pest, zeigt. Unter dem Motto, «Wir haben alle die Pest; so ist jeder Tag, der uns bleibt, ein Fest», erscheinen die Bürger, die inmitten des Chaos auf dem Marktplatz tanzen oder zwischen Ratten und Särgen im Freien tafeln, seltsam erleichtert und fröhlicher als zuvor.

Allein Lucy, die auf Grund der Tagebuchaufzeichnungen ihres Mannes die Quelle des Unheils kennt, ist entschlossen zu handeln. Zunächst sucht sie die Hilfe des Arztes und Wissenschafters Van Helsing. Der aber argumentiert, man lebe in einem aufgeklärten Zeitalter, für unbedachte Handlungen sei da kein Platz, Ahnungen und Vermutungen genügen nicht, zunächst müsse alles wissenschaftlich untersucht und geprüft werden, bevor man keine streng wissenschaftlichen Beweise habe, seien keine Schritte einzuleiten. Als dann aber ihre beste Freundin tot aufgefunden wird, handelt Lucy allein: Sie gibt sich Nosferatu hin und behält ihn bis zum Morgenrauen bei sich – die sexuelle Komponente, die allen Vampirfilmen wenigstens latent innewohnt, wird hier nicht unterdrückt, aber auch nicht ausgeschlachtet. Erst als er Lucy, welche die Zerstörung Nosferatus mit ihrem eigenen Leben bezahlt, tot auffindet, handelt auch Dr. Van Helsing und wird prompt von den Behörden aufgegriffen und verurteilt, obwohl die Gefängnisse inmitten des Chaos längst nicht mehr bewacht werden. Harker aber, inzwischen selber zum Untoten geworden, tritt die Nachfolge des Grafen an. (Bei Murnau brachte «Lucys» Opfer noch die ganze Welt wieder in Ordnung.)

Herzog, der gesagt hat: «Es ist kein Zufall, dass ich diesen Film gerade jetzt mache», muss unsere Zeit, unsere Welt gemeint haben, gerade mit den Veränderungen, die er gegen den Schluss hin anbringt. Aber grauslich wirkt der Film längst nicht mehr, nur mehr symbolisch. Murnaus Film hiess im Untertitel noch «Eine Symphonie des Grauens», und den hat Werner Herzog wohlweislich nicht mehr mit-übernommen. Wir alle haben in dem halben Jahrhundert, das zwischen den beiden Filmen liegt, so viele schreckliche Bilder mit dokumentarischem, nicht etwa fiktivem Charakter gesehen, dass «Nosferatu» nur noch symbolisch wirken kann. So schnell lassen wir uns im Kino das Fürchten doch nicht mehr beibringen! Walt Vian

A Wedding (Eine Heirat)

USA 1978. Regie: Robert Altman (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 79/85)

Der lapidare Titel verrät, wohin Robert Altman mit diesem Film zielt: Auf die Hochzeit als Institution, auf das Typische des Anlasses, auf den ritualisierten Ausdruck gesellschaftlichen und individuellen Selbstverständnisses. So lässt er es denn an Aufwand nicht fehlen, wenn er – über die ganze Länge seines Films hin – die Vermählungsfeier zweier junger Leute schildert, zuerst in der Kirche, dann in der Villa (mit Park natürlich) der Familie des Bräutigams. Niemand erwartet aber von Altman nach allem, was man von ihm kennt, eine ungestörtes Fest. Seine Kamera entdeckt fleissig Details, die das Bild auf unschöne Weise beeinträchtigen. Und das Programm läuft keineswegs plangemäss ab. Der schon ziemlich vergreiste Bischof, der das Paar zusammengibt, kommt zwar mit Hilfe seiner einflüsternden Assistenten ohne grössere Panne über die Runde. Dass dagegen die Grossmutter des Bräutigams und Herrin des Hauses im oberen Stockwerk gerade das Zeitliche segnet, als unten die Gäste einziehen, wird von der Familie schon als böswillige Störung empfunden und verursacht hinter den Kulissen einige Aufregung. Nervosität gibt es auch beim Anstehen der Gäste vor den Toiletten, und als sich niemand zur Gratulationscours einstellen will. Ein bedrohliches Gewitter treibt die Leute vorübergehend in den als Bar eingerichteten Keller, wo bei Kerzenlicht Kirchenlieder gesungen werden, die die drohende Panik abwenden. Der Vater des Bräutigams, der zu Lebzeiten seiner

Schwiegermutter seine italienische Herkunft und Familie verleugnen musste, balgt sich mit seinem unerwartet aufgetauchten Bruder herum, während die Brautmutter mit nur mässigem Eifer einen zudringlichen Anbeter abwehrt. Die Neuigkeit, dass die Schwester der Braut vom Bräutigam schwanger ist, gibt Anlass zum Familiengericht und lässt das Fest vorzeitig in leichter Verstimmung enden. Das Hochzeitspaar verschwindet ohne Abschied und fällt vermeintlich einem Autounfall zum Opfer. Neue Vorwürfe werden ausgetauscht, bis sich der Irrtum aufklärt: Tot sind bloss zwei Ausenseiter-Gäste, die Gesellschaft kann sich in Minne auflösen.

Altman, der mit Vorliebe Filmgenres und amerikanisches Selbstbewusstsein demonstriert, sieht in der Heiratsfeier eine letzte noch hochgehaltene Tradition, und so stürzt er sich mit grimmigem Humor auf die Gelegenheit, die Widersprüche zwischen Schein und Sein aufzureissen. Dass er dabei manchmal offene Türen einrennt – weil die Tradition längst nicht mehr unangefochten ist –, nimmt seinem Unterfangen freilich einiges von der vorgeblichen Kühnheit. Aber Altman ist ein sorgfältiger Beobachter und routinierter Inszenator. Er reichert seinen Film mit zahllosen Einzelheiten an, die den Fassaden-Charakter des Fests kennzeichnen; und er stattet ihn mit ebensoviele Figuren (und Schauspielern) aus, die alle ihre Auftritte haben und ihren Anteil am falschen Schein, den aufrechtzuerhalten ihnen nicht recht gelingen will. Als eine Schilderung menschlicher Unzulänglichkeiten, die man nicht einzugestehen wagt und doch nur schlecht verstecken kann, könnte «A Wedding» auf diese Weise beeindrucken – wenn Altman nicht so schematisch und so wenig wählerisch verfahren würde. Unerbittlich teilt er jeder Figur ihr kleines oder grösseres Gebrechen zu, ohne bei der Frage zu verweilen, wie plausibel die Charakterisierung sei und wieviel an Bedeutung sie hergebe. Er scheut sich weder vor billigem Spott noch vor derber Lustigkeit, appliziert der Braut eine entstellende Zahnsperre, lässt einen plumpen älteren Mann stürmische Verliebtheit und tapsige Zudringlichkeit mimieren und was dergleichen Originalitäten mehr sind. Schonung gewährt Altman einzig Lillian Gishs sterbender Grossmutter – aus welchen Gründen immer. Jedenfalls verschafft er dem einstigen Stummfilm-Star eine betont schöne Wiederkehr auf die Leinwand. Stellt man auf Altmans eigene Äusserungen zum Film ab, so liegt die Vermutung nahe, er habe bei dieser Arbeit viel Ärger und Unmut über seine Mitmenschen loswerden müssen. Er tut das zwar mit gewohntem Können, aber nicht mit viel mehr Stil, als er seinen Figuren zubilligt. Vielleicht ist ihm selber nach diesem Film leichter zumute. Für den Zuschauer bleibt es aber trotz dem Aufwand, den Altman für seine Inszenierung getrieben hat, bei einer bloss oberflächlichen Provokation. Edgar Wettstein

The Fury (Die Hölle macht Beute/Teufelskreis Alpha)

USA 1978 Regie: Brian De Palma (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 79/78)

Mid East 1977. Ein netter, kleiner Badestrand. Lustige Stimmung. Peter (Kirk Douglas) und sein Sohn Robin (Andrew Stevens) schwimmen um die Wette. Dann eine kleine Erfrischung auf der Sonnenterrasse des Strandrestaurants. Der dritte im Bund, Childress (John Cassavetes), erhält einen Telefonanruf. Offenbar etwas Wichtiges, nur hören wir nicht, was am andern Ende gesagt wird. Währenddessen streicht draussen die Kamera merkwürdig um Vater und Sohn herum. Childress kommt zurück, sagt aber kein Wort vom Telefongespräch, das mit den andern zu tun zu haben schien. Vater und Sohn nehmen Abschied; Childress führt letzteren ins Haus, während der Zurückgelassene den Kellner ruft. Plötzlich Schüsse, der Kellner stürzt zu Boden, und die totale Action beginnt: fein vorbereitet und doch überraschend wie bei Hitchcock, auf den sich De Palma immer wieder beruft, und der offensichtlich einiges vom Meister gelernt hat. Die Schüsse haben natürlich Peter, Robins Vater, gegolten. Und wieder wie bei Hitchcock: Freund Childress entpuppt sich plötzlich als Feind, Chef einer Geheimorganisation, dem es nur darum geht, Robin seinem



Vater zu entreissen und diesen aus dem Weg zu schaffen. (Dass zur allgemeinen Verwirrung in dieser Szene noch völlig unmotiviert wild um sich schiessende arabische Guerilleros zu Hilfe genommen wurden – reine Actionelemente mit ideologischem Unterton –, ist anscheinend einer der Beiträge, für die der Teilkoproduzent, die American-Israel Film Productions Ltd., verantwortlich zeichnet.)

Diese Einleitungssequenz liefert die Grundlage für die weitere Handlungsführung. Der Vater, den Childress erledigt glaubt, folgt diesem nach Chicago, dem altgedienten Dorado der Dusterlinge, um seinen Sohn zu retten. Weshalb dieser überhaupt gekidnappt wurde, erfährt man erst nach geschickter Spannungsverzögerung. Ein zweiter Handlungsstrang wird aufgebaut: Gillian (Amy Irving), eine junge Studentin, wird von derselben Geheimorganisation wegen ihrer parapsychologischen Fähigkeiten aufgespürt. In Tests ist es ihr ein leichtes, eine Modelleisenbahn mittels Gehirnströmen zu bewegen. Allerdings beginnt sie immer mehr, an ihren merkwürdigen Fähigkeiten zu leiden und wird deshalb zur Beobachtung in ein Institut eingewiesen. Und erst jetzt werden die beiden Handlungsstränge geschickt gekoppelt: Vor allem dann, wenn Gillian jemand aus dem Forscherteam des Instituts berührt, steigen in ihr Visionen auf, die sie in Verbindung mit Robin, dem Sohn von Peter, bringen. Gleich ihr wurde Robin nämlich von der Organisation als ausserordentlich befähigtes Medium entdeckt. Dies alles erschliesst sich in mehreren Phasen aus der wirkungsvollen Visualisierung ihrer übersinnlichen Sehkkräfte.

Ebenso einfallsreich wird die Geschichte Peters, des Vaters von Robin, wieder aufgenommen: Die Suche nach seinem Sohn schlägt um in die Jagd der Organisation auf ihn, den Störenfried, eine Jagd, die voller Spass am Fabulieren, am Ironisieren, am Verfremden durch auserlesene, hitchcock'sche Unwahrscheinlichkeiten inszeniert scheint.

Irgendwo an dieser Stelle der Geschichte entfernt sich nun aber der Film immer mehr von der Leichtigkeit, vom nicht tierisch Ernstgemeinten, das Hitchcock-Filme so geniessen lässt. Keine Stelle mehr, wo eine alte Frau der spannenden Thriller-Atmosphäre zuliebe sich zum Verbündeten des in Unterhosen in die Wohnung gedrunge-

nen, verfolgten Peter macht – gegen ihre eigenen Familienmitglieder. Keine Agenten mehr, die sich selber über Funk mit «Top guy I» und «Top guy II» anreden. Alles wird plötzlich bitterernst, todernst im wörtlichsten Sinn. Peter findet über Gillians telepathische Kräfte das Versteck, in dem sein Sohn von Childress gefangengehalten wird. Aus diesem ist aber ein Monster destruktiver Gewalt geworden. Die Begegnung mit dem vermeintlichen Retter endet mit dem Tod beider. Und noch im Sterben hinterlässt Robin der gleichgearteten Gillian den zerstörerischen grünen Blick, mit dem sie es schliesslich Childress besorgt. Der Bösewicht endet, indem er durch die telekinetischen Kräfte Gillians auseinandergesprengt wird, alles schön in slow motion, genüsslich zerdehnt, wie es an andern blutigen Stellen schon vorher zelebriert worden war.

Auch bei seinem jüngsten Film wohnen zwei Seelen in De Palmas Brust: die künstlerische und die kommerzielle. Die kommerzielle will sich offenbar mehr von der andern trennen, um zu dominieren. «Phantom of the Paradise» (1974), eine Popmusiksatire erster Qualität, die in Zürich nur für ein Nocturne-Liebhaberpublikum zu sehen war, gehörte zur ersten Kategorie Film. «Carrie» (1976) sicher zur zweiten. «The Fury» hat Elemente, die zwar hie und da durchaus über platten Kommerz hinausgehen, wäre nicht dieser ungoutierbare Schluss, der den Film mit aller Gewalt auf die Ebene der «Exorcist»- und «Omen»-Filme reduziert. Niklaus Loretz

Tschaikowsky

UdSSR 1968–70*, Regie: Igor Talankin (Vorspannungangaben s. Kurzbesprechung 79/75)

Die grosse, romantische Künstlerbiographie, die Steigerung des Genies vom Menschen zum Übermenschen – da hat man heute wohl seine Skepsis. Man zieht sich, wenn überhaupt, aufs nüchterne Dokument, im besseren Falle auf die nach innen verlagerte Chronik zurück. Solche Bedenken scheinen die Russen, ihrem – allerdings bereits neun Jahre alten – Tschaikowsky-Film nach zu schliessen, kaum zu kennen. Die Ode ans Schöpferische wird weder durch Reflexion gebrochen noch durch Abstraktion verkleinert. Tschaikowsky, das muss man zugestehen, fordert dazu heraus. Dieses Jähe, Impulsive, gelegentlich Hochgepeitschte seiner Musik: Überschwang ist bereits einkomponiert. Er muss bloss noch ins Bild übertragen werden: Igor Talankin war dafür besorgt.

Peter Ilitsch Tschaikowsky ist fraglos der populärste aller russischen Tonschöpfer (ob er auch der beste ist, bleibt eine andere Sache – Mussorgsky beispielsweise ist entschiedener in die Tiefe vorgedrungen). Regisseur Talankin hegt an dieser Einschätzung jedenfalls keine Zweifel. Für ihn ist Tschaikowskys Musik «die erhabenste Äusserung menschlichen Geistes», und sein Film stellt denn auch eine ehrfurchtsvolle Verneigung vor solch Unfassbarem dar. Meilenweit entfernt stehen die überschwappenden Exzentrizitäten eines Ken Russell in Sachen Tschaikowsky («The Music Lovers»); arbeitete Russell mit dem Zweihänder der Blasphemie, so hält Talankin die Kniebeuge für die angebrachte Geste.

Natürlich orientiert sich Igor Talankin einigermassen an den Fakten von Tschaikowskys Biographie. Dass er einiges diskret verschweigt (die Ehe des Komponisten ist nicht nur wegen der «Vulgarität» der Frau schiefgegangen, sondern auch wegen seiner homosexuellen Veranlagung) und anderes über die Massen pointiert (etwa die Freundschaft mit dem Pianisten Nikolai Rubinstein), gehört nun offenbar einmal zu einem Film dieser Art. In Talankins Werk tritt Tschaikowsky als der Einzelne aus der Masse heraus: der Auserwählte, der an seiner Andersartigkeit leiden muss.

«Wir wollen von der Bürde der Genialität erzählen, von den Schöpferqualen, mit denen der Komponist den Genuss seiner Hörer erkauft», sagt der Regisseur, und er gibt damit den Hinweis auf jene Gefühlsemphase, der er seine Schöpfung voll und be-

* in der Kurzbesprechung (ZOOM-FB 5/79) ist das Produktionsjahr fälschlicherweise mit 1978 angegeben.

denkenlos anvertraut. Gebremst wird dieses emotionale Pathos, gottseidank, durch das bemerkenswert diskrete und verinnerlichte Spiel Innokenti Smoktunowski in der Maske des Komponisten (Filmkenner werden in ihm den Hamlet aus Grigori Kosin-zews Shakespeare-Adaption von 1964 erkennen).

Im Mittelpunkt von Talankins Film steht freilich nicht einmal der schmerzvolle Schaf-fensakt (in der Tat: Tschaikowsky war zeitlebens von Selbstzweifeln verfolgt), son- dern jene seltsame Beziehung zur reichen Nadeschda von Meck. Sie war während über zehn Jahren die uneigennützig Förderin des Komponisten, ist ihm dabei aber nie persönlich begegnet. Die Briefe dieser ungewöhnlichen Beziehung haben sich erhalten. Das Verhältnis wird im Film stimmungsvoll ausgebreitet. Das passt gut in jenes Bemühen, alles ins Grandiose, Überlebensgrosse auszuweiten. Talankin hat sicherlich ein Gespür fürs wallende, fürs prachtvolle Bild – an Aufwand wird in kei- nem Moment gespart. Intime Vorgänge werden sogleich ins Monumentale projiziert, und wenn das Herz überläuft, kommt viel Natur ins Bild.

Und dazu natürlich Tschaikowsky-Musik, vorzüglich seine populärsten Werke vom b-moll-Klavierkonzert über «Schwanensee» bis zur «Pathétique». Seltsamerweise mussten die Russen – gibt es in ihrem Land denn keine Tschaikowsky-Kenner? – einen Mann aus Amerika für diese Aufgabe bemühen. Dimitri Tiomkin, gebürtiger Russe, aber in Hollywood grossgeworden, brachte die Erfahrung von mehreren Dut- zend Film-Partituren (von «High Noon» bis zu «The Old Man And the Sea») mit. Er setzt Tschaikowsky-Klänge genau wie Filmmusik aus der Retorte ein: die passende Untermalung zum schönen Bild. Als hätte Tschaikowsky Zeit seines Lebens nichts anderes gemacht...

Mario Gerteis

«sursee-film» im Frühjahr 1979

Veranstaltet von der «Jugend Surental», umfasst das Programm von «sursee-film» in diesem Frühling folgende Filme: «Les noces rouges» von Claude Chabrol, «Annie Hall» von Woody Allen» (3.4.), «Lo straniero» von Luchino Visconti (17.4.), «La mariée était en noir» von François Truffaut (1.5.), «Nordsee ist Mordsee» von Hark Bohm (15.5.) und «Bound for Glory» von Hal Ashby (29.5.). Die Vorführungen fin- den im Kino Stadttheater, 20.15 Uhr, statt.

Raymond Chandler und der amerikanische «Film noir»

Das Filmpodium der Stadt Zürich serviert vom 19. März bis 26. Mai eine besondere cineastische Delikatesse, nämlich 19 Filme nach Werken, Themen und Figuren Ray- mond Chandlers, allesamt interessante Beispiele des amerikanischen «Schwarzen Films». Die Vorführungen finden im Kino Movie 1 statt, jeweils montags um 3, 5, 7, 9 Uhr, freitags/samstags um 12.15 und 23.00 Uhr. Das Programm hat am 19. März mit Howard Hawks «The Big Sleep» (1946) begonnen; es folgen am 23./24.3.: «The Maltese Falcon» von John Huston (1941); 26.3.: «Murder, My Sweet» von Edward Dmytryk (1945); 30./31.3.: «The Lady From Shanghai» von Orson Welles (1948); 2.4.: «Out of the Past» von Jacques Tourneur (1947); 6./7.4.: «White Head» von Raoul Walsh (1949); 9.4.: «Force of Evil» von Abraham Polansky (1948); 20./21.4.: «Touch of Evil» von Orson Welles (1958); 23.4.: «The Blue Dahlia» von Georges Marshall (1946) und «Lady In the Lake» von Robert Montgo- mery (1947); 27./28.4.: «Tony Rome» von Gordon Douglas (1967); 30.4.: «Dou- ble Indemnity» von Billy Wilder (1944); 4./5.5.: «The Friends of Eddie Coyle» von Peter Yates (1973); 7.5.: «Marlowe» von Paul Bogart (1969); 11./12.5.: «The Drowning Pool» von Stuart Rosenberg (1975); 14.5.: «The Long Goodbye» von Robert Altman (1973); 18./19.5.: «Night Moves» von Arthur Penn (1975); 21.5.: «Farewell, My Lovely» von Dick Richards (1975); 25./26.5.: «Chinatown» von Ro- man Polanski (1974).