

# Filmkritik

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **32 (1980)**

Heft 14

PDF erstellt am: **11.09.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Films insofern schmerzlich erfahren, als die Reichweite beider Ausdrucksmittel bei uns eingeschränkt bleibt auf jenes Publikum der unteren und der oberen Mittelklasse, dem sie entstammen. Die unteren Schichten, die viele von uns, auch von der gewählten Thematik her, erreichen möchten, können nicht lesen, haben kein Kino zur Verfügung oder kein Geld, um ins Kino zu gehen. So bleiben wir Kulturschaffende Gefangene unserer Herkunft und unseres Milieus. Das sind Widersprüche, unter denen wir leiden, mit denen wir aber vor derhand in der indischen Gesellschaft zu leben haben. Frage mal die Bewohner eines Dorfes, wie viele von ihnen «*Pather Panchali*» kennen oder sogar gesehen haben...

*Nun wurden aber gerade auch in ländlichen Gegenden wertvolle Filmexperimente mit Dorfbewohnern durchgeführt. Ich denke zum Beispiel an das «Festival des Weltkinos», das vor kurzem im Dorf Heggodu im Staat Karna-*

*taka von einer lokalen Kulturgruppe organisiert worden ist.*

In Südindien gibt es tatsächlich Filmklubbewegungen, die mit 16mm-Filmen in dörflichen Gegenden operieren. Den Auftakt dazu hat Adoor Gopalakrishnan vor einigen Jahren in Kerala gemacht. Der Bevölkerung wurden anspruchsvolle Filme, darunter viele Klassiker, mit Erfolg gezeigt. Dabei sind die spontanen Reaktionen bisweilen wohl auch damit zu erklären, dass viele Leute zum ersten Mal einen Projektor sehen... Auch wir in Nordindien wollen nicht, dass unsere Filme nur in den Städten gesehen werden, wo die Filmklubs ihre Zentren haben. Wir müssen mehr für unsere (500 000) Dörfer tun und, parallel zu dem, was es in den Städten gibt, alternative und mobile Vorföhrmöglichkeiten für das Land entwickeln, damit die engagierten unabhängigen Filme jenes Publikum erreichen, dem sie am nützlichsten sind.

Interview: Ambros Eichenberger

---

## FILMKRITIK

---

### **American Gigolo**

(Ein Mann für gewisse Stunden)

USA 1979. Regie: Paul Schrader  
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/185)

Vom steilen Aufstieg, vom grossen Fall und von der Errettung aus der Not handelt der nach «*Blue Collar*» und «*Hardcore*» dritte selber inszenierte Film des amerikanischen Drehbuchautors und Filmregisseurs Paul Schrader. Dem dies widerfährt, ist ein gutaussehender, junger Mann namens Julian Kay (Richard Gere), der sein hübsches Äusseres geschickt in Szene setzt und davon lebt, dass andere ihn bewundern. Doch der *American Gigolo* ist kein billiger Papagallo der Westküste, der sich mit bescheidenen Erfolgen zufrieden gibt. Als

Seelentröster meist schon ein wenig älterer, aber dafür umso wohlhabenderer Damen aus der gehobenen Gesellschaft kommt er ans ganz grosse Geld. Massgeschneiderte Anzüge und ein schwarzes Mercedes-Sportcoupé sind seine Standessymbole.

Julians vermeintliche Stärke ist das strikte Auseinanderhalten von seinem Arbeitsfeld und der privaten Sphäre. Er verkauft seine Gefühle, die in Wirklichkeit gar keine sind, gezielt und marktgerecht. Wer ihn als Chauffeur oder Dolmetscher engagiert, darf seiner Diskretion gewiss sein. Dass nichts von seinen wirklichen Dienstleistungen an die Öffentlichkeit dringt, ist vor allem den frustrierten Gattinnen angesehener Politiker und bedeutender Geschäftsleute ein grosses Anliegen. So ist es Julian gar nicht recht, dass die von ihrem Mann,



Der Leere der Wohlstandsgesellschaft setzt Schrader die Liebe entgegen (Lauren Hutton und Richard Gere).

einem ebenso karrieresüchtigen wie jovialen Senatoren, als Repräsentationsfigur daklassierte Michelle (Lauren Hutton), mehr von ihm will als raschen Seelentrost. Er stemmt sich dagegen, dass sie in seine streng behütete Privatsphäre eindringt, dass zwischen ihnen eine Form der Beziehung entsteht, der er bisher sorgsam ausgewichen ist. Sein Sträuben, dem er fast zwanghaft immer wieder nachgibt, ist aber gleichzeitig der Beweis einer Erkenntnis: Gegen Gefühle gibt es keine undurchlässige Regenhaut. Diese Einsicht ist Julian vorerst ein Ärgernis; der coole Businessman in Sachen Liebe sieht seine Geschäftspraktiken gefährdet.

So braucht Julian, um die wahre Liebe zu erkennen, erst eine Läuterung. Sein Schicksal will es, dass er in einen Mordfall verwickelt wird. Eine Frau, die er in Vertretung eines dubiosen «Geschäftspartners» aufgesucht hat, wird kurz danach ermordet aufgefunden. Julian ge-

rät in Verdacht. Die Dame aus der Gesellschaft, die ihm ein handfestes Alibi liefern könnte, denkt nicht im Traum daran, ihren guten Ruf aufs Spiel zu setzen, indem sie öffentlich bekennt, einen Liebhaber empfangen zu haben. So verstrickt sich der Beau in ein Netz von Polizeiverhören, Bespitzelung, Beweisunterschiebung und Verdächtigungen. Seine anfängliche Selbstsicherheit wird erheblich angeschlagen. Der einst faltenfreie Boy wandelt immer zerknitterter durch die Gegend. Seine Lage ist sozusagen hoffnungslos, und die Verhaftung lässt nicht lange auf sich warten.

Dass der American Gigolo nicht das Opfer eines Justizirrtums wird, verdankt er schliesslich Michelle. Diese nämlich setzt ihre Liebe zu Julian über die Angst, ihr gesellschaftliches Gesicht zu verlieren, und borgt ihrem Freund ein zwar falsches, aber kaum anfechtbares Alibi. Noch im Gefängnis gesteht ihr dieser, er habe sehr lange gebraucht, um ihre Liebe zu erkennen.

Die Story von «American Gigolo» liest sich wie ein Dreigroschenroman. Das Wort «Edelkitsch» ist rasch zur Hand,

und wer will, sieht in diesem Film nichts als abgedroschene Klischees und Platitüden. Allein, damit wird man diesem Werk nicht gerecht: Es baut nämlich auf einer Haltung auf, die mehr als nur achtbar ist. Paul Schrader geht es wirklich und ehrlich darum, der echten und wahren Liebe in einer lieblos gewordenen Welt, in der alles, scheinbar auch die tiefsten und innersten Gefühle, käuflich sind, einen Platz zu retten. Er will einer zunehmend haltloseren Gesellschaft moralische Werte in Erinnerung rufen, ohne zu moralisieren. Wie in «Taxi-Driver», zu dem Schrader das Buch geschrieben hat, wie in «Blue Collar» und «Hardcore» geht es auch hier um Menschen, die hilflos einer Welt ausgesetzt sind, in der nur materielle Werte und der Schein zählen und die demnach fortwährend falsche Bedürfnisse produziert oder die wirklichen mit untauglichen Ersatzmitteln befriedigt. Julian ist wie ein teures Pharmakon. Er bekämpft Symptome: Den Liebedürstenden spendet er kalten, unpersönlichen Sex, den Kommunikationslosen unverbindlich-intellektuelle Konversation, den Einsamen kurze Stunden belangloser Gesellschaft. Nach den Ursachen fragt er nicht. Das gehört nicht zu seinem Job. So merkt er nicht, dass er selber unter die Räder kommt, selber ein Opfer einer seelisch erkalteten Gesellschaft wird, indem seine Gefühle abzusterben drohen.

Dieser Leere, in welche die Menschen hinter den künstlichen Fassaden der Wohlstandsgesellschaft stürzen, setzt Schrader die Liebe entgegen. Sie ist das einzig wirksame Mittel, dem Verderben, der Gleichmacherei, der Beziehungslosigkeit zu entrinnen. Das gilt für Julian, den Emporkömmling und Nutzniesser einer frustrierten High Society, so gut wie für Michelle mit ihrem gesellschaftlich reglementierten Repräsentier-Alltag, der jede Sinnlichkeit zum vornherein ausschliesst. Sie, die beschliesst, die Konventionen zu durchbrechen, sich schliesslich bereit findet, ein neues Leben zu beginnen, ist die starke Figur dieses Filmes, und es ist kein Zufall, dass sie von Schrader mit einer starken sinnlichen Ausstrahlung,

die mehr als nur Sexualität umfasst, ausgestattet wurde. Die Liebe als Hoffnung zum Überleben in einer eiskalten Welt: Die Botschaft, ich weiss, stösst da und dort auf ein mitleidiges Lächeln. Wo bitterer Nihilismus immer mehr das Leben bestimmt, ist dafür kaum mehr Platz. Die Botschaft hör ich wohl, allein mir fehlt der Glaube, ist allenthalben aus den Kritiken zu «American Gigolo» herauszulesen. Schrader indessen fehlt er eben nicht. Die Errettung seines Call-Boy aus den Niederungen der Gefühllosigkeit und Selbst-Aufgabe empfindet er als Gnadenakt. Diese Haltung wird gerne seiner calvinistischen Herkunft und Prägung zugeschrieben, wobei auffällt, dass der Begriff Calvinismus einseitig und simplifizierend puritanischer Enge gleichgesetzt wird.

Die Mängel des Films liegen nicht in der christlichen Grundhaltung seines Autors, die ernster genommen werden müsste, als dies gemeinhin geschieht, sondern wohl eher in einer wohl etwas vereinfachenden Art der filmischen Darstellung. Die Mittel, die Schrader einsetzt, sind die des Hollywood-Films. In einer süffigen und jederzeit unterhaltenden und damit auch konsumierbaren Inszenierung entlarvt er pointiert und manchmal (bewusst?) übertrieben die Leere einer Gesellschaft, die ihre fehlenden inneren Werte mit Dollar-Millionen kaschiert, ohne damit vom Elend ablenken zu können, das sie in Wirklichkeit umfängt. Die manchmal wenig differenzierte Charakterisierung der Personen – insbesondere die Männer der gehobenen Gesellschaft werden allesamt als karrieresüchtige Gecken oder widerliche Voyeure dargestellt – versperrt mitunter die Sicht auf ironische und heitere Zwischentöne, die es in diesem Film auch gibt. Insbesondere in der Schilderung einer entmenschlichten Plastikwelt, die offenbar vielen als erstrebenswertes Ziel und Ausdruck höchster Zivilisation erscheint, weist Schraders Film geradezu zynische Züge auf. Die Konsumierbarkeit des Films, sein unterhaltendes Moment, das in jeder Phase durchschlägt, bereitet europäischer Denkungsart aber offenbar grosse Mühe. Wo moralische Fragen

gerade im künstlerischen Bereich fast immer auf einer hochintellektuellen Ebene abgehandelt werden, muss Schraders «American Gigolo» geradezu suspekt erscheinen. Schrader arbeitet indessen nicht für eine Elite, nicht für Filmkunst-Puristen, sondern für das breite Volk. Er macht seine Botschaften verständlich. Seine Kritiker schlägt er dabei gelegentlich mit ihren eigenen Waffen: Wer etwa die Liebesszene mit Michelle und Julian kitschig oder gar abgeschmackt findet, muss sich sagen lassen, dass sie ein ziemlich genaues Zitat aus Jean-Luc Godards «Une femme mariée» ist. «American Gigolo» ist nicht als filmisches Kunstwerk angelegt, sondern als knallharter Film über eine moralische Frage. Es liegt an unserer Gesellschaft, dass eine solche zum Thriller werden kann.

Urs Jaeggi

## Badlands

USA 1974. Regie: Terrence Malick  
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/187)

Vor etwas über einem Jahr gelangte Terrence Malicks zweiter Film, «Day's of Heaven», in die Schweizer Kinos und erregte wegen seiner «konzessions- und kompromisslosen Konzentration auf die Bildsprache» (Jörg Huber im «Tages-Anzeiger») einiges Interesse. Nun wird «Badlands», sein 1972–74 entstandener Erstlingsfilm, nachgereicht, der das Interesse an diesem Drehbuchautor und Regisseur weiter verstärkt. Terrence Malick, 1943 in Illinois geboren, ist in Oklahoma und in Texas aufgewachsen. Seine Mutter war auf einer Farm gross geworden, und der junge Malick lernte als Erntearbeiter das Leben der Saisonniers kennen. Er kennt daher das ländliche Amerika, das im Zentrum seiner beiden bisherigen Filme steht, aus eigener Anschauung.

Nach der Mittelschule studierte Malick Philosophie an der Universität Oxford an der Ostküste, und schrieb als Journalist für «Life», «Newsweek» und «The New Yorker». Nach einem sechsmonati-

gen Aufenthalt in Bolivien, von wo er über den Prozess gegen Régis Debray berichten sollte, wurde er Professor am Massachusetts Institut of Technology, wo er Vorlesungen insbesondere über die europäische Philosophie des 20. Jahrhunderts hielt. 1969 hingte er Professur und Journalismus an den Nagel und trat ins American Film Institute in Beverly Hills ein, wo er während zwei Jahren Drehbücher für in Produktion befindliche Filme überarbeitete. 1972 stürzte er sich ins «grosse Abenteuer» und begann Geld für «Badlands» zu suchen, den er schliesslich 1974 mit einem Budget von nur 300 000 Dollars herausbrachte.

Ausgangspunkt von «Badlands» ist eine authentische Geschichte aus den fünfziger Jahren, deren Helden ein Paar namens Charles Starkweather und Carol Fugate waren. Malicks Film spielt 1960 in einem Provinznest in Süd-Dakota. Mit den ersten Bildern – ein junges Mädchen spielt auf seinem Bett mit seinem Hund, und ein Mülltonnenleerer läuft an einem sonnigen Nachmittag kurzentschlossen von seiner Arbeit weg – wird der Zuschauer in eine fremdartige Welt eingeführt und mit Personen konfrontiert, die sich jeder vorgefertigten Klassifizierung entziehen und sich nach unersichtlichen Motiven verhalten. In der «Luft» liegt eine Atmosphäre des Abschieds von der Kindheit, von der Unschuld und der Beginn eines tödlichen Dramas.

Kit Carruthers (Martin Sheen), der 25jährige Müllmann, begegnet auf seinem Streifzug durch die Stadt der zehn Jahre jüngeren, blonden Holly (Sissy Spacek, bekannt geworden durch Brian de Palmas «Carrie») und macht ihr ungelenk und doch intensiv den Hof. Eine zärtliche, scheue Liebesgeschichte bahnt sich zwischen den beiden an, wobei es bei Holly weniger Liebe ist als vielmehr Neugierde auf den Aussenseiter, der aussieht und sich benimmt wie James Dean, der Hollys Idol ist. Wegen seines Weglaufens verliert Kit seinen Job, findet aber rasch wieder Arbeit als Viehtreiber. In der Freizeit treibt er sich mit Holly in der Umgebung der Stadt herum, was ihren Vater (Warren Oates),

einen verschlossenen, wortkargen Mann, in Zorn versetzt. Um Holly zu bestrafen, erschießt er ihren Hund und verbietet ihr, sich weiter mit Kit zu treffen. Als Kit dem Vater mitteilen will, dass er Holly, deren Mutter nicht mehr lebt, heiraten möchte, jagt ihn dieser zum Teufel: Er sei auf der falschen Seite der Geleise geboren. Um Holly nicht zu verlieren, will Kit mit ihr ausreissen. Er dringt in ihr Haus ein, packt ihre Sachen zusammen (auch ihre Schulbücher, damit ihre Bildung nicht in Rückstand gerate) und wird dabei vom Vater Hollys überrascht. Als dieser die Polizei herbeirufen will, erschießt ihn Kit. Dann zündet er das Haus an und verlässt mit Holly die Stadt. Sie brechen aus der kleinbürgerlichen Gesellschaft und aus dem muffigen Milieu des amerikanischen Mittelwestens aus. Aber ihre Flucht in die Freiheit wird zu einem blutigen Amoklauf, der in den Bergen von Montana endet.

Wochenlang verstecken sich die beiden in unwegsamer, unbewohnter Wildnis. In den Ästen eines Baumes errichten sie ein Bretterhaus, leben von Fischfang, Jagd und Hühnerdiebstahl. Sie leben eine friedliche Siedler-Idylle, bis ein Fischer sie entdeckt und mit einigen Kopfgeldjägern zurückkehrt, die Kit alle erschießt. Auf ihrer weiteren Flucht finden sie Unterschlupf bei Cato, einem Freund Kits. Als dieser zu flüchten versucht, schießt Kit auch ihn zusammen.

Das Ende einer Flucht in die Freiheit (in der Mitte: Sissy Spacek und Martin Sheen).

Von sämtlichen Polizeistationen gesucht, haben Kit und Holly nur noch geringe Chancen, unentdeckt nach Kanada zu entkommen. Sie dringen in die Villa eines Reichen ein, sperren den Besitzer ein und verschwinden wieder, nicht ohne dessen Cadillac zu «leihen». Auf ihrer Flucht abseits der Strassen und Polizeisperren erreichen sie Montana, wo am Horizont sich die Berge wie eine Verheissung der Freiheit auftürmen. Aber beim Benzintanken werden sie von einem Polizeihelikopter entdeckt. Der Flucht und der mörderischen Schiessereien müde, gibt Holly auf und stellt sich.

Wütend fährt Kit allein weiter, in wilder Jagd verfolgt von einem Polizeiauto. Als dieses in einer Kurve schleudert und sich überschlägt, holt Kit einen Vorsprung heraus. Er hält an, und während die Polizisten näher kommen, baut Kit aus Steinen ein kleines Denkmal: Es soll die Nachwelt an den Ort seiner Verhaftung erinnern. Widerstandslos ergibt er sich der Polizei, denn eine Flucht ohne Holly ist für ihn sinnlos. In Ketten gelegt und schwer bewacht, werden die beiden auf den Weg zurück nach Süd-Dakota gebracht. Stolz auf seinen Ruf als Killer, lässt Kit sich von den Polizisten schulterklopfend bestätigen, er sei ein Kerl wie James Dean. Die paar Sachen, die er besitzt, verteilt er als Souvenirs. Amüsiert genießt er seinen Ruhm, obwohl er weiss, dass sein Traum von der Freiheit zu Ende ist und er auf dem elektrischen Stuhl enden wird.

Wie die Regisseure des «New Hollywood» – Martin Scorsese («Mean



Streets»), Hal Ashby («The Last Detail»), Francis F. Coppola («The Conversation») und Steven Spielberg («Sugarland Express») – handelt Malicks «Badlands» von kaputten Typen in einem kaputten Amerika. Inszeniert und fotografiert mit peinlicher Sorgfalt, die manchmal an Manierismus grenzt, versucht der Film weder etwas zu beweisen noch zu erklären. Die Personen und ihre Handlungen bleiben letztlich undurchsichtig und sie agieren in einer Umwelt, in der jede Kommunikation unmöglich scheint. Diese fremdartige, abweisende Welt und der ruhige, sachliche Off-Kommentar Hollys halten den Zuschauer auf irritierender Distanz. Das seltsam kalte, gefühllose Verhalten von Kit und Holly, die ohne sichtbare innere Bewegung oder Anteilnahme ihren Fluchtweg mit Leichen «pflastern», verhindert jegliche Identifizierung. Kit betrachtet einen toten Menschen mit der gleichen emotionslosen Neugier wie ein totes Rind, und Holly interessiert sich mehr für eine gefangene Spinne als für den sterbenden Cato. Beide sind in einer dumpfen Umwelt voller Unterdrückung, Zwang und Klassendenken schon völlig stumpf geworden. Sie spüren, dass ihre Liebe zueinander sie zu Menschen machen könnte. Darum verteidigen sie sie mit allen Mitteln.

Je weiter sie sich von der Zivilisation entfernen, desto geringer wird der Preis eines Lebens. Töten wird zu einem fast animalischen Reflex, bei dem nicht einmal ein Vorteil einkalkuliert ist. Sie rauben keine Banken aus, suchen sich nicht zu bereichern, sondern verteidigen nur einen kleinen Freiraum – zusammen in Freiheit von Tag zu Tag zu überleben. Es geht ihnen um die «nackte Existenz» in des Wortes ursprünglicher Bedeutung und ganz im Sinne des Sartreschen Existenzialismus: Kit und Holly sind darauf aus, ganz sich selber zu sein, wobei ihnen jedoch die Gesellschaft, der Vater, die Polizei im Wege stehen (Sartre: «Die Hölle, das sind die andern»). Es kommt den beiden nur darauf an, sich für sich selbst zu «engagieren», wenn auch am Ende nur die grosse Einsamkeit, der Tod, bleibt. Den nimmt Kit gelassen in Kauf.

Wenn der Philosophieprofessor Malick seinen Stoff mit europäischer Existenzphilosophie untermauert, so greift der Autor und Regisseur auf alte Kino-Mythen Amerikas zurück, die er zugleich desavouiert. Er zeigt die Entstehung und fragwürdige Heroisierung des Revolver- und Westernhelden-Mythos und des Gewalt-Mythos. Und weder die Freiheit noch der weite Landschaftsraum noch die unberührte Natur – typisch amerikanische Leitbilder – bieten dem «Outlaw» von heute die Möglichkeit, sich in einem Freiraum selbst zu verwirklichen. Ihm bleibt nur die zivilisationsfeindliche Revolverhelden-Attitüde, die ihn zum Verbrecher werden lässt und auf den elektrischen Stuhl bringt. Franz Ulrich

### **Eagle's Wing** (Der grosse Jäger)

Grossbritannien 1978. Regie: Anthony Harvey (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/174)

Der Film des Engländers Anthony Harvey ist in verschiedener Hinsicht bemerkenswert. Am augenfälligsten sind die grandios-wilden Landschaften in ihrem unablässig wechselnden Licht, das den magisch schimmernden Bildern von Billy Williams eine eigentümliche Unwirklichkeit verleiht. Gedreht während neun Wochen in der mexikanischen Sierra im Gebiet um Durango, ist «Eagle's Wing» in spezifischer Weise ein Produkt des Zwilichts der Stunden von Tagesanbruch und Abenddämmerung, jenes Zwilichts, das nach Auffassung Harveys am besten geeignet ist, den fremdartigen Zauber indianischer Mythen und Riten wirksam werden zu lassen.

Damit ist ein wesentliches Element angesprochen: die *conditio indiana*, die Lage und Niederlage des Indianers angesichts der weissen Invasoren in seinem Lebensraum. Klugerweise hat Harvey aber die naheliegende Naivität vermieden – wie sie sich aus Sympathie für die Sache der Indianer leicht ergeben

kann und extremen Ausdruck beispielsweise in Angelo Burris «The Wolfer» gefunden hat –, indianisches Selbstverständnis gleichsam von innen heraus darstellen zu wollen. Trotz sorgfältigster Dokumentation im New Yorker Indian Museum, zusammen mit Phyllis Dalton – die bereits für die Kostüme von «Doctor Zhivago» und «Lawrence of Arabia» verantwortlich war –, hat er es verstanden, alle Anklänge an ein ethnographisches Bilderbuch auszuschliessen und auf der Fremdheit der indianischen Welt zu bestehen. Dem Betrachter wird demgemäss nie platte «Information», sondern eine Ahnung dessen vermittelt, wie ein wesenhaft magisches Weltverständnis dem Druck materialistisch-rationalistischen Denkens und Handelns weichen musste. Dem entspricht, dass die indianische Hauptfigur, White Bull (dargestellt allerdings durch Sam Waterston, einen Weissen), während des ganzen Films kein Wort spricht und ausser einigen Freuderufen und beschwörendem Singen eine absolut stumme Rolle hat; bei den übrigen Indianern ist das Sprechen auf kurze Verständigungssignale beschränkt. Es war Harveys Wunsch, einen eigentlichen «silent film» zu schaffen.

Der Film besitzt zwar so etwas wie eine Geschichte, die jedoch in voneinander nahezu isolierte, einzelne Handlungsfragmente aufgelöst erscheint. Dass deren innerer Zusammenhang bestehen bleibt, ist einer Stimmigkeit im Atmosphärischen zuzuschreiben, die sich dem durchgehaltenen dramaturgischen Spannungsbogen von Suche und Jagd verdankt. Die Vorlage von Michael Syson, die Harvey mit John Briley in ein Script umschrieb, ergab nach Harveys eigenen Worten: «a film with a very thin script in a way, yet (...) a very strong story» (zitiert nach: *The Romantic Englishman*. A. H. interviewed by Richard Combs and Tom Milne, in: *Sight and Sound*, Vol. 48, No. 4, Autumn 1979).

Der von Staubfahnen umflorte Zug von Komantschen, der zu Beginn aus einer wilden Einöde auftaucht, wird in seiner ruhigen Gelassenheit durch eine Gruppe von Kiowa-Indianern gestört, die aus einem gar nicht richtig wahr-

nehmbaren Hinterhalt hervorbrechen. Deren Anführer gelingt es jedoch nicht, den gewaltigen weissen Hengst zu erbeuten, der wie auf Adlersflügeln den getöteten Komantschen-Häuptling davonträgt. Die Komantschen waren zu einem Treffen mit dem nicht sehr erfolgreichen Fallensteller Henry (Harvey Keitel) unterwegs gewesen, um ihre Pelze bei ihm einzutauschen. Bei einem Angriff derselben Kiowas verliert Henry das Leben, und sein unerfahrener Begleiter Pike (Martin Sheen), der aus der Armee davongelaufen ist, steht allein mit seinem Säbel und einem Maultier da. Pike gelangt in die düster-schöne Szenerie einer indianischen Totenstätte, wo eben der Mediziner im Begriff ist, dem getöteten Häuptling das weisse Pferd und seine junge Frau in die ewigen Jagdgründe mitzugeben. Pikes Dazwischentreten erschreckt den Hengst, der den Mediziner erschlägt. Für den Abenteurer Pike hat sich mit dem Besitz des Tiers ein Traum von Freiheit und Ungebundenheit verwirklicht, aus dem er fortan nicht mehr aufwachen wird. In gegenläufiger Bewegung umkreist die Kamera sein Dahinjagen auf der Prärie und steigt mit unwiderstehlicher Sogwirkung auf dem Kran empor, während der Reiter unter ihr pfeilschnell auf einer langgezogenen, gekrümmten Bahn davonschiesst.

Ein fantastisch geschmückter Leichenwagen mit steinern dasitzendem Kutscher, gefolgt von einer Passagierkutsche, kommt ins Bild. Der bizarre Zug durch die Wüste – die Witwe voller spanischer Grandezza (Stéphane Audran), ihre beiden Zofen, ein irischer Prediger (John Castle) mit seiner Schwester (Caroline Langrishe) und ein spanischer Edelmann – wird auf seinem Weg vom gleichen Kiowa-Trupp unter der Führung White Bulls überfallen. White Bull bleibt allein mit dem getöteten Spanier, dem Priester und den Frauen zurück, denen er sämtlichen Schmuck und das Geld abnimmt. Während der Priester in panischem Entsetzen zur Hacienda jagt, um Hilfe zu holen (und irgendwann in fahler Nacht einem Gespenst gleich am schlafenden Pike vorbeidonnert), lädt White Bull Judith, die junge Irin, auf sei-



---

# KURZBESPRECHUNGEN

---

40. Jahrgang der «Filmbereiter-Kurzbesprechungen»

16. Juli 1980

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

---

## **American Gigolo** (Ein Mann für gewisse Stunden)

80/185

Regie und Buch: Paul Schrader; Kamera: John Bailey; Musik: Giorgio Moroder; Darsteller: Richard Gere, Lauren Hutton, Hector Elizondo, Nina Van Pallandt, Bill Duke, Brian Davies u. a.; Produktion: USA 1979, Freddie Fields für Paramount, 117 Min.; Verleih: Starfilm, Zürich.

Wahrscheinlich wäre der Call-Boy Julian das unschuldige Opfer eines Justizirrtums geworden, hätte ihm nicht Michelle, die frustrierte Frau eines karrieresüchtigen Senators ein falsches, aber kaum anfechtbares Alibi geborgt. Anlass dazu gab ihr die Liebe zum jungen Mann, die Paul Schrader als einziges Mittel zum Überleben in einer eiskalten, allein auf materielle Werte und Schein ausgerichteten Welt betrachtet. «American Gigolo» ist ein knallharter Film mit beachtenswerten Zwischentönen zum Thema einer heute oft zu Unrecht belächelten Moral.

→ 14/78

E★

Ein Mann für gewisse Stunden

---

## **L'Atalante**

80/186

Regie: Jean Vigo; Buch: J. Vigo, Albert Riera, nach einer Idee von Jean Guinée (R. de Guichen); Kamera: Boris Kaufman, Louis Berger; Musik: Maurice Jaubert; Darsteller: Jean Dasté, Dita Parlo, Michel Simon, Gilles Margaritis, Louis Lefebvre; Produktion: Frankreich 1934, Gaumont, 89 Min.; nicht im Verleih.

Jean Vigos letzter Film erzählt eine einfache und geradlinige Liebesgeschichte: Jean und Juliette heiraten und leben auf dem Schleppkahn «Atalante», wo Jean arbeitet. Dieses Leben ist Juliette zu eng, sie bricht aus und geht heimlich nach Paris. Doch sie kehrt, aufgespürt vom schrulligen Bootsmann, zurück zu Jean, denn die beiden können nur zusammen glücklich sein. Nicht die Geschichte ist interessant, sondern die mit Anarchismus vergleichbare wilde Lebendigkeit, mit der Vigo die inneren Stürme der Protagonisten in seinen Bildern widerspiegelt. Karge und rauhe Bilder, Gedankenketten ähnelnd, zergliedern die Handlung und erzählen erst dadurch die Geschichte «zwischen den Zeilen», in einer Mischung aus Poesie, Wirklichkeit und sozialem Engagement.

E★

---

## **Badlands**

80/187

Regie und Buch: Terrence Malick; Kamera: Brian Probyn, Tak Fujimoto, Stevan Lerner; Musik: George Tipton, Carl Orff, Eric Satie u. a.; Darsteller: Martin Sheen, Sissy Spacek, Warren Oates, Ramon Bieri, Alan Vint, Gary Littlejohn u. a.; Produktion: USA 1974, Jill Jakes, 94 Min.; Verleih: Warner Bros., Zürich.

Gegen die zärtlich-scheue Beziehung zwischen der 15jährigen Holly und dem zehn Jahre älteren Müllarbeiter und Viehtreiber Kit wendet sich der Vater des Mädchens mit schroffem Unverständnis. Darauf erschießt ihn Kit und will im Stile alter Westernhelden mit seiner Freundin in die Freiheit fliehen; ihre Flucht gerät jedoch zum blutigen Amoklauf. Terrence Malicks Erstlingsfilm ist eine Art «Spätwestern», der sich mit amerikanischen Mythen wie Gewalt, weiten Landschaften und Freiheit auseinandersetzt und durch das seltsam kalte, nur schwer nachvollziehbare Verhalten der beiden Protagonisten erheblich irritiert.

→ 14/80

E★

# TV/RADIO-TIP

Für die Programmorschau, die diesmal drei Wochen umfasst, sind leider nicht alle Programmdienste der Fernsehanstalten rechtzeitig eingetroffen. In diesem Zusammenhang möchten wir unsere Leser nochmals darauf aufmerksam machen, dass die Anfangszeiten der Programme deutscher Sender in Schweizer Zeit angegeben sind.

Samstag, 19. Juli

10.00 Uhr, DRS II

## Die Pumpe

Bei James Camerons Stück «Die Pumpe» handelt es sich um eine Co-Produktion des Bayerischen und des Westdeutschen Rundfunks. Übersetzung ins Deutsche: Valerie Stiegele; Regie: Otto Kurth. Die 1973 von der BBC produzierte Originalversion in englischer Sprache wurde mit dem Prix Italia ausgezeichnet. «Die Pumpe», eine autobiographische Skizze, ist das erste Hörspiel des bekannten englischen Reporters. Geschildert wird eine komplizierte Herzoperation, in der für Cameron – nach einem Autounfall in Indien, bei dem alle übrigen Mitfahrer getötet wurden – die einzige Überlebenschance lag. Die lebenslange Gewohnheit des Reporters, Fakten zu recherchieren und im Gedächtnis zu notieren, blieb auch während der langen Perioden lebendig, in denen der Schwerverletzte nur halb bei Bewusstsein war.

19.15 Uhr, ZDF

## Bringing Up Baby (Leoparden küsst man nicht)

Spielfilm von Howard Hawks (USA 1938), mit Cary Grant, Katherine Hepburn. – Cary Grant ist ein etwas linkischer Gelehrter, der unbedingt eine Spende für sein Museum aufreiben will, was aber auf erhebliche Schwierigkeiten stösst. Einen Teil der Schuld daran trägt Susan, die Frau, die er zufällig trifft. Sie stiftet dauernd Verwirrung, die David dann wieder ins reine zu bringen versucht. Susan wiederum ist der Überzeugung, das Opfer von Davids Aufdringlichkeit zu sein. Aus dieser vertrackten Konstellation schöpft der Film eine Fülle komischer Situationen. Das Buch zum Film schrieben Dudley Nichols und Hager Wilde nach einer Erzählung von Hager Wilde. «Bringing Up Baby» gehört zu Hawks bedeutendsten Komödien.

20.00 Uhr, TV DRS

## Der schweigende Stern

Spielfilm von Kurt Maetzig (DDR 1959), mit

Yoko Tani, Michail N. Pastnikow, Günter, Simon. – Der Film beruht auf dem ersten Science-Fiction-Roman von Stanislaw Lem, «Planet des Todes» (1951). Sieben Männer und eine Frau, Wissenschaftler aus acht Ländern, starten im Jahr 1970 (elf Jahre nach der Entstehung von Kurt Maetzig's Film) mit der sowjetischen Rakete «Kosmokrator 1» zum Flug in den Welt-raum. Nicht der Mars, wie zuerst geplant, sondern die Venus ist das Ziel. Der Grund? Bei Bauarbeiten am Klimaprojekt in der Wüste Gobi ist ein Gesteinsbrocken gefunden worden, der eine magnetische Spule enthält. Nach langwierigen Untersuchungen finden die Wissenschaftler heraus, dass die Spule einen «kosmischen Rapport» der Venusbewohner darstellt.

Sonntag, 20. Juli

08.30 Uhr, DRS II

## Glaube zwischen Wachstum und Erfahrung

Der Gottesglaube wird durch die heutige Wirklichkeit herausgefordert und in Frage gestellt. Im «Sonntagsforum» unterhalten sich fünf Studiogäste verschiedener Altersklassen, Berufe und Konfessionen über die Spannung zwischen ihren Alltags-Erfahrungen und dem Inhalt ihres Glaubens. Aus dem Gespräch wird deutlich, dass der Glaube sich nicht auf feste Lehrsätze beschränken darf – sonst droht er im Formelhaften zu erstarren. Zum Glauben gehören auch die Anfechtung, die Glaubenszweifel. Er ist ein Aufbruch im Vertrauen auf die rettende Führung Gottes. Redaktion der Sendung: Markus Friedli und Lorenz Marti.

20.25 Uhr, TV DRS

## Die Panne

Friedrich Dürrenmatt hat seine bekannte Novelle «Die Panne» zu einem Theaterstück umgearbeitet und die Uraufführung im Gastspieltheater Egon Karter selbst inszeniert. Die Bildregie führt Ettore Cella. – Dürrenmatts Stück «Die Panne» ist das vorläufig letzte Beispiel dafür, dass uns nur

**Bellissima**

80/188

Regie: Luchino Visconti; Buch: L. Visconti, Suso Cecchi D'Amico, Francesco Rosi, nach einer Novelle von Cesare Zavattini; Kamera: Piero Portalupi, Paul Ronald; Musik: Franco Mannino (Themen von Gaetano Donizetti); Darsteller: Anna Magnani, Tina Apicella, Walter Chiari, Alessandro Blasetti u. a.; Produktion: Italien 1951, Film Bellissima S. R. I., Rom, 116 Min.; nicht im Verleih.

In seinem dritten Film zeichnet Luchino Visconti ein scharfes Bild der Unmenschlichkeiten der Filmindustrie: Für einen Film sucht die Cinecittà ein kleines Mädchen; die herbeieilenden Mütter und ihre Töchter werden nicht wie Menschen behandelt, sondern wie umzusetzende Ware. Maddalena Cecconi (Anna Magnani), die bereits von ihrer Tochter als Filmstar träumte, sieht am Ende ein, dass ihr Streben nach physischem Glück den Verlust von Menschlichkeit und innerem Glück mit sich bringen würde. Mit sowohl bitterer wie auch satirischer Komik zeigt Visconti die Brutalität und Verständnislosigkeit, die hinter Entschlossenheit und Unterhaltung stecken können. E★

**Border Incident**

80/189

Regie: Anthony Mann; Buch: John C. Higgins; Kamera: John Alton; Musik: André Previn; Darsteller: Ricardo Montalban, George Murphy, Howard da Silva, James Mitchell, Arnold Moss, Charles McGraw u. a.; Produktion: USA 1949, MGM, 95 Min.; nicht im Verleih.

Detektive der Einwanderungsbehörden infiltrieren eine Bande, deren lukratives Geschäft es ist, mexikanische Landarbeiter schwarz über die Grenze in die Staaten zu bringen, und lösen den Fall von innen. Realismus und soziales Engagement, die den Film auszeichnen, machen ihn von der Anlage her etwas schwerfällig, auch wenn das die Inszenierung von Anthony Mann weitgehend herunterzuspielen versucht. Obwohl der Krimi eher in einem «Western-Dekor» spielt, weist er doch wesentliche Züge des klassischen «Film Noir» auf.

E★

**Cola, Candy, Chocolate**

80/190

Regie: Sigggi Götz; Buch: Henry Kwan; Kamera: Franz X. Lederle; Musik: Gerhard Heinz; Darsteller: Olivia Pascal, Philippe Ricci, Christine Gianna, David Anker, Herbert Fux u. a.; Produktion: BRD 1979, Lisa, 78 Min.; Verleih: Elite Film, Zürich.

Mit der Sturheit weiblicher Kriegslust versucht eine knackige Münchenerin einen scheuen Jüngling vor der Hochzeit mit einer vollbusigen Sängerin zu bewahren. In regelmässigen Intervallen sollen ein paar abgewetzte Slapstick-Gags der Reisebüro-Romantik eine Wende ins Komische zu verpassen, ohne jedoch je den bayerischen Sittenkodex ins Wanken zu bringen. Neuerdings besinnen sich die Teens-Filme auf die reaktionäre Moral des bescheidenen Mittelmasses.

E

**H.O.T.S. (American Teens)**

80/191

Regie: Gerald S. Sindell; Buch: Cheri Caffaro und Joan Buchanan; Kamera: Harvey Genkins; Musik: David Davis; Darsteller: Susan Kiger, Lisa London, Pamela Jean Bryant, Kimberley Cameron, Lindsay Bloom u. a.; Produktion: USA 1979, Manson International, 95 Min.; Verleih: Elite Film, Zürich.

Weil sie nicht in eine snobistische Studentinnenvereinigung aufgenommen worden sind, gründen ein paar mehr oder minder wohlgebaute Mädchen einen Gegenverein, mit dem vielsagenden Titel «Hots». Die Profiteure des einsetzenden Mädchenkriegs sind natürlich die Burschen, die die schöne Qual der Wahl haben. Harmlos-dümmliches Lustspielchen, in dem viel gekichert und gebarbust wird.

E

noch die Komödie beikommt: «Die Tragödie setzt Schuld, Not, Mass, Übersicht, Verantwortung voraus. In der Wurstelei unseres Jahrhunderts, in diesem Kehraus der weissen Rasse, gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen mehr. Alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt. Das ist unser Pech, nicht unsere Schuld.» Hier erfüllt sich Dürrenmatts Forderung nach «noch möglichen Geschichten», indem aus einem Dutzendgesicht die Menschheit blickt, Pech ohne Absicht sich ins Allgemeine weitet, Gericht und Gerechtigkeit sichtbar werden, vielleicht auch Gnade, zufällig aufgefangen, widergespiegelt vom Monokel eines Betrunkenen.

*Montag, 21. Juli*

10.00 Uhr, DRS II

### **Vatikanische Ostpolitik zwischen Anspruch und Ärger**

Kirche als in dieser Welt integrierte Gemeinschaft muss auch versuchen, mit den Mächten dieser Welt zu verhandeln, um die religiöse Aktivität sicherzustellen. Was aber geschieht, wenn Regimes wie beispielsweise die Kommunisten der Kirche gegenüber feindlich eingestellt sind? Lassen sich Kompromisse mit solchen Regierungen überhaupt verantworten, oder bleibt nur die totale Konfrontation? Hier scheiden sich die Geister. Pater Dr. Robert Hotz SJ zeigt anhand der recht unterschiedlichen Ostpolitik des Heiligen Stuhls die Auswirkungen, welche die jeweilige Politik auf das kirchliche Leben hatte. Dabei kommt er zum Schluss, dass die Kirche auch mit dem weltanschaulichen Gegner das Gespräch suchen muss.

22.15 Uhr, ARD

### **The Lady From Shanghai**

Spielfilm von Orson Welles (USA 1947), mit Orson Welles, Rita Hayworth. – Vordergründig ist «The Lady From Shanghai» ein Thriller der schwarzen Serie: Ein Matrose verfällt einer schönen und reichen Frau, wird in eine Mordsache verwickelt und findet schliesslich heraus, dass er von ihr nur als Werkzeug benutzt worden ist. Die Stärken des Films liegen im Aufbau von unheimlichen, gewaltgeladenen Stimmungen, wofür die undurchsichtige Kriminalstory nur als Vorwand dient. Die Sozialkritik an den amerikanischen Fetischen ist zwar von beissendem Zynismus, bleibt aber letztlich im Fatalismus stecken. Nebenbei zerstörte dieser Film auch den Mythos von Rita Hayworth. (Vgl. Kritik in ZOOM-FB 10/79.)

*Dienstag, 22. Juli*

20.00 Uhr, TV DRS

### **College (Der Musterschüler)**

Spielfilm von James W. Horne (USA 1927), mit Buster Keaton. – Im College gehört Sport zum guten Ton. Busters Mädchen fordert von ihm, dem Klassenbesten und Sportverächter, sich auf diesem Gebiet einzusetzen, was zu kläglichen Fehlleistungen führt. Als es jedoch gilt, dem Mädchen zu helfen, bricht Buster alle Rekorde und erobert damit sein Herz endgültig. Buster Keaton zieht in diesem, trotz zahlreichen Gags eher stillen, melancholischen Film, der nach wie vor als glänzendste Sportparodie der Filmgeschichte gilt, gegen den Sport als Ideologie, als Inbegriff amerikanischer Lebensauffassung ins Feld. Auch für Kinder schon sehr geeignet.

21.10 Uhr, TV DRS

### **Das ist doch Mord!**

Chicago ist die amerikanische Grossstadt mit einem der ärmlichsten Ghettos des Landes, mit einem armseligen Elendsviertel, wo Kriminalität, Drogenprobleme und Gewalt herrschen. Folgen dieses Elends und der vielen Verbrechen sind Krankheiten und Verletzungen. Doch wer hier krank oder verletzt wird, hat selbst als Notfallpatient kaum Aussicht, in eines der über 70 privaten Spitäler der Stadt aufgenommen zu werden, denn «Zahlen oder sterben» lautet meistens die Devise. Diese Krankenhäuser schieben Arme an das öffentliche Spital der Stadt ab, das Cook County Hospital, wo Leute ohne Geld unentgeltlich behandelt werden. Wegen Finanzknappheit ist das Spital aber von der Schliessung bedroht, was für die Mittellosen Elend oder gar den Tod bedeuten würde. Eine Ärztin dazu: «Das ist doch Mord!»

*Mittwoch, 23. Juli*

20.00 Uhr, TV DRS

### **Fernsehfabrik**

Obwohl das Fernsehen in der Schweiz schon seit 25 Jahren täglich sendet, ist über die Arbeit in einer Fernsehanstalt so gut wie nichts bekannt. Zu viele Illusionen und falsche Vorstellungen, die das Fernsehen selber geschürt hat, prägen auch viele Erwartungen, die das Fernsehen nicht oder nur schlecht erfüllen kann. Um eine breitere Diskussion über das elektronische Me-

**The Hustler** (Haie der Grossstadt)

80/192

Regie: Robert Rossen; Buch: R. Rossen und Sidney Carroll, nach einem Roman von Walter Tevis; Kamera: Gene Shufton; Musik: Kenyon Hopkins; Darsteller: Paul Newman, Piper Laurie, Jackie Gleason, George C. Scott, Myron McCormick u. a.; Produktion: USA 1961, Robert Rossen für 20th Century Fox, 135 Min.; nicht im Verleih.

Gezeigt werden zwei ausgedehnte Poolspiele (Pool ist eine Abart des Billards) sowie die Entwicklung der Hauptfigur Eddie zwischen diesen Spielen. Eddie Felson, der beide Male gegen Minnesota-Fatty kämpft, verliert das erste Spiel und gewinnt das zweite. Durch seinen ganz besonderen Aufstiegskampf stellt sich Eddie aber gegen die ganze «Pool-Welt»; er wird zum Aussenseiter, zum Verlierer. Robert Rossen bietet eine überaus satte und spannende Inszenierung, die selbst die langen Pool-Spiele mit all ihren Details aufregend wiederzugeben versteht. Das Poolspiel wird so zum Spiegelbild des menschlichen Überlebenskampfes. E★

Haie der Grossstadt

**Immacolata e Concetta - l'altra gelosia** (Die andere Eifersucht)

80/193

Regie: Salvatore Piscicelli; Buch: S. Piscicelli und Carla Apuzzo; Kamera: Emilio Bestetti; Darsteller: Ida Di Benedetto, Marcella Michelangeli, Tommaso Bianco, Lucio Allocca, Lucia Ragni, Biancamaria Mastrominico u. a.; Produktion: Italien 1979, Antea, 90 Min.; Verleih: Idéal Film, Zürich.

Salvatore Piscicellis Spielfilmerstling ist eine kalte, distanzierte Studie einer Liebe zwischen zwei Süditalienerinnen, die von Anfang an zum Scheitern an patriarchalischen Gesellschaftsstrukturen verurteilt scheint. Ihr gewalttätiges Ende kann nicht als moralisierender Fingerzeig gedeutet werden; dazu müsste man sich über die zwar pessimistische, aber ehrliche Ernsthaftigkeit hinwegsetzen, die vor allem in der stilistischen Zurückhaltung gegenüber einer «Sensationsgeschichte» deutlich zu spüren ist. Hervorragende schauspielerische Leistungen der beiden Hauptdarstellerinnen. → 14/80

E

Die andere Eifersucht

**L'isola degli uomini pesce / The Fishmen** (Die Ungeheuer der versunkenen Stadt)

80/194

Regie: Sergio Martino; Buch: Sergio Donati; Kamera: Giancarlo Ferrando; Musik: Luciano Michelini; Darsteller: Barbara Bach, Claudio Cassinelli, Richard Johnson, Joseph Cotten u. a.; Produktion: Italien 1978, Dania, 85 Min.; Verleih: Monopol-Films, Zürich.

Schiffbrüchige stranden auf einer Insel, die von einem gewissenlosen Schurken beherrscht wird, der den Schatz des versunkenen Atlantis mit Hilfe von zu amphibischen Monstren mutierten Menschen bergen will. Obwohl der arg in die Länge gezogene Abenteuerfilm mit allerlei Versatzstücken aus Horror- und Katastrophenfilmen arbeitet, vermag er nur sehr mässig zu unterhalten. – Ab etwa 14 möglich.

J

Die Ungeheuer der versunkenen Stadt/Insel der neuen Monster

**Laughter in Paradise** (Gelächter im Paradies)

80/195

Regie: Mario Zampi; Buch: Michael Pertull und Jack Davies; Kamera: Arthur Graham; Musik: St. Black; Darsteller: Alastair Sim, Fay Compton, Beatrice Campbell, Guy Middleton, Anthony Steel, George Cole u. a.; Produktion: Grossbritannien 1951, A. B. P., 96 Min.; Verleih: Victor Film, Basel.

Das Testament eines schrulligen Sonderlings zwingt seine vier Erben, sich den eigenen Schwächen zu stellen. Das Wort von den «lachenden Erben» wird hier gleichsam auf den Kopf gestellt, indem die gar nicht sehr traurigen Hinterlassenen schliesslich nicht über ihren alten Onkel, sondern über sich selbst in schallendes Gelächter ausbrechen, in das der verstorbene Spassvogel im Paradies miteinstimmt. Frischer, heiterer und origineller Humor kennzeichnen diese englische Komödie, der man ihre Moral, dass nämlich Geld allein nicht glücklich macht, gern abnimmt.

J★

Gelächter im Paradies

dium (auch in programmlicher Hinsicht) fundierter zu ermöglichen, müssen zuerst einmal die alltäglichen Arbeitsvorgänge im Fernsehzentrum Zürich-Seebach bekannt und durchschaubar gemacht werden. Dies beabsichtigt der Film von Urs Bernhard.

*Freitag, 25. Juli*

19.30 Uhr, ARD

 **L'amour en fuite** (Liebe auf der Flucht)

Spielfilm von François Truffaut (Frankreich 1978), mit Jean-Pierre Léaud, Marie-France Pisier. – Zum fünften Mal greift Truffaut die Figur des Antoine Doinel auf. Diesmal beginnt der Film mit dessen Scheidung und zeigt ihn in der Folge mit seinen ehemaligen Freundinnen und Bekannten, aber auch mit einer neuen Liebe konfrontiert. Die routinierte Inszenierung kann Truffauts Abgleiten in die Unverbindlichkeit und Belanglosigkeit nicht verdecken. Die Schilderung um den flatterhaften und unsteten Doinel entgleitet dem Regisseur immer mehr zu einem selbstgefälligen Porträt seiner selbst. Ironie und Humor vermögen die Eitelkeit kaum mehr zu verdecken. (Vgl. dazu die ausführliche Kritik in ZOOM-FB 7/79.)

*Samstag, 26. Juli*

19.30 Uhr, DRS I

 **Satchmo: King of Jazz**

Am 4. Juli dieses Jahres wäre er 80 Jahre alt geworden, Louis Daniel «Satchmo» Armstrong, Amerikas ungekrönter King des Jazz. Noch im Alter von 68 Jahren schuf er mit «What a Wonderful World» einen Hit, der um die Welt ging und erste Ränge in allen Hitparaden belegte. Viele jüngere Musikhörer kannten Louis nur als den gemütlichen Negerpapa mit der Sandpapierstimme und den rollenden Augen. Dass Armstrong nicht nur der erste grosse Trompetenvirtuose des Jazz war, sondern eine Musikerpersönlichkeit, die den ganzen Gang der Jazzmusik beeinflusste, zeigt Peter Schwalm in der Sendung auf DRS I. In einem weiteren Beitrag, am 16. August, geht der Autor dann mehr auf die «leichtere» Seite von Armstrongs Karriere ein, indem er ihn als Entertainer vorstellt.

21.50 Uhr, ARD

 **The Chase** (Ein Mann wird gejagt)

Spielfilm von Arthur Penn (USA 1965). – Ein

junger Häftling bricht aus dem Staatsgefängnis von Texas aus und versucht, sich in seine Heimatstadt durchzuschlagen. Dort löst die Nachricht von seiner Flucht unterschiedliche Reaktionen aus, vor allem Angst und Sensationsgier. Das durchkreuzt die Bemühungen des Sheriffs, den jungen Mann dazu zu bringen, dass er sich freiwillig stellt. Statt dessen macht schliesslich eine lynchwütige Meute nachts Jagd auf den Ausbrecher. Marlon Brando, Jane Fonda und Robert Redford spielen die Hauptrollen in einem Film, der das beklemmende Bild einer brisanten texanischen Gesellschaft entwirft.

*Sonntag, 27. Juli*

21.10 Uhr, ARD

 **Was ist heute konservativ?**

Peter Schier-Gribowsky, Sonderkorrespondent des NDR, untersucht in seinem neuen Film die geschichtliche Möglichkeit und Notwendigkeit konservativer Theorie und Politik. Gerd-Klaus Kaltenbrunner, einer der profiliertesten konservativen Köpfe der Bundesrepublik, Herausgeber der im Verlag Herder erscheinenden Reihe «Initiative», stellt sich u.a. seinen Fragen: Sind die Konservativen nur Nachzügler der Weltgeschichte und Reaktionäre, Störfaktoren im Prozess der Emanzipation, oder stehen sie ein für Grundsätze und Denkweisen, ohne die die Aufgabe des zu Ende gehenden 20. Jahrhunderts gar nicht bewältigt werden können?

*Donnerstag, 31. Juli*

20.00 Uhr, TV DRS

 **Kneuss**

Spielfilm von Gaudenz Meili (Schweiz/BRD 1978), mit Ingold Wildenauer, Renate Schroeter, Harald Leipnitz. – Basil Kneuss zieht sich nach Murten zurück, um über sein Leben, seine gesellschaftliche Rolle und seine Beziehungen Klarheit zu gewinnen, Bilanz zu ziehen. Aber sein Versuch, sich von der bürgerlichen Gesellschaft abzuwenden, scheitert, weil er sich zu einer Kurzschlussbehandlung hinreissen lässt. In der ziemlich freien Verfilmung von Beat Brechbühls Roman erzählt Gaudenz Meili die Geschichte eines verunsicherten Aussenseiters auf eine unterhaltende, sinnlich-ästhetische Weise, wobei es ihm nicht immer gelingt, die manchmal skurril-verspielten Personen und Geschehnisse mit einem verbindlich-präzisen Realitätsbezug zu versehen.

Regie: Udo Lindenberg, Bildregie: Peter Fratzscher; Buch: Udo Lindenberg und Kalle Freynik; Kamera: Bernd Heini; Musik: Udo Lindenberg und Dave King; Darsteller: Udo Lindenberg, Leata Galloway, Walter Kohut, Vera Tschechova, Hark Bohm, Eddie Constantine u. a.; Produktion: BRD 1979, Udo Lindenberg / Amazonas Film / Roba Musik / Regina Ziegler, 101 Min.; Verleih: Cactus Film, Zürich.

Wer den Rocksänger Udo Lindenberg mag, wird auch den Film eher mögen. In einer Doppelrolle spielt sich Udo selbst als Rockstar, der entführt wird, und als Detektiv, der der Sache nachgeht, aber erfolglos bleibt, während sich der Star selbst befreit, in einer Rede an die Nation die Politiker in die Pfanne haut, prompt Bundeskanzler wird und ein Fantasiekabinett vorstellt. Als Erstlingsfilm von einem Aussenseiter in der Filmproduktion beachtlich. Selbstverständlich viel Musik von und mit Lindenberg. – Ab etwa 14 möglich. → 14/80

J

**Race Street**

80/197

Regie: Edwin L. Marin; Buch: Martin Rackin nach «The Twisted Road» von Maurice Davis; Kamera: J. Roy Hunt; Musik: Roy Webb und Constantin Bakaleinikoff; Darsteller: George Raft, William Bendix, Marilyn Maxwell, Frank Faylen, Harry Morgan, Gale Robbins, Cully Richards u. a.; Produktion: USA 1948, RKO, 80 Min.; nicht im Verleih.

Dan will sich gerade aus dem illegalen Wettgeschäft zurückziehen, als ein Freund und Komplize ermordet wird – und das muss natürlich noch in Ordnung gebracht werden. Ein kleiner B-Film, mit nur einem Dreh, der nicht über die volle Länge verhält. Eine Freundschaft zwischen dem Ganoven (ein typischer George Raft) und dem Polizisten (ein hervorragender William Bendix), die sich in der Aufklärung des Falls vor allem gegenseitig behindern, gibt dem Werk allerdings dennoch seinen Reiz.

J

**Scum**

80/198

Regie: Alan Clarke; Buch: Roy Minton; Kamera: Phil Meheux; Darsteller: Ray Winstone, Mick Ford, Julian Sirth, John Blundell, Phil Daniels u. a.; Produktion: Grossbritannien 1979, Berwick Street Films, 97 Min.; Verleih: Alpha Film, Genf.

In nüchtern-kalten Bildern wird das Leben in einer englischen Jugendstrafanstalt geschildert. Der Strafvollzug, der den meist labilen Insassen zu einer eigenen Persönlichkeit helfen sollte, versagt total. Brutalität und Unterdrückung ist das Einzige, was hier zählt. «Scum» überrascht nicht durch eine besondere filmische Konzeption, sondern durch die Direktheit, der sich der Zuschauer kaum entziehen kann. Die Gewalttätigkeit ausserhalb des Gefängnisses widerspiegelt sich drinnen in konzentrierter Weise. → 14/80

E★

**The Set-up (Hart auf hart)**

80/199

Regie: Robert Wise; Buch: Art Cohn nach einem Gedicht von J. M. March; Kamera: Milton Krasner; Musik: Constantin Bakaleinikoff; Darsteller: Robert Ryan, Audrey Totter, James Edwards, George Tobias, Alan Baxter, Wallace Ford, Percy Helton u. a.; Produktion: USA 1979, RKO, 80 Min., nicht im Verleih.

Ein unbarmherziges Zeugnis über den Profiboxsport und ein hervorragender «Film Noir». Gezeigt wird das Ende eines unbekanntenen und verbrauchten Menschen, der für ein paar Dollar in den Ring steigen muss. Und nichts wird verschwiegen von den Machenschaften der Manager und Buchmacher, von den miefigen Sporthallen, den billigen Hotelzimmern und der erbärmlichen Existenz. Die Stärke des Films beruht vor allem auf seiner formalen Geschlossenheit, die sich gerade auch in der Einheit der Zeit (die Dauer der Handlung entspricht der Dauer des Films) zeigt. – Ab etwa 14.

J★

Hart auf hart

*Freitag, 1. August*

22.20 Uhr, ZDF

 **The Horse Soldiers** (Der letzte Befehl)

Spielfilm von John Ford (USA 1959), mit John Wayne, William Holden. – Louis Marcorelles schrieb in «Cahiers du Cinéma» zu diesem Film über Ford: «Ständig spielt er mit dem Raum, erforscht den Horizont, lässt das Individuum in die Gruppe eintauchen und die Gruppe in die Landschaft. Der einzige wirkliche Erfolg dieses Films und der einzige Aspekt, in dem man die Hand des Meisters erkennt, entspringen der zunehmend subjektiven Sicht, unter der Ford den amerikanischen Süden betrachtet, den er im Verlauf so vieler Filme mit Zuneigung gefeiert hat. Der Regisseur hält sich hier für berechtigt, die historische Wahrscheinlichkeit und ebenso die dramaturgische Kontinuität über Bord werfen zu dürfen, um einige rein lyrische Momente einzuschalten: die Strassenkämpfe in Newton, den Angriff der Kadetten der Jefferson Military Academy, wo Ford die Galanterie und den Mut einer Welt zusammengefasst hat, die für ihn den Inbegriff wahrer Würde bedeutet...»

*Samstag, 2. August*

20.00 Uhr, TV DRS

 **Füsilier Wipf**

Spielfilm von Hermann Haller und Leopold Lindtberg (Schweiz 1938), mit Paul Hub Schmid, Heinrich Gretler, Zarli Carigiet, Emil Hegetschweiler, Sigfrit Steiner, Elsie Attenhofer, Lisa della Casa. – Der Film führt zurück in die Zeit der schweizerischen Grenzbesetzung in den Jahren 1914/18. Im Vorfeld des Zweiten Weltkriegs, der eine neuerliche Mobilmachung und Grenzbesetzung nötig machte, zielte der Film mitten in die Aktualität; entsprechend gross war sein Erfolg. Zusammen mit Richard Schweizer, der später die Drehbücher der erfolgreichsten «alten» Schweizer Filme schreiben sollte, verfasste Robert Faesi das Script. In dem bedächtig realistischen Werk, behäbig humorvoll, von ansprechender Volkstümlichkeit, spielen Volks- und Charakterdarsteller, die damals schon Rang und Namen hatten, die wichtigsten Rollen.

*Montag, 4. August*

22.15 Uhr, ARD

 **Campanadas e medianoche** (Falstaff)

Spielfilm von Orson Welles (Spanien 1965),

mit Orson Welles, John Gielgud, Jeanne Moreau, Margareth Rutherford. – Bei seiner Krönung und Machtübernahme wendet sich Heinrich V. von Falstaff, dem treuen Begleiter seiner wildbewegten Jugendzeit, ab und stösst ihn dadurch in Einsamkeit und Tod. Die Beschwörung der tragikomischen Gestalt aus den Werken Shakespeares ist geprägt von der kraftvollen Sprache des Dichters und den überbordenden Bildern von Orson Welles, die ihren Höhepunkt in der meisterhaften Schilderung der Schlacht von Shrewsbury hat.

*Donnerstag, 7. August*

16.05 Uhr, DRS I

 **Pilztramper**

Hörspiel von Georges Winter; Regie: Stephan Heilmann. – Sieben Szenen und zwei Briefe mit Musik von Pink Floyd, David Bowie, Giuseppe Verdi, Marilyn Monroe und Lou Reed. Personen: Albert, 28, schreibt und filmt unter anderem: «Du kennsch my Ystellig zem soziale Buff, y mach dä Zauber nümme mit... Y drugg my nit um d Arbet – nur, y mues halt dra glaube chönne»; Roland, 27, Sozialarbeiter: «Y mues my ebe scho mit halbguete Zueständ z'fride gää»; Thomas, 16, Schuelabgänger: «Stell dr vor, jede Daag heb y ab, mindeschens aimol, y flieg über d Fälder, und niemer hinderet my draa»; Sabine, 25: «Was mach y? – Läbe, möglicscht 24 Stund am Daag, au im Schloof».

*Freitag, 8. August*

20.05 Uhr, DRS II

 **Schwingen**

Hörspiel von Robert Schnorr; Regie: Klaus Mehrländer. – Der 1937 in New York geborene Autor ist durch seine absurden und die Psychoanalyse auswertenden Dramen bekanntgeworden. Das Hörspiel «Schwingen», auf dem gleichnamigen Bühnenstück basierend, ist der Versuch darzustellen, wie das Gehirn eines Menschen auf einen Schlaganfall reagiert, wie es die Umwelt wahrnimmt, wie es wieder lernen muss, die Gedanken zu ordnen, die Sprache zu steuern. Kopit zeigt dies anhand einer alternden Frau, die in ihrer Jugend Pilotin war und sich in einer Klinik im Rehabilitationszentrum befindet. (Produktion WDR 1978. Samstag, 9. August, 10.00 Uhr sendet DRS die amerikanische Originalproduktion)





Pike (Martin Sheen), der Gegenspieler des Indianers White Bull.

nen Schlitten mit den erbeuteten Pelzen und lässt die beiden schwarzgewandeten Zofen mit ihrer Herrin im weissen Unterkleid mitten in der Wüste zurück. Von nun an bestimmt der Zweikampf zwischen Pike und White Bull um das weisse Pferd das Geschehen. White Bull gelingt es schliesslich, den gewaltigen Hengst, dem die Kraft eines Totems innezuwohnen scheint, zu erbeuten. Harvey hat die vergebliche Jagd Pikes nach dem Tier in ein faszinierend-seltames Spiel von der Magie der Objekte eingebettet: Gesicht- und Körperbemalung von Mensch und Pferd; die Uniformjacke Pikes, die von White Bull erst getragen, dann weggeworfen wird; der Wein aus der Postkutsche, an dem sich der Indianer im eigentlichsten Sinn berauscht, ohne auch nur im geringsten seine Würde und Überlegenheit einzubüssen; die dem Priester abgenommenen Devotionalien, die Monstranz, in deren hohlem Fuss sich ein Skorpion

verbirgt, der seinen Stachel einem der Verfolger in die Hand schlägt, und schliesslich die Juwelen, mit denen White Bull seinen Fluchtweg durch ein steil ansteigendes Bergtal säumt, um seine Gegner aufzuhalten – dies alles ist zu einem einzigartigen Bedeutungsnetz von Zeichen des Todes und des Überlebens gefügt. Der oft unmittelbar surrealistische Gehalt der Bilder offenbart bei genauerem Hinsehen präzise Denotation unter einer Ebene der vielfältigen Konnotationen.

Im Rohschnitt war «Eagle's Wing» vier Stunden lang gewesen, doch die «money people» waren begeistert. Die unumgänglichen Kürzungen mussten in ihnen jedoch ein Gefühl hervorgerufen haben, von Harvey um ihr Eigentum betrogen worden zu sein, wie er heute meint. Das Ergebnis war, dass sie – nach seinen radikalen Schnitten, die, um den Rhythmus des Films zu bewahren, ganze Sequenzen umfassten – einzelne Szenen nachträglich wieder einfügten. Ohne Verteufelung der Produzenten betreiben zu wollen, lässt sich heute sagen, dass sich die (meist ge-

ringfügigen) Stilbrüche und leichten Trübungen sämtlich auf diese Entschiede zurückführen lassen. Die strittigen Punkte betreffen meist den Dialog – beispielsweise das wiederholte «Help me!» Judiths, aber auch Pikes, sowie ihr entbehrliches «Hail Mary», Sätze wie «A boozy indian» («Ein Indianer, der säuft») –, daneben aber auch Elemente wie das nach Harveys Ansicht zu wenig grosse Überraschungsmoment des Angriffs auf die Kutsche oder die überflüssige Trinkszene White Bulls auf dem Dach der Kutsche.

Ein Relikt des Vorhabens der Produzenten, dem ganzen Film nachträglich einen Kommentar zu unerlegen, sind die einleitenden Sätze (gesprochen von Martin Sheen), die, sachlich falsch, den Film pompös auf mythisch-vorgeschichtliche Tiefen zurückzuführen trachten, denen er nicht entspringt. Immerhin ist der Film dadurch nicht in seiner Substanz getroffen. Seine Version wäre straffer gewesen als die vorliegende von knapp zwei Stunden Dauer, wie Harvey festhält, dessen frühere Filme (darunter «The Lion in Winter», «The Glass Menagerie», «The Abdication», «They Might Be Giants») zum Teil von den Produzenten für ihn bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt wurden. Dass der Zusammenhalt gewahrt bleiben konnte, ist wohl auch durch Harveys langjährige Erfahrung als Cutter bedingt – unter anderem hat er Kubricks «Lolita» und «Doctor Strangelove» geschnitten –, die ihn diesen Film, der praktisch ohne Dialog auskommt, vom Bild her gestalten liess.

Aus dem bisher Gesagten ist deutlich geworden, dass «Eagle's Wing» trotz Verwendung von für den Western konstitutiven Elementen sich nicht in dessen Ikonographie einbegreifen lässt. Und schon gar nicht ist er geeignet, wie man hierzulande etwas mokant glaubte bemerken zu müssen, eine Wiederbelebung des Genres einzuleiten. Die Verlegung der Handlung in die Jahre um 1840 hat sozusagen nichts mit der historischen Erschliessung des Westens zu schaffen, rechtfertigt sich jedoch als Verweis auf die Zeit der europäischen Spätromantik. Der nur lockeren Veran-

kerung in der Zeit entspricht die freie Verfügbarkeit über den Raum: Übermütig fragt Pike einmal sein Pferd, ob sie sich nach Kanada oder hinunter nach Mexiko wenden sollten. Immer wieder wandeln sich unabsehbar weite Ebenen in zerschrundetes Gelände, das sich schlagartig zu zerklüfteten Felsformationen auftürmt, ohne dass diese Übergänge sich anders zu begründen brauchten als aus der Befindlichkeit der in diese Landschaften ausgesetzten Figuren. Es ist eine zutiefst romantische Grundstimmung, die sich sowohl in der Transposition von Naturlandschaften in solche der Seele äussert, die gleichzeitig aber auch innere Stimmung auf äussere Erscheinung projiziert. Diese das Gefühl als Instrument der Natur begreifende Haltung ist noch im brennenden Blick, mit dem Pike zum Schluss seinen in nichts zerstiebenden Traum verfolgt: Wie eine weisse Lichtschrift nimmt die auf einen unendlich weiten Horizont zustrebende Staubspur des enteilenden Reiters die rastlose Bewegung von Jagd, Spurensicherung und Flucht in sich auf.

Christoph Egger

### **Immacolata e Concetta – l'altra gelosia** (Die andere Eifersucht)

Italien 1979. Regie: Salvatore Piscicelli (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/193)

Was von diesem Film bisher zu hören und zu lesen war, hat mich mit eher gemischten Erwartungen und einer beträchtlichen Skepsis ins Kino gehen lassen. Urs Jaeggi etwa, der ihn am letztjährigen Festival von Locarno sah, schrieb dazu: «Wie ein Film wie «Immacolata e Concetta» in ein Wettbewerbsprogramm gerät, bleibt schleierhaft. Das Drama um zwei lesbisch veranlagte Frauen in Süd-Italien kann als besonders mutig oder aufsehenerregend doch wohl nur einschätzen, wer aus lauter Snobismus verschlafen hat, was sich auf der Sex- und Pornofilmszene so alles tut. Dort nämlich ist das Thema in einer ähnlich menschenverachtenden



Verinnerlichung der Unterdrückung (Ida Di Benedetto und Marcella Michelangeli).

Art – wenn auch mit weniger langen Versatzstücken pseudo-psychologischer Verbrämung zwischen den einschlägigen Szenen – seit Jahren schon in Behandlung» (Zoom 17/79).

Um es vorwegzunehmen: Auch ich würde den Film weder als besonders mutig noch als besonders aufsehenerregend beurteilen. Hingegen nicht gerechtfertigt scheint mir der Vorwurf der Menschenverachtung zu sein (und da zu den Menschen auch die Spezies Frau gehört – eine unbestrittene Behauptung?! – möchte ich für mich in Anspruch nehmen, auf Menschenverachtung nicht ganz unsensibel zu reagieren). Über die deterministische Grundhaltung, die den Film zweifellos prägt, lässt sich streiten, doch diese Atmosphäre der Resignation muss nicht unbedingt als Menschenverachtung empfunden werden. Auch die voyeuristischen Möglichkeiten der hier behandelten Thematik sind gross, und wenn von lesbischer Liebe im gängigen Kino die Rede ist, stellt sich ja nicht ohne Grund

so automatisch ein skeptisches Unbehagen ein, doch lassen in diesem Fall die Ernsthaftigkeit und Ehrlichkeit, die dem Film meiner Meinung nach zu attestieren sind, schwerlich Parallelen zur Sex- und Pornofilmszene aufkommen. Die Geschichte, die Piscicelli erzählt, erscheint in der rudimentären Zusammenfassung tatsächlich wie ein modisch aufgemöbeltes Schocker-Melodrama, aber er erzählt sie mit soviel künstlerischer Eigenart und kalter Distanz, dass der Verdacht auf voyeuristische Spekulation bald einmal zerstreut wird. Ausserdem sei darauf hingewiesen, dass dies der erste Spielfilm eines noch jungen Regisseurs ist, der nicht den Anspruch auf eine ausgereifte Meisterleistung erhebt.

Immacolata und Concetta, die beiden Protagonistinnen, werden in zwei kurzen, in sich abgeschlossenen Expositionen vorgestellt: Beide leben irgendwo in der Gegend um Neapel. Immacolata ist verheiratet, hat eine Tochter und führt einen kleinen Metzgerladen. Ihre Schulden beim Grosshändler Ciro versucht sie zu «begleichen», indem sie ihm ein junges Mädchen verkuppeln will. Ihr Vorhaben misslingt und bringt sie ins

Gefängnis. Concetta ist Landarbeiterin und hat ein Verhältnis mit einer verheirateten Frau. Von ihrem Ehemann bedroht, greift sie zur Waffe und verletzt ihn. Auch sie wird zu einer Gefängnisstrafe verurteilt. So lernen die beiden Frauen sich kennen und lieben – die kleinbürgerliche Tragödie nimmt ihren Lauf. Wieder in Freiheit, ziehen sie zusammen zu Immacolata, trotz des Widerstands deren Ehemannes. Als Immacolata später auch mit Ciro ein Verhältnis beginnt und schwanger wird, tötet Concetta sie in verzweifelter Eifersucht.

Orientiert man sich an dieser Inhaltsangabe, dann taucht spätestens mit diesem Schluss die Vermutung auf, Piscicelli beabsichtige mit erhobenem Zeigefinger die Verkündigung einer reaktionären Moral: Seht her, wie grauslich sexuelle Perversion enden muss! Doch auch hier spricht die beinahe rituelle Stilisierung, mit der wir gezwungen werden, am Geschehen nicht hautnah teilzunehmen, sondern es aus emotionsloser Ferne zu beobachten, eine andere Sprache. Wenn etwas diesen Film vorrangig prägt, dann ist es diese absolute Verweigerung zur moralisierenden Stellungnahme (was «Immacolata e Concetta» bereits grundsätzlich vom Pornofilm unterscheidet, der ja von der hier vermiedenen Lüsterheit an der «Unmoral» und nicht, wie vorgegeben, von der Lust an der Sinnlichkeit lebt). Immacolata selbst verkörpert diese Verweigerung (ihr Name bedeutet «die Unbefleckte»): Ihre eigentliche (sexuelle) Amoral ist Ausgangspunkt dieses Films, und die Unmöglichkeit, diese Amoral positiv zu leben in einer Umgebung, die tief geprägt ist von Kategorien einer repressiven Sexualmoral, sein Thema. Immacolatas individuelle Stärke ist zugleich auch ihre gesellschaftliche Schwäche. Ihre Verstöße, die zwangsläufig zur Rücksichtslosigkeit werden gegenüber einer Umgebung, die sich an die traditionellen Kategorien hält, werden schliesslich «geahndet» von Concetta, die Opfer und Exekutionsinstrument dieser gesellschaftlichen Ansprüche in einem ist.

Zwar bricht auch Concetta als Lesbierin

gezwungenermassen den bestehenden Moral-Kode, doch in ihrer Beziehung mit Immacolata herrschen die gleichen Ausschliesslichkeits- und Besitzansprüche der traditionellen, heterosexuellen Zweierbeziehung vor, noch verstärkt durch die spezifische Situation, in der die beiden als von der Gesellschaft Geächtete ganz aufeinander angewiesen sind. Immacolata versucht auch diese Begrenzung zu durchbrechen mit ihrem Verhältnis zu Ciro, einerseits aus Rebellion, andererseits aus sexuellen Bedürfnissen. Trotz der Beständigkeit ihrer gegenseitigen Liebe verfällt Concetta der Eifersucht; nicht der «anderen» Eifersucht («L'altra gelosia» lautet der ironische Untertitel des Films), sondern der gleichen, altbekannten, die sich bei solchen Zweier-Konstellationen zwangsläufig einstellen muss und in der hier zugespitzten Form sich prompt noch zwangsläufiger einstellt. Sie führt denn auch zu einem blutigen Ende, einem echt «italienischen» Ende, das in seiner Extremität für die Argumentation der Geschichte nicht einmal unbedingt nötig wäre. Man merkt auch so, dass diese «neue» alte Beziehung das Überleben nicht schaffen kann. Die «andere» Konstellation demonstriert die traditionellen Zwänge nur umso deutlicher – der patriarchalische Ballast mit seinen Herrschaftsverhältnissen auch im Privaten lässt sich nicht im Alleingang abschütteln. Immacolata und Concetta sind keine neuen Menschen; sie versuchen zwar das andere Neue, landen aber im gleichen Alten.

Für Piscicelli stellt sich die Frage nach individueller Schuld nicht, ebenso wie die Möglichkeit zur individuellen Veränderung am Beispiel von Immacolata negiert wird. Von diesem Ansatz her – er mag nicht allen gelegen sein – ist der Film konsequent und, falls man sich auf ihn einlässt, der Auseinandersetzung wert. Diese wird zwar dadurch erschwert, dass man sich nicht an handliche Sündenböcke halten kann, aber Piscicellis Intentionen werden dafür umso glaubhafter. Immacolata und Concetta werden nicht plakativ von leicht fassbaren Bösewichten unterdrückt; sie besorgen das, brav abge-

richtet, selber – wie Opfer es zu tun pflegen, die lange genug Opfer waren. Dieses Phänomen von der «Verinnerlichung der Unterdrückung» wird von Piscicelli auf subtile Weise spürbar gemacht, mit jener erzwungenen Gefühlslosigkeit, die diesen Vorgang spiegelt. Wie in einem Eisblock zeigen sich denn auch die Figuren, erstarrt, schweigsam – abgehoben vom durchaus realistischen Kontext der Umgebung, Landschaft, Sprache, Architektur, Kleider undsoweiter. Der meridionale Hintergrund wird so beinahe zur Kulisse, vor welcher sich ein Drama abspielt, das auf ähnliche Weise überall in der westlichen Welt Gültigkeit haben könnte. Die Strenge der Inszenierung wird unterstrichen durch die harte Ausdruckskraft der beiden hervorragenden Hauptdarstellerinnen, die abseits von jedem Italianità- und Weiblichkeitsklischee agieren dürfen.

Pia Horlacher

## **Menschen, die vorüberziehen**

Schweiz 1942; Regie: Max Haufler  
(Vorspannangaben siehe  
Kurzbesprechung Nr. 80/178)

I.  
Spricht man vom alten Schweizer Film, so muss man Max Haufler (1910–1965) erwähnen. Zu seiner Zeit wurde er leider verkannt, was zur Folge hatte, dass er nur wenige seiner Filmideen verwirklichen konnte. Unvergesslich bleiben «Menschen, die vorüberziehen» und «Farinet ou l'or dans la montagne» (1939). Neben Spielfilmen hat er auch eine Reihe von Kurz- und Werbefilmen realisiert, die grosse Beachtung fanden («Wir bauen auf», 1943, oder «Die bildspendende Flüssigkeit», 1944). Neben seiner Arbeit als Inszenator war Max Haufler, der in Paris an der Akademie Ozenfant Malerei studiert hatte, als Schauspieler tätig. Auch hier wurden seine Fähigkeiten nicht richtig genutzt; meistens bekam er schablonenhafte Rollen komischer oder schrulliger Typen zugeteilt. Eine seiner wohl grössten Rollen erhielt er wenige Jahre vor seinem

Tode von Orson Welles angeboten. Im Film «The Trial» (nach Kafkas «Der Prozess») spielte er die Rolle des Anwaltsklienten Bloch.

Der Stoff zu «Menschen, die vorüberziehen» stammt aus Carl Zuckmayers Bühnenstück «Katharina Knie». Einander gegenübergestellt werden die Welt des Wanderzirkus Horn und jene der Sesshaften, des Bauerntums. Die Tochter des Zirkusdirektors und Seiltänzers Horn sehnt sich nach einem ruhigen, sesshaften Leben, nach einem Leben mit festem Boden unter den Füßen. Durch einen unerfreulichen Umstand lernt sie einen Bauernsohn kennen und entschliesst sich trotz unguter Gefühle, das unsichere, aber auch fröhlich bewegte Leben der Wanderarena zu verlassen. Der Vater, der leidenschaftlich seine oft verspottete Artistenehre verteidigt, kann diesen Entscheid seiner Tochter nicht begreifen. Die Stimmung im ständig von finanziellen Nöten geplagten Wanderzirkus sinkt zusehends; Vater Horn ist entmutigt, hat er doch auf seine Tochter als Nachfolgerin gehofft. Dies färbt auf die Darbietungen ab, die den früheren Glanz verlieren. Im Versteckten näht Horn schön glänzende Rüschen an das Artistenkleid der Tochter. Früher hat es das nie gehabt und dennoch hat es «geglänzt». Nun erhält es einen äusseren Glanz, der den inneren nicht ersetzen kann – eine der vielen beachtenswerten, kleinen Details, die den Film prägen.

Eines Abends spielt der Zirkus Horn im Städtchen, in dessen Nähe die Tochter Horn nun wohnt. Marina kommt zur Vorstellung. Der Vater ist hochofrenet; er hat den Glauben in seine Tochter nie ganz verloren und glaubt, dass sie nun endgültig zurückkehren wird. Aus Anlass dieses für ihn so wunderbaren Tages will er seine Spezialattraktion auf dem Seil, die er seit dem Fortgehen der Tochter nie mehr gezeigt hat, vorführen. Er stürzt dabei zu Tode. Die Tochter kehrt daraufhin reumütig zur Wandertruppe zurück, deren Führung sie jetzt übernimmt. Das Ende, obwohl es in der sprachlichen Formulierung sentimental und plakativ erscheinen mag, ist frei von jeglicher überheblichen Süsse. Ma-

rina Horn kehrt nicht zurück, weil sie sich für den Tod des Vaters verantwortlich fühlt, sondern um das Werk und die Überzeugung des Vaters, die sich im Zirkusunternehmen widerspiegeln, aufrecht zu erhalten und weil sie merkt, dass auch sie diese künstlerische Überzeugung in sich trägt. Da ist nichts von falscher Pflicht und Treue.

II.

Das Thema des Zirkus, des Artisten oder auch des Clowns ist altbekannt. Immer wieder gelingt damit die Darstellung der Widersprüchlichkeit von Außen und Innen, von fröhlich-leichter Darbietung und der dahinter steckenden Mühe, der Enttäuschungen, der Einsamkeit. Dieser Dualismus, diese Gegensätze sind natürlich nicht nur bei Artisten, bei Künstlern anzutreffen; ihr Dasein, ihre Arbeit lassen diese Gegensätzlichkeit aber besonders gut zum Vorschein kommen. Max Haufners Werk

Menschen, die bleiben: Bauern (links: Ellen Widmann, rechts: Willy Frey).

geht an dieses Thema mit besonderer Betonung der Details von Leben und Arbeit heran. Entstanden ist ein unheimlich vielschichtiges Bild einer in sich abgeschlossenen Gemeinschaft, in der jeder einzelne einen wesentlichen Teil zum Gelingen des Ganzen beiträgt. Das immer in Bewegung bleibende Ganze wiederum lässt den Einzelnen als eigenständigen Menschen niemals weder in der Gemeinschaft untergehen noch, von aussen bedroht, in seiner individuellen Hilflosigkeit allein.

So beschwingt und mühelos das Leben der Zirkusangehörigen auch gegen aussen aussehen mag – weswegen die Artisten oft beneidet oder gar fortgejagt werden –, die Arbeit ist wie jede andere: mühsam, schwer und oft auch entmutigend. Die andauernde Ungewissheit, ob die Mühe beachtet und belohnt wird, lässt die Situation besonders bedrückend werden. Die Zirkusleute stehen da als Beispiel für alle Künstler, deren Arbeiten meist zu wenig Beachtung finden. Inwieweit Haufner auch an die Filmemacher gedacht hat, lässt sich anhand des Films kaum feststellen. Das Wesen des



Künstlers, dem es dennoch gelingt zu überleben, ist geprägt von besonderer Schlaueit und Listigkeit. Haufler ist diesbezüglich eine aussagestarke und listig-feine Sequenz gelungen: Mit einem billigen Trick übertölpelt ein Clown den anderen und gewinnt eine Wette: Ein Glas soll mit einer Hand ausgetrunken werden, ohne etwas zu verschütten. Schwierig wird das, wenn das Glas verkehrt auf einem Teller steht. Gleichzeitig besucht der Bürgermeister des Gastgeberortes den Direktor Horn; da sind nämlich noch ein paar Rechnungen vom letzten Jahr zu begleichen. Horn hat kein Geld, der Bürgermeister ein Beinleiden. Horn gelingt es, dem gutgläubigen Bürgermeister (Emil Hegetschweiler gibt einen vortrefflich biedereren Bürgermeister ab) ein Wundermittel gegen sein Leiden anzudrehen. Die Schulden sind bald vergessen. Die gespielte und die echte List: bei der einen lacht der Zuschauer mit, bei der anderen ist er selber der Geprellte. Haufler zeigt die Notwendigkeit der List; er akzeptiert sie, solange sie nicht brutal und verletzend ist, sondern fein und intelligent.

Zu Beginn des Filmes wird ein erzwungener Zwischenhalt (Achsenbruch eines Zirkuswagens) dazu benutzt, die Charaktere mittels ausserordentlich spitz formulierter, knapper Dialoge vorzustellen. Erstaunlich, mit wie wenig Worten dies geschieht. Diesbezüglich wesentlich sind auch die Schauspielerleistungen, die ungekünstelt und glaubhaft wirken. Hin und wieder enttäuschend wirkt nur Marion Cherbuliez in der Rolle der Tochter Marina, deren Mimik und Gestik im Vergleich mit den anderen Schauspielern merklich schwächer ausfällt. Haufler benützt die Wirkung von Formen und Bewegungen der Körper: ein spezielles Augenzwinkern, ein Sich-Strecken, ein paar Schritte, die Art, wie einer sitzt. Mit diesen einfachen und sich direkt anbietenden Mitteln schafft Haufler – natürlich in Verbindung mit den Dialogen – die Charakter der Protagonisten, unterschiedlichste Menschen, in sich selber oft widersprüchlich; das ergibt Hauflers glaubwürdigste Szenen.

III.

Erwähnt werden muss die in den Dialogen enthaltene Sozialkritik, die für einen Spielfilm aus den vierziger Jahren eine beachtliche Direktheit aufweist. Marina Horn füttert ihren Esel auf einer Wiese, die zum Bauernhof gehört, auf den sie später ziehen wird. Die alte Bauernfrau bezichtigt Marina des Diebstahls. Marina gibt zur Antwort, dass man jenen etwas nehmen soll, die genug besitzen, aber zu geizig sind, es Ärmeren zu schenken. Max Hauflers Film stellt die Liebe, das Verständnis und das gegenseitige Akzeptieren der Menschen ins Zentrum. Sein Glaube an die Realisierbarkeit menschlicher Grosszügigkeit drückt sich dadurch aus, dass die zu Beginn kalte und herrschsüchtige alte Bauernfrau zu einem verständnisvollen Menschen wird, die das Zurückkehren von Marina zum Zirkus voll akzeptiert. Gleichzeitig sieht Haufler auch eine gewisse Unmöglichkeit der Realisierung einer harmonisierenden Welt, in der Zufriedenheit und Glück durch Anstrengungen und guten Willen erreicht werden können. Er lässt einen der Zirkusleute im Gespräch über das Liebespaar Marina und Bauernsohn sagen: «Ich bin auch einmal durstig gewesen; der Durst ist aber nicht gelöscht worden und ich bin dennoch nicht verdurstet.» Dies ist wohl die traurigste Erkenntnis des ganzen Films.

Oft gelobt worden sind die letzten Einstellungen des Films, in denen die Wagenkolonne des Zirkusunternehmens Horn in der Ferne verschwindet, sich die Dampf Wolken einer Lokomotive über die Wagen legen und als Gegensatz zu den «Menschen, die vorüberziehen», der Bauernsohn mit betont schweren Schritten über seinen festen Boden geht. Ein Ende, in dem der Mensch eine Kleinigkeit ist, ein Schicksal unter vielen anderen Schicksalen, wie sich ein Kritiker 1942 ausdrückte. Ein Ende ohne Bewertung von Gut und Böse. Dieses Schwebende kommt in allen Bildern zum Ausdruck, die unbestreitbar vom poetischen Realismus französischer Regisseure geprägt sind. Das Liebliche, das seiner Labilität voll bewusst ist, drückt sich in den lebendigen, ineinan-

der verschwimmenden Grautönen (vor allem bei Landschaftsaufnahmen) und in gezielt eingesetztem Weglassen von allzu genau definierten Grenzen aus: Beweglichkeiten, die relativieren.

Robert Richter

## Panische Zeiten

BRD 1979. Regie: Udo Lindenberg  
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/196)

Die Sache ist eigentlich simpel. Entweder man mag Udo Lindenberg, dann dürfte auch sein Film gefallen, oder man mag Lindenberg eben nicht, und dann bringt dieser Film eher wenig.

«Panische Zeiten», das ist Lindenberg, Lindenberg, Lindenberg ... und nochmals Lindenberg. Musik, Idee, Drehbuch, Regie und Produktion: alles von Lindenberg – auch wenn da noch ein paar andere mitgeholfen haben. Und die beiden Hauptrollen spielt er auch noch gleich selber («Für die Rolle des Udo Lindenberg konnte ich sowieso keinen andern finden und einen besseren Detektiv hab ich auch nicht entdeckt»). Lassen wir also Lindenberg auch sonst noch ein bisschen zu Wort kommen: «Ich wollte ja immer mal einen Film machen. Film ist die logische Konsequenz von dem, was ich akustisch seit Jahren über die Bühne gezogen habe. Das Medium Film bietet die Möglichkeit, Gedanken etwas ausführlicher zu bringen, im Vergleich zu den zeitlich begrenzten Songs in Live-Konzerten. Und ausserdem kann man auf diese Weise die ganze Kiste mal wirklich optimal verbreiten, das heisst, man kommt auch dahin, wo man bei Tourneen nicht auftreten kann. Mein Berater und Hausdetektiv Carl Coolman meint ausserdem, dass gutes Aussehen verpflichtet. Das darf man, so Carl, einem grossen Publikum nicht vorenthalten.» «Zunächst ist das natürlich ein Knall-, Locker- und Kicherfilm. Eine «Message» gibt es natürlich, die eigentlich nicht anders ist als bei meinen Songs und Konzerten. Songs mit viel Spass, verbunden aber

auch mit kritischem Hingucken. Es ist natürlich sehr viel Musik im Film. Im «On» haben wir vier bis fünf Songs, ansonsten viel interessante Instrumentalmusik. Klar auch, dass zum Start des Films eine neue LP herauskommt, auch mit neuen Songs, die nicht vom Soundtrack stammen, die aber alle irgendwie einen Bezug zur Thematik des Films haben.»

Nach soviel Lindenberg – und es ist eher weniger als im Film – mal schnell die Geschichte: Lindenberg beendet gerade eines seiner Konzerte. Aus der anschliessenden Party mit seiner «Katastrophenfamilie» am Hotelpool wird er zunächst weggelockt und dann entführt. Es gibt da nämlich einflussreiche Leute, die der Meinung sind, die Politik bleibe besser den Politikern allein überlassen. Und auch Udo Lindenberg, der «das Maul zu weit aufgerissen hat in einer immer schlapper werdenden Zeit» (Lindenberg), soll nun von einem Team für innerstaatliche Sicherheit unter der Leitung von Doktor K. mit «Liebe» und, wenn das nicht verfängt, mit handfesten Drohungen davon überzeugt werden, dass es, wenn schon, besser wäre, für die richtige Seite mitzumischen – und nur noch zu singen. Aber so schnell kann Lindenberg sein freches Maul auch wieder nicht halten.

Udo ist also weg! Die Polizei glaubt an einen Werbegag. Lindenburgs Bodyguard-Trio hat's zwar in sich, aber eben nur körperlich. Also muss ein Privater her – und man weiss auch genau wer: Coolman (Lindenberg in Schale, gewaschen, frisiert und mit den obligaten Zugaben eines Detektivs: Schlapphut und Trenchcoat). Cool – na wie denn sonst? – durchstreift Coolman die Unterwelt – und das ist noch gar nicht einmal schlecht: Humphrey Bogart bei Howard Hawks und Alain Delon bei Jean-Pierre Melville lassen grüssen. Zwischendurch singt er oder philosophiert plattfüssig mit seinem alten Freund Lemmy Caution – klar doch Eddie Constantine himself! – an der Bar über Aufklärung des Verbrechens an sich.

Erfolg ist dem Coolman keiner beschieden. Kaum stolpert er auf seinen müden Gängen über eine heisse Spur, da hat er





Udo Lindenberg him-self.

auch schon eins überm Schädel. Dafür springt Lindenberg, der jetzt ausser Landes geflogen wird, gleich selbst ins kalte Wasser. Schwimmend erreicht Udo Land, gerät in die Kommandozentrale einer ökologischen Frühwarnstation, wird durch eine technische Wunder-Panne in sämtliche Kommunikationssysteme eingeschaltet und hält, ohne es selbst zu wissen, eine Rede an die Nation. Und da er sagt, was die kleinen Leute alle auch schon gedacht haben, gegen die «grossen Versprechungen», die alle vier Jahre aus der «Bonner Schlafanstalt» kommen, wettert und gegen die «komischen Entscheidungen» der Bonner Politiker und deren «Spezialisten-Chinesisch» schimpft, bleibt das auch nicht ohne Folgen: Als neuer Bundeskanzler landet Udo Lindenberg auf dem Flughafen «Bonn-Wahnwitz», zieht ins Kanzleramt ein und stellt sein Kabinett – Zwerge, Catcher, Vampire, Go-Go-Girls; Peggy Parnass als Justizministerin (!) – vor. Und wie der Udo dann zu arbeiten beginnt und Dekrete unterzeichnet, fällt nach jeder Unter-

schrift einer der anstehenden höheren Beamten in Ohnmacht, setzt der neue Kanzler doch unbekümmert alle Atomkraftwerke ausser Betrieb – bumm, schafft die Jugendarbeitslosigkeit ab, indem er die Arbeitslosen einfach auf Betriebe verteilt – bumm, verordnet das Verschrotten der Fahndungscomputer von Bundeskriminalamt und Nachrichtendienst – bumm, bumm, bumm.

Soweit die «Kasperle Story im Polit-Milieu» (Spiegel). Eine Lösung hat Lindenberg natürlich auch nicht – ausser Lindenberg. Aber die Stimmung der Unzufriedenen, vieler Unzufriedener, drückt der Film aus. Es muss ja auch nicht Lindenberg allein sein, obwohl ich zwei Catcher als Minister für alternative Energie und ein Ministerium «zur Beseitigung zwischenmenschlicher Kälte» jedenfalls für prüfenswerte Ideen halte. Die «naive Phantasie des Sängers» (Spiegel) könnte sich ja multiplizieren und epidemisch ausbreiten und die Dinge – die Politik, die eben gerade nicht den Politikern allein überlassen bleiben darf, weil ja dann doch jeder davon betroffen ist – in Bewegung bringen...

Als beachtlich hat Hans C. Blumenberg Lindenegs Erstling in der liberalen Wochenzeitung «Die Zeit» eingestuft – dem kann man sich anschliessen.

Walt R. Vian

## Scum

Grossbritannien 1979. Regie: Alan Clarke (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/198)

Mit «Scum» ist Alan Clarke ein beachtenswerter Spielfilmerstling gelungen. Sein Thema: Jugendstrafvollzug. Für uns, die ausserhalb der Gefängnisse leben, ist dieser Film ein Einblick in eine Welt, von der wir sehr Unterschiedliches, vor allem aber auch viel Unrühmliches zu hören bekommen. Die Berichte über Gefängnisse schliessen oft fast Unglaubliches mit ein: Brutalitäten physischer und psychischer Art, Gewalttätigkeiten zwischen Aufsichtspersonal und Gefangenen, aber auch unter den

Gefangenen selber. «Scum» zeigt diese Unrühmlichkeiten, zeigt sie auf direkte, fast kommentarlose, betont dokumentierend-nüchterne Weise. Notgedrungen (bezüglich Dramaturgie wie auch aussagemässig erwünschter Härte) ist ein konzentriertes, überhöhtes Bild dieser Unmenschlichkeiten entstanden. Genau hier dürfte der Punkt sein, an welchem die Gegner des Films, jene, die den Berichten über Brutalitäten in Gefängnissen keinen Glauben schenken oder schenken wollen, ihren Angriff platzieren dürften.

Den roten Faden von «Scum» bilden die Schicksale von drei jugendlichen Straftätern, die in die englische Strafanstalt, in welcher der Film spielt, eingeliefert werden. Die Anstaltsleitung tritt in den Personen der Wächter den Neulingen mit aller Härte und Militanz entgegen. Unnötiges Geschrei, Schläge und Androhungen noch härterer Sanktionen haben die vollständige Einschüchterung

dieser bereits labilen Menschen zum Ziel. Anstatt sich die Mühe zu nehmen und zu versuchen, diesen verschupften Menschen zu helfen – wie dies die Aufgabe des Strafvollzuges besonders bei Jugendlichen sein sollte –, missbrauchen die Anstaltsangestellten ihre Macht zur Befriedigung diverser, sadistischer Gelüste. Eine noch grössere Brutalität herrscht unter den Gefangenen selber. Schlägertypen haben eine unantastbare Hierarchie aufgebaut, an deren Spitze ein sogenannter «Daddy» steht. Wer aufmuckst, bekommt Schläge, die blutige Wunden hinterlassen. Die Anstaltsleitung toleriert diese Gewalttätigkeit; die «Daddies» sorgen auf ihre Art für die gewünschte Ordnung und Ruhe, wofür sie von den Wärtern mit speziellen Privilegien belohnt werden. Drei Reaktionen auf dieses unbarmherzige System werden vorgestellt: die Resignation in Form des Selbstmordes, die Absonderung durch Vortäuschung von geistiger Anormalität und von Desinteresse verbunden mit intelligenter, den Regeln nicht wiederlauender, feiner «Sabotage» am System

Hackordnung der Gewalt (links: Ray Winston).



sowie die Anwendung von gezielter Gegengewalt. Es gelingt aber niemandem, das System zu Fall zu bringen, höchstens dessen Figuren. So findet ein Wechsel in der Figur des «Daddy» statt. Jener, der zu Beginn blau geschlagen wurde, wird zum neuen «Daddy». Selbst der Aufstand aller Gefangenen am Schluss des Filmes bleibt schwächer als das System.

Wie es für den Gefangenen kein Entrinnen gibt, so ist auch die Konfrontation für den Zuschauer zwingend. Obwohl viele der Brutalitäten dem Zuschauer präzise vorgeführt werden, bekommt der Film nie einen Geschmack von Effekthascherei, von spannend-brutaler Unterhaltung. Der Inszenierungsstil ist dazu viel zu nüchtern. Direkt ist der Film, weil er die Brutalität interpretationslos zeigt; distanziert wirkt er, weil er den Zugang zum Rausch, zum Genuss der Brutalität verunmöglicht. Die andauernde und gleichbleibende, man möchte fast sagen, monotone Hektik in «Scum» mag wohl die permanente Unsicherheit widerspiegeln. Gleichzeitig erschwert sie ein Überdenken, ein Interpretieren während des Filmes. Eine Ausnahme stellt die Unterredung zwi-

schen einem überdurchschnittlich intelligenten Anstaltsinsassen und einer Aufsichtsperson dar.

Eine wesentliche Aussage des Filmes kommt darin zum Ausdruck: Die Brutalitäten im Gefängnis sind nichts weiter als ein konzentriertes Abbild der Außenwelt, der Gesellschaft, in der wir, die Zuschauer, leben. Auch die vermeintlichen Herrscher (Daddies, Wächter usw.) sind Gefangene und Unterdrückte des Systems. Der Grossteil der Aggressionen stellt ein Hinwegtäuschen über die fehlende Fähigkeit dar, diese Wahrheit akzeptieren zu können.

Filmisch gesehen, bringt «Scum» weder Neues, noch wird ein besonderes Gewicht auf ein filmsprachlich aussergewöhnliches oder hervorstechendes Konzept gelegt.

Die Stärke liegt eindeutig in der Direktheit und Härte, mit welcher der Zuschauer mit den traurigen Tatsachen konfrontiert wird. «Scum» ist einmal mehr ein Film, der den Zuschauer aus der Bequemlichkeit des alltäglichen Lebens herausreisst und ihm einen Teil der alltäglich stattfindenden Brutalität vorführt.

Robert Richter

---

## TV/RADIO-KRITISCH

---

### San Salvador und Zürich

*Filmdokument und Dokumentarfilm: ein Tagesschaubericht und ein Film im CH-Magazin*

Das Dokument: Am 29. Juni zeigte die Tagesschau des Deutschschweizer Fernsehens in der Hauptausgabe einen Filmbericht aus San Salvador: Soldaten dringen in die Universität ein und zwingen unbewaffnete Studenten, sich an die Wand zu stellen oder sich, mit dem Gesicht gegen unten gekehrt, hinzulegen. Dann wird einer der Studenten, obschon er sich ergeben hat, erschossen.

Der Dokumentarfilm: Am 1. Juli zeigte das CH-Magazin den Film «Die ruhige Generation wird unruhig»: Drei Porträts von Jugendlichen zwischen zwanzig und vierundzwanzig Jahren, die aktiv an den Zürcher Demonstrationen teilgenommen haben, Berichte von drei Twens, die eine Wut in sich haben, die hinaus will.

Wahre Bilder? Bilder, die zeigen, was ist? Vielleicht, ich kann's nicht überprüfen. Dennoch empfinde ich die einen Bilder, die von der Tagesschau, als falsche Bilder. Sie lassen mich kühl, sie gehen mich nichts an. Die anderen hingegen, die aus dem Film im CH-Magazin, berühren, verunsichern, provozieren