Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 35 (1983)
Heft: 22

Rubrik: Filmkritik

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

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

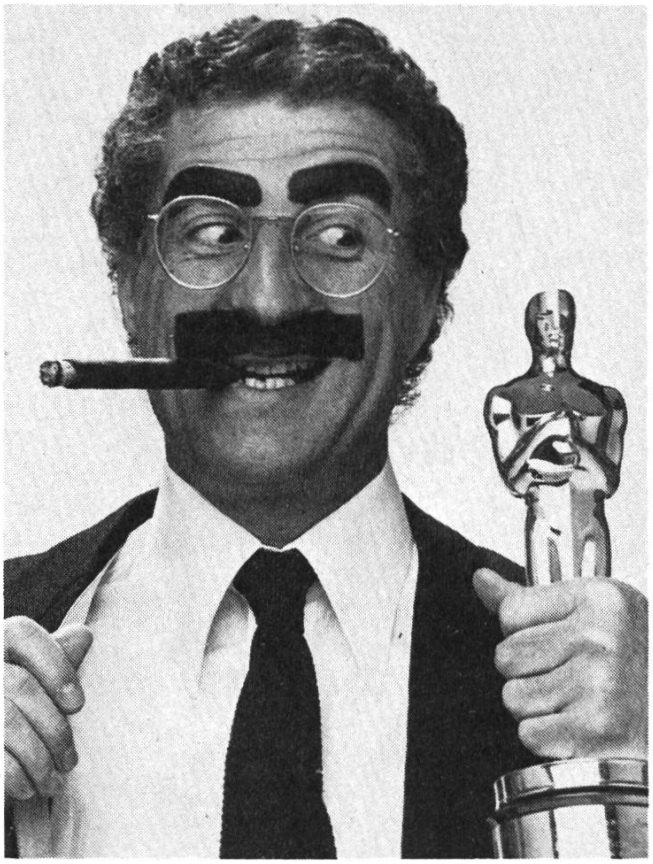
Teddy Bär

Schweiz 1983. Regie: Rolf Lyssy (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 83/326

Bis zum heutigen Datum hat noch kein Schweizer Filmkritiker den Pulitzer Preis gewonnen. Müssig ist deshalb auch die Diskussion, ob der Preisträger nach der Auszeichnung noch beim ZOOM schreiben oder für ein Handgeld, dessen Summe man nur hinter vorgehaltener Hand auszusprechen wagt, zur ZEIT oder zum STERN überlaufen wird.
Die Schweiz hat aber jetzt einen Oscar-Preisträger, den Zürcher Filmregisseur Teddy Bär! «Zurich local director Teddy Baer» (Variety) gewann «über Nacht» (NZZ) und «aus heiterem Himmel» (Tages-Anzeiger) in Los Angeles den vielbegehrten Oscar für den besten ausländischen Film. Ob es aber daran liegt, dass Zöllner keine Zeitungen lesen oder dass den braven Beamten der ausländisch-österreichisch klingende Titel von Teddy Bärs Film, «Ein Walzer für meine Mutter», in die Knie fuhr, der Zürcher «Jungfilmer» (BLICK) hat mit seinem güldenen Begleiter bereits am Zoll grosse Schwierigkeiten.
Eingeweihte wissen natürlich, dass diese Exposition mitnichten der Realität, sondern vielmehr dem Wunschdenken der Filmszene Schweiz entspricht. Vordenker ist für einmal der Zürcher Filmemacher Rolf Lyssy, bekannt für je einen sehr erfolgreichen, einen sehr erfolglosen, einen sehr interessanten und einen sehr unbekannten Film, sieht man einmal vom Kurzfilm «Vita Parcœur» ab. Lyssys Fünftling nun, eben «Teddy Bär», ist auf dem besten Weg, als sehr lustiger Film in die Statistik zu kommen, und man ist geneigt, dem Film mit «sehr jüdisch» ein weiteres Kompliment zu machen. Doch davon später.
Zurück zur Geschichte; zurück zu den von Ausländischem und von Kulturellem und vor allem von ausländischen Kulturauszeichnungen nicht zu beeindruckenden Zöllnern, einer übrigens vom vielversprechenden jungen Schauspieler Hans Liechti gespielt. Den Namen wird man sich merken müssen ... Teddy Bär möchte in der Schweiz mit seinem Produzenten Frank Klee (gespielt von der DRS 3-Stimme Christoph Schwegler) unverzüglich die Realisierung seines nächsten Films, «Der Tresor», in Angriff nehmen. Am Flughafen wird Bär aber erst noch von zahlreichen städtischen Empfangskomitees abgeholt und mit Geschenken und Ansprachen bedroht. (Einer der Gratulanten wird übrigens vom altgedienten Innerschweizer Charakterdarsteller Franz Ulrich gespielt). Den Namen hat man sich bereits gemerkt ...) Teddy Bärs brisanter neuer Film also handelt von einem nie aufgeklärten Gelddiebstahl aus dem Polizeiamt der Stadt. Obwohl dieser Diebstahl um Jahre zurückliegt und eigentlich keine Katze mehr hinter dem Ofen hervorlocken kann, reagieren Stadt- und Polizeibehörden wie aufgescheuchte Feldmäuse auf das Projekt des populären Filmers. Die behördliche Hysterie stärkt Bärs Glauben an sein Thema. Jetzt erst recht, sagt er sich. Er lässt sich von der Stadt nicht mit einem lukrativen Auftragsfilmangebot kaufen. Doch seine Versuche, die Finanzierung seines eigenen Films zu sichern, werden zu einem tragikomischen Spiessrutenlauf. Er stösst überall auf Interesse, wenn es um die Kommerzialisierung seiner Popularität und auf Verständnislosigkeit, wenn es um sein Filmprojekt geht. Während er das kirchliche Angebot zu einem klerikalen Schweizer Monumentalfilm bald in den Wind schlägt, scheint ihn das Unterhosen-Angebot eines Unterhosen-Fabrikanten für eine Unterhosen-Kampagne zur Restfinanzierung seines Filmes noch zu reizen. Der Schweizer Film in Reizwäsche ...
Lyssy arbeitet in seinem «Teddy Bär» in erster Linie mit der subversiven Waffe der Schadenfreude, wenn er genüsslich

seine Privatkriege mit Kirche, Gewerbe, Behörden und Fernsehen vor dem Publikum ausbreitet. Seine Zeichnung der beiden Chefdramaturgen beim Schweizer Fernsehen plus der weiblichen Alibi-Planstelle mit ähnlichem «Aufgaben»-Bereich ist derart beleidigend, dass man zwei Generationen früher noch 20000 Soldaten dafür in den Krieg geschickt hätte. Doch der Ruf des Schweizer Fernsehens in der Filmszene Schweiz scheint derart schlecht zu sein, dass im randvoll mit Pressevertretern gefüllten Zürcher Kino Nord-Süd unbeschwertheiteres Kinderlachen über die Bänke hallte, wenn sich auf der Leinwand übergrosse Dramaturgen-Hintern in zu klein geratene Fauteuils zwängten.
Natürlich ist «Teddy Bär» ein «Chuächä-Film». Da nützt alles Inabredestellen nichts. Jeder Gag, jeder Lacher erfordert einige Insiderkenntnisse. Nur wer sich in der Schweizer Film-Szene auskennt, kann die feinen Anspielungen und die schallenden Ohrfeigen in «Teddy Bär» verstehen. Zahlreiche zusätzliche Lacher erntet der Film auch, weil sich Leute aus der Filmbranche oder solche, die sich dazuzählen, als Statisten in Lyssys Film wiederfinden, oder zumindest Freunde und Bekannte oder auch nur bekannte Gesichter. Vielleicht wird es gar einige speziell böse Kritiken absetzen, Verrisse, deren Heftigkeit man eigentlich nur damit erklären kann, dass die Autoren als Statisten für «Teddy Bär» vergessen wurden.
Ob «Teddy Bär» aber auch den Weg zum grossen Publikum findet? Die Frage ist nicht leicht zu beantworten. Eine milde Skepsis ist hier wohl durchaus am Platz. Falls es «Teddy Bär» gelingt, aus dem Getto der Eingeweihten auszubrechen, kann es nur am geglückten Sprung Lyssys liegen, weg vom helvetisch-dümmlichen Dorftrottel-Humor Emilscher Provenienz hin zum intellektuell-subversiven, vielleicht jüdischen Humor, von dem die Marx Brothers nur ein, wenn auch das beste Beispiel sind. Lyssys Spielchen mit Groucho Marx sind genauso anmassend wie geglückt und zu keinem Zeitpunkt peinlich. Gewisse Ähnlichkeiten mit dem Vorbild aller Komödianten sind frappant, und selbst Grouchos schlürfend-aufdringliche Demarche gelingt Lyssy verblüffend. Wer ein offenes Ohr und ein waches Auge hat, kann sich in «Teddy Bär» auch als Uneingeweihter gut unterhalten. Lyssys Exhibitionismus auf der Leinwand ist, wie gesagt, zu keinem Zeitpunkt peinlich. Peinlich sind erst die Selbstdarstellungen des Filmemachers in den Presseunterlagen. Doch diese sind glücklicherweise nur für eine Teilöffentlichkeit bestimmt.

Urs Odermatt



Oscar-Gewinner Teddy Bär: Rolf Lyssy.

Chuvas de verao (Sommerregen)

Brasilien 1978. Regie: Carlos Diegues (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 83/319)

Carlos Diegues, einer der führenden brasilianischen Filmautoren, ist bei uns durch seinen jüngsten Spielfilm «Bye Bye Brasil» (1980) bekannt geworden. Diegues ist einer der Mitbegründer des «Cinema nôvo» (Neues Kino), jener zu Beginn der sechziger Jahre von einer Gruppe jüngerer Regisseure initierten Bewegung, die gegen das vorherr-

Still, schön und von hintergründiger Heiterkeit: «Chuvas de verao» von Carlos Diegues.

schende (US-)Kommerzkino opponierte und Realismus und Volkstümlichkeit, sowie Widerspiegelung sozialer Realitäten und Aktivierung des Zuschauers anstrebte. Obschon diese brasilianische «nouvelle vague» als Bewegung längst versandet ist – nicht zuletzt durch die Repression der (militärischen) Machthaber – haben deren Ideale die Filme ihrer einstigen Begründer auch weiterhin noch beeinflusst. So auch «Chuvas de verao» (Sommerregen), der bereits zwei Jahre vor «Bye Bye Brasil» gedreht wurde und nun glücklicherweise doch noch den Weg in ein Berner Kino gefunden hat.

Der Film schildert die ersten Tage, die der Wittwer Herr Afonso (Jofré Soares) nach seiner Pensionierung verbringt. Am Freitag, seinem letzten Arbeitstag erhält er als Abschiedsgeschenk und Belohnung für 30 Jahre Arbeit einen vergoldeten Kugelschreiber. Zu Hause, in einer Vorortsstrasse von Rio, empfangen ihn seine Nachbarn und Freunde mit einem Samba-Umzug und einem Transparent, auf dem zu lesen steht: «Es lebe das Nichtstun». Doch zur wohlverdienten Ruhe kommt Herr Afonso vorderhand noch nicht, denn zwischen besagtem Freitag und dem darauffolgenden Dienstag ereignet sich vielerlei. In diesen (auf anderthalb Stunden komprimierten) fünf Tagen zeigt sich zwanglos, aber nichtsdestoweniger eindrücklich-berührend, wie unberechenbar und geheimnisvoll das Leben ist, wie sich in ihm Tragödie und Komödie, Liebe und Perversion, Begeisterung und Melancholie, Groteske und Banalität abwechseln, überlagern und ineinander übergehen.

Da ist Afonsos Tochter, die dank ihrem Mann, einem arroganten, neureichen Makler, den Sprung in die Besitz-Bourgeoisie geschafft hat. Doch ihre Ehe ist zerrüttet; sie unterstellt ihm lauthals, eine Geliebte zu haben, aber er ist in Tat und Wahrheit ein heimlicher Transvestit.

Da ist Lurdinha (Cristina Ache), Afonsos gertenschlankes Dienstmädchen und dessen Verlobter, der «Tausendfüssler», ein von der Polizei gesuchter Delinquent. Trotz rechtlicher Skrupel versteckt ihn Afonso grossmütig in seinem Haus und verhilft ihm später gar zur Flucht.

Da ist der leicht groteske Vorstadt-Moralist Herr Aberlardo (Sady Cabral), der

dauernd darüber schimpft, dass sich sein Sohn Paulinho, ein ewiger Student, mit einer alternden Revuetänzerin einlässt. Als Paulinho diese während einer Tingeltangel-Revue verlassen will, ritzt sie sich die Pulsadern auf, worauf es auf der Bühne sofort wieder zur tränenschwangeren Versöhnung kommt und das Publikum begeistert klatscht.
Da ist der alte Clown Lourenço (Rodolfo Arena), der vis-à-vis von Afonso wohnt. Er, der für die Kinder des Quartiers eine Spezial-Vorstellung gibt, hat ein junges Mädchen ermordet und weiss nicht warum. Doch als Juracy, ein arbeitsloser Profiteur, Afonso wegen des «Tausendfüsslers» der Polizei verrät, stellt sich Lourenço heldenmütig, um von seinem Freund und Nachbarn abzulenken. Juracy, wegen seiner Arbeitslosigkeit zum Judas geworden, versucht sich folgendermassen zu rechtfertigen, als er sieht, wie ein schwarzer Nachbar Afonso solidarisch vor der Verhaftung bewahrt: «Die Heiligen sterben bereits im Bauch ihrer Mutter» und «Wenn ich einmal pensioniert bin, dann kann auch ich lieb sein».
Da ist natürlich noch Afonso selbst. Er, der verhinderte Oblomow, der sympathische Protagonist dieses kleinen Welttheaters, nimmt fast alles mit stoischer Gelassenheit und Heiterkeit. Nur manchmal, wenn ihn seine verstorbene Frau von einer Foto herab streng anblickt und zur Ordnung mahnt, überkommen ihn Schuldgefühle. Zu guter Letzt erlebt er gar noch einen zweiten Liebesfrühling mit der etwas verhärmten Dona Isaura.
«Das Leben gleicht nicht einem reissenden Strom, auch nicht dem ewigen Lauf der Sonne. Das Leben ist wie ein Sommerregen, plötzlich und vorübergehend, und eh man sich's versieht, schon verdunstet», lautet das von Dona Isaura rezitierte Motto dieses Films. «In allen diesen ‹Sommerregentropfen› spiegeln sich nicht nur Sonne, Liebe und Solidarität, Freundschaft und Wärme, es spiegeln sich darin auch Schmutz und Leid und Verbrechen, schwarze und weisse Schicksale – einige nur, aus unzähligen anderen, auch möglichen, herausgegriffen.» (Elsbeth Prisi)
Einfach und gradlinig, mit leichten Pinselstrichen, behutsamer, nie aufdringlicher Kameraführung inszeniert Diegues seine Chronik einer Vorortstrasse von Rio. Der Aufwand ist, verglichen mit seinen anderen Filmen, bescheiden, und die Drehzeit beschränkte sich auf «wenige Tage» (Diegues). Die Schauspieler, «beinahe alles alte Freunde» (Diegues), sind durchwegs überzeugend, manchmal geradezu rührend in ihrer jeweiligen Rolle. Höchst eindrücklich ist auch, wie sich an einigen Stellen der Seelenzustand der Akteure in ihrem Gesicht wiederspigelt. Wie Afonsos Schwiegersohn, als in flagranti ertappter Transvestit, überrascht und stumm um sich blickt oder der leere Gesichtsausdruck von Lourenço, als er von Polizei abgeführt wird; da tun sich Abgründe auf, da wird die ganze Tragik eines Menschenlebens in einem einzigen (Augen-)blick schmerzlich erahnbar.
Diegues liebevoller, unbefangener, nie ins Sentimentale abgleitender Blick auf das Menschlich-Allzumenschliche eines oft nicht alltäglichen Alltags macht «Chuvas de verao» zu einem frischen, authentischen Dokument brasilianischer Wirklichkeit, zu einem Dokument nicht zuletzt auch darum, weil die einzelnen Geschichten nicht erfunden sind, sondern «alle aus der Wirklichkeit geboren, oder von den Leuten erzählt, die sie erlebt haben oder aus der Zeitung.» (Diegues) «Ein kleines Meisterwerk, grossmütig, ruhig und von amüsierter Zärtlichkeit,» beschrieb ein französischer Kritiker «Chuvas de verao» kurz und treffend. Zum Schluss möchte

---

ADAS-Tonbandkurse

ns. Die Arbeitsgemeinschaft deutschschweizerischer und gemeinnütziger audiovisueller Stellen führt erneut zwei Tonband-Kurse durch. Sie stehen unter dem Motto (Technik – Gestaltung – Praxis». Mitzubringen sind ein eigenes Spulen- oder Kassettengerät sowie vorhandenes Zubehör und auch einige Vorkenntnisse im Umgang mit Tonbandgeräten. Die Kurse finden vom 16.–18. April 1984 (in Immensee) und vom 11.–13. Oktober 1984 (in Basel) statt. Weitere Auskünfte bei ADAS, Verleih Bild + Ton, Häringstrasse 20, 8001 Zürich.

ich noch einen Ausspruch des tragischen Clowns und Mörders Lourenço zitieren, einen Ausspruch, der die ganze Botschaft dieses Films enthält und wunderbar zusammenfasst: «Die Einsamkeit bekämpft man, indem man sich für die anderen interessiert.» Franco Messerli

A Szarnok Szive
(Das Herz des Tyrannen)

Ungarn 1981. Regie: Miklós Jancsó
Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 83/315)

Es gibt Musikstücke und Gedichte, die muss man mehrmals hören und lesen, um sie rational verstehen zu können. Der erste Eindruck ist ein flüchtiger, man ahnt so etwas wie Sinn, empfindet vorerst einen durch Töne und Worte ausgelösten «Gefühlssturm» und hat vom Gehörten/Gelesenen ein noch ungerahmtes inneres Stimmungsbild vor sich. Erst beim zweiten und dritten Mal gewinnen solche verschwommenen Stimmungsbilder scharfe Konturen; Aha-Effekte stellen sich mit den logischen Zusammenhängen ein, und womöglich – im oft deprimierenden Fall – gipfeln sie in der ernüchternden Feststellung, hinter der faszinierend schillernden Hülle herrsche doch nichts als gähnende geistige Leere. Die Unschuld des ersten, gefühlsmässigen Erlebens ist dann aber bereits Erinnerung, vom (besseren?) Wissen in den Schatten gestellt.
Ähnliches kann für jede kulturelle Ausdrucksform gelten, für Malerei, Theater, Film: Das jüngste im Westen zu sehende Filmwerk des Ungarn Miklós Jancsó (es lief 1981 in Venedig im Rahmen einer Jancsó-Retrospektive und im Oktober im Zürcher Filmpodium) gehört mit zu den kapriziösen Kunst-Schöpfungen, die einerseits die intensive Auseinandersetzung mit Form und Inhalt direkt herausfordern und andererseits ahnen lassen, dass ihnen gerade die Analyse das entscheidend Reizvolle, das Rätselhafte eben, rauben würde. Ich habe mir das «Herz des Tyrannen» nur ein einziges Mal ansehen können – bleiben wir also vorerst beim Rätselhaften.

Am Hofe des ungarischen Königs, irgendwann im 15. Jahrhundert: Mit einem üppigen Festgelage von illustren Mächtigen und namenlosen, häufig auch hüllenlosen schönen Frauen wird der Thronerbe nach langen Jahren seines Studienaufenthaltes in Italien willkommen geheissen. Dem jungen Mann ist seine ungarische Heimat längst fremd geworden, und als moralische Rückendeckung hat er sich seine italienischen Freunde, Mitglieder einer Schauspieltruppe, mitgebracht. Am Hof herrscht das Machtvakuum: Der König ist tot, nach einer offiziellen Version im Krieg als Held des Volkes gefallen, tatsächlich aber auf der Jagd von einem Bären zerrissen worden. Die Mutter verstummte vor Gram und bringt nun gerüchteweise allabendlich ihrer ewigen Jugendschönheit ein schreckliches Opfer, indem sie eine der Hofsklavinnen tötet und deren Blut trinkt. Um den Platz des Herrschers auf dem Thron und an der Seite der schönen Stummen reissen sich die Verwandten, Fürsten und hohe Geistliche, und die Türken als mittelalterliche Erbfeinde des Christentums gehen bereits als Ratgeber ein und aus. Mit dem naiven und in der Politik völlig unerfahrenen Kronprinzen hat dabei jeder seine besonderen Pläne vor; der Onkel väterlicherseits und der andere mütterlicherseits umschmeicheln ihn als den künftigen Herrscher von Ungarn, auf beiden Seiten stecken aber auch schon Giftbecher und Dolch im prächtig wallenden Gewande.
In einer zunehmend beklemmenden Atmosphäre falscher Herzlichkeit und erotisch angehauchter familiärer Zärtlichkeit bleiben dem Jüngling neben der idealisierten Mutter nur die Gaukler als wirklich ehrliche Freunde. Ihr stummes, stilisiertes Spiel mit den (Phallus-)Symbolen der Macht könnte ihm womöglich die Augen für die wahren Gefahren öffnen, doch wird dieses immer wieder durch die restriktiven Massnahmen des Hof-Protokolls unterbrochen, abgewürgt, zensiert; gefragt ist lediglich zerstreuende Unterhaltung. Die so heiter eingefädelten Spiele der Macht am Hof weiten sich indessen zu einem immer komplexeren Netz von Intrigen aus und münden endlich folgerichtig in einem grotesken To-

Spiele der Macht am Königshof: «Das Herz des Tyrannen» von Miklós Jancsó.

tentanz, in einem makabren Mörderballet ohne Sieger, jedoch mit dem Filmzuschauer als gänzlich verunsichertem Zeugen. Bis dahin nämlich haben ihm die handelnden Figuren (es sind nicht Personen mit individuellen Zügen) den scheinbar sicheren Boden der «Wirklichkeit» nach und nach unter den Füssen weggezogen, sie haben ihre vorgegebenen Konturen von gut und böse aufgegeben, jede Partei gibt sich als lediglich Theater spielend zu erkennen und mokiert sich gleich selbst über das grellrot vergossene Blut, das ja doch nur Tomatensaft sein dürfte.
Nach vollbrachter Spielerei, Spiegelfechterei und ritueller Schlächterei also fallen sich Freund und Feind versöhnlich in die Arme, verlassen als ungeordneter Haufen Menschen den zum Gefängnis umgedeuteten ungastlichen Ort und schwärmen aus ins freie Feld. Plötzlich peitschen Schüsse, und die Spieler, die mit unserem Entsetzen Scherz zu treiben wagten, fallen wie von den Fäden geschnittene Marionetten leblos ins Gras. Die Gleichung als Gleichnis geht somit «sauber» auf mit Null, aber eine Unbekannte bleibt bedrohlich im Raum stehen: Wer hat geschossen, und wer schaute eigentlich – dem Spiel im Spiel, dem (Film-)Spiel, am Ende gar uns Zuschauern – zu?
Das Grauen hat in «A Szarnok Szive» keinen Namen und kein Gesicht. Namen erweisen sich zusehends als Schall und Rauch, und Gesichter prägen sich nur all jener ehrlicher Gaukler ein, die dem Zuschauer von der Leinwand her unverwandt ins Gesicht schauen und als Adressaten ihrer verschlüsselten Wahrheitsbotschaft miteinbeziehen ins Rätsel um Schein und Sein. Auch die spürbaren Vorbilder dieser märchenhaften Kinogeschichte lassen sich nicht an Konkretem festmachen. «Boccaccio in Ungarn» lautet etwa der Untertitel von «A Szarnok Szive», doch die von Miklós Jancsó damit zitierte «Decamerone»-Episode vom ver-

liebten Herrn Carisendi, der eine totgeglaubte junge Frau zum Leben erweckt und mitsamt ihrem neugeborenen Kind grossmütig ihrem Gatten wiederschenkt, sie taucht lediglich angedeutet im leitmotivisch verwendeten Lied eines Troubadours am Hofe wieder auf. Shakespeare grüsst von weitem, wenn der junge Thronfolger in seiner Beziehung zu Mutter und Onkel die Züge Hamlets annimmt, doch bleibt solches eine ebenso oberflächliche, als Hommage zu verstehende Wahlverwandtschaft wie jene andere zu Pasolini, der aber im Vergleich seine dekadenten Mythengesellschaften sehr viel zynischer und einschneidender demontierte. Jancsó bleibt dagegen – absichtlich? – an seiner Distanz schaffenden äusseren Form, die er in vielen vorangegangenen Filmen (bekanntestes Beispiel «Der rote Psalm») zur Meisterschaft entwickelte, hängen. Die überlangen, vollkommen durchkomponierten Einstellungen als Plansequenzen, die in einem einzigen grandiosen Atemzug ein ganzes Geschehnis abrollen und unter verschiedenen Aspekten neu beleuchten, sie sind das Markenzeichen Jancsós und hier wiederum virtuos gehandhabt. Alles fliesst; die Filmgestalten bewegen sich offensichtlich ebensooft auf unsichtbaren Rollen im Kreis herum von Ort zu Ort wie die Kamera, als stets gegenwärtiges, lauerndes und aktiv eingreifendes Medium.

Womöglich also ist die Kamera selber die Unbekannte der Gleichung Film, zu deren voyeuristischem Ergötzen sich hier die Spiele um Macht und Ohnmacht, von Liebe und Tod abrollen. Sie umkreist andauernd die Protagonisten, weist sie in die Schranken und bedroht sie, setzt sie als Schachfiguren willkürlich hier- und dorthin und lässt sie buchstäblich, mit den Schüssen im Ott, fallen, wenn sie ihr zum Schluss in den natürlichen Frei-Raum eines weiten Feldes zu entwischen drohen. Es wäre gewiss nicht das erste Mal, dass die Kamera zum Mörder wird, man denke etwa an «Peeping Tom» oder an den voyeuristisch-mörderischen Akt der (Foto-)Kamera in Antonionis «Blow-up».

Dann aber ist Miklós Jancsós «Herz des Tyrannen» selber bloss eine filmische Spielerei, ein gekonnt in Szene gesetztes, mit Raffinesse und überraschenden Tricks choreografiertes Stück (Welt-) Theater, eine kühne Komposition filmischer und theatralischer Versatzstücke, die sich mit bösem Vergnügen teilweise in die Karten gucken lässt. Ein formales Kunstwerk eben mit der inneren Leere als – immer noch aussagekräftigem – Programm.

Ursula Blättler

Szerencés Dániel
(Daniel nimmt den Zug)

Ungarn 1983. Regie: Pál Sándor
(Vorspannangaben s.
Kurzbesprechung 83/325)

Wiederholt hat sich in den vergangenen Jahren das ungarische Kino offen und differenziert mit dem nationalen Aufstand von 1956 oder der unmittelbaren Zeit danach auseinandergesetzt: so etwa «Die Zeit steht still» (1981) des 1947 geborenen Peter Gothar und, besonders beeindruckend, Karoly Makks in den schweizerischen Kinos bereits angelaufenes Werk «Aus anderer Sicht» (1982). Im Gegensatz zu diesen Autoren interessiert sich Pál Sándor weniger für die Analyse einer Entwicklung, die, je nach Standpunkt, als Revolution oder Konterrevolution gilt: «Daniel nimmt den Zug» schildert vielmehr ein Klima der Angst und der Konfusion, die diffuse und bedrohliche Nacht einer Nation, die nach einem ungewissen Morgen Ausschau hält. Und obwohl auch Sándor ein vielschichtiges Kollektiv mit dem Porträt von Einzelfiguren verschmilzt, wird die so entscheidende Wechselwirkung von Politik und individuellem Schicksal im besten Fall nur angetönt.

Drei Tage im Dezember 1956 stehen im Brennpunkt von Sándors Impressionen, die dieses Jahr in Cannes mit dem Preis der Internationalen Filmkritik ausgezeichnet worden sind. Ungezählte Menschen versuchen, wie vor ihnen bereits Zehntausende von Ungaren und von der offiziellen Autorität scheinbar kaum behelligt, nach Österreich zu gelangen: bürgerliche Familien, bedrohte Studenten,

undurchsichtige Einzelgänger sowie jene zwei noch sehr jungen, unsicheren Freunde, die immer wieder in den Mittelpunkt des dunklen Geschehens rücken: Gyuri, der zusammen mit seiner militärischen Abteilung zu den Aufständischen übergelaufen ist und seiner Verhaftung entgehen will, und Daniel, der seiner geliebten, bereits aufgebrochenen Marianne folgen will. Im überfüllten Zug reisen diese Menschen der Grenze zu; in einem Hotel warten sie, während einer langen, alptraumhaften und mitunter von emphatischem Patriotismus grell erleuchteten Nacht auf die Camions, die sie in die «Freiheit» bringen sollen. Diese Flucht spiegelt, im Falle Ungarns, mehr als den verzweifelten Wunsch, die Angst hinter sich zu lassen und ein neues Leben zu beginnen: Der Schritt über die Grenze einer Nation wird gleichsam zur Entscheidung für die «andere Seite», für ein anderes gesellschaftliches und wirtschaftliches System. Doch diese Massen, die ihre Heimat verlassen, bilden keine Einheit; die Motive zu ihrer Odyssee sind individuell, subjektiv. Was sie anzieht, ist zu einem guten Teil eine Utopie, ein Mythos oder schlicht das völlig Unbekannte, das ihnen immer noch besser erscheint als das, was sie, mit Mühe und Schmerz, hinter sich zu bringen gedenken.

Gyuri und Daniel reagieren auf das, was um sie herum geschieht, instinktiv, unbestimmt und nervös. Sie können noch nicht begreifen, beginnen aber zu ahnen, wie grausam die Widersprüche sind, denen sie sich aussetzen und die sie im Verhalten der andern ablesen. Sie werden zu Zeugen später Abrechnungen, erfahren, in starken Sequenzen, das Versagen und den Verrat der Väter, die Physionomie einer unheimlichen Macht, die einstige Freunde zu rücksichtslosen Feinden und unmenschliche Gegner jäh wieder zu Waffengefährten macht. Die tief tragische Zerrissenheit von Gyuri und Daniel führt zu einem ebenso zwingenden wie unbefriedigenden Schluss: Beide brechen, aus welchen Gründen auch immer, ihre Reise ab; auf der Rückfahrt wirft sich Gyuri vom fahrenden Zug in den Tod, und Daniel rollt, zusammen mit der schwangeren Frau eines verhafteten Studenten, zurück zum Ausgangspunkt, in dem stets das Gewicht des eigenen Heims, des Vaterlands wirksam geblieben ist.

1956 war Pál Sándor 17jährig: ungefähr gleich alt wie seine zwei Hauptfiguren. Sein freilich heute entstandener Film übernimmt ihre Optik: Darin liegt die Qualität, aber auch die Begrenzung, ja Fragwürdigkeit des Films. Die weitgehend romaneske Darstellung verschweigt Entscheidendes: die Motive des Aufstands, die Gründe für den Bankrott des kommunistischen Systems, Umfang und Auswirkung der sowjetischen Okkupation, den Konflikt zwischen gefahrenreichem Nationalismus und notwendiger Verteidigung eigener Heimat und Kultur. Die von etlichen Kritikern gelobte Objektivität erscheint mir als Standpunktlosigkeit, die bloss mit viel Emotion vorgetragen wird; Kritik und Sympathie, Ernst und Ironie geraten in einen Eintopf, der nach einem opportunistischen Rezept zubereitet erscheint und unterschiedlichste Vorurteile bestätigen kann. Je nachdem, auf welcher Seite der Zuschauer steht, kann in Sándors Blick auf die verschiedenen Nebenfiguren und deren Fluchtmotive Verständnis oder Verachtung entdeckt werden; in mehr als einem Porträt ist nicht auszumachen, was diese Menschen in diese Situation getrieben hat: elementare Not, dumpfe Schicksalshaftigkeit oder gar die verlogene Suche nach dem egoistischen und materiellen Vorteil. Die Bemühung um optische und dramaturgische Effekte wirkt aufdringlich: Da wird über weite Strecken eine geschickte Reissbrettkonstruktion in einem vom ungarischen Kino seit Jahren gepflegten, ja manirierten Stil in verfängliche Bilder umgesetzt. Sándors Distanzlosigkeit, seine Weigerung, ein so bedeutsames, gesellschaftliches Drama zu verarbeiten und aus heutiger Sicht, als Erwachsener, zu fassen, wirft wenig fruchtbare, dafür umso bedenklichere Fragen auf.

Wenn «Daniel nimmt den Zug» dennoch zumindest stellenweise zu packen vermag, so dank der stillistischen und dramaturgischen Konsequenz, mit der Sándor eine Atmosphäre der Unruhe, der Ungewissheit und fast manischen Angst rein filmisch in den Griff bekommt. Abgrundtiefe Ohnmacht und Verzweiflung

werden zum Ausdruck einer Zeit ohne greifbare Alternativen. Und letztlich konfrontiert Sándor seine Figuren nicht nur mit Extremsituationen, die sie zu zerreissen drohen, sondern auch mit der wohl entscheidenden Frage, wie Angst und Hoffnungslosigkeit überwunden werden können und wo es, aller Absurdität und Dunkelheit zum Trotz, Leben zu ertasten gilt.

Bruno Jaeggi

TV/RADIO-KRITISCH

Don't shoot at the commentator

Zum Trickfilmmagazin «Trick-Track» im Fernsehen DRS

Gute Trickfilme sieht man eigentlich selten auf deutschsprachigen Fernseh-Kanälen. Umso erfreulicher ist es, dass das vielgeschmähte Fernsehen DRS seit diesem Sommer, jeweils am Freitag um 18.35 Uhr, eine ganz dem (Zeichen-)trickfilm gewidmete Sendung ausstrahlt. Glücklicherweise hat man jedoch nicht das Tessiner Fernsehen TSI und dessen Trickfilmschau *«Scacciapensieri»* nachgeahmt. In dieser schon seit Jahren am Samstagabend ausgestrahlten Sendung werden ohne Präsentation oder Kommentar ausschliesslich belanglos-stereotype US-Kommerzcartoons wie *«Bugs Bunny», «Mr. Magoo», «Woody Woodpecker», «Tom and Jerry»* usw. aneinandergereiht. Um einen Vergleich aus der Gastronomie zu verwenden: das Anschauen dieses Trickfilm-Sperrfeuers ewig gleichen Kalibers, ist wie der besinnungslose Konsum von Hamburgern und Coke bei «Mc Donald's».

Wenn man nun *«Scacciapensieri»* als ein visuelles Hamburgerlokal für die jungen und jüngsten Zuschauer bezeichnet, dann ist *«Trick-Track»* schon ein Restaurant der gehobenen Klasse, das im «Guide Michelin» des Animationsfilm zwei Sterne bekäme. Diese Sterne beziehen sich allerdings nur auf die exzellente Küche, in der die delikaten Trickfilm-Speisen ausgewählt werden. Die Bedienung, sprich Präsentation, dieser oft ausgesuchten Spezialitäten ist nämlich alles andere als hochklassig. Denn was Guido Baumann, Pitschi Stäubli und Nico da produzieren, muss schon fast als grotesk bezeichnet werden. Ihr bemüht locker-aufgestellt-sympathisches Gehabe und Gerede, das sowohl jüngere wie ältere Jahrgänge ansprechen soll (um sie für die folgenden Werbespots bei der Stange zu halten), ist weder kompetent noch spontan, sondern affektiert-konstruiert, bisweilen geradezu penibel. Diese ungewollte Farce einer gelungenen Präsentation spielt sich im Normalfall etwa wie folgt ab: Guido Baumann, durchaus liebenswerter, graumelierter Hans-Dampf-in-allen-Mediengassen, stellt in wenigen Worten den nächsten Trickfilm vor und liefert nach dessen Ausstrahlung noch ein oder zwei unverbindliche Interpretationsansätze dazu frei Haus. Pitschi Stäubli (DRS-Nachtklub) assistiert ihn bei seinen Kommentaren, indem sie mit einem verführerischen Pepsodent-Lächeln in die Kamera guckt und ab und zu mit naiv-neckischem Basler Charme Selbstverständlichkeiten zum Besten gibt. Nico, Karikaturist beim «Tages-Anzeiger», steht meistens am rechten Bildrand und zeichnet mit verschmitztem Grinsen eine Karikatur auf eine Leinwand. So sehr ich ihn als engagierten Karikaturisten schätze (zeichnet er doch auch für Amnesty International), so wenig leuchtet mir seine genaue Funktion in diesem Präsentationstrio ein. So weit die Präsentation.

Die Trickfilme nun, die in *«Trick-Track»* vorgeführt werden, unterscheiden sich, wie gesagt, wohltuend von der üblichen abgeschmackten Pantoffelkino-Animationskost. Da werden Filme verschiedenster grafischer Machart und Stilrichtung aus allen möglichen Ländern gezeigt. Ein Schwergewicht liegt allerdings