

Filmkritik

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **36 (1984)**

Heft 18

PDF erstellt am: **06.08.2024**

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.

Grund hatte, Farbe zu nehmen, wusste ich plötzlich keinen guten Grund mehr, mit Farbe aufzuhören, obwohl wir uns längst wieder mit Dingen beschäftigten, bei denen Schwarzweiss zumindest genügt hätte, oft auch besser gewesen wäre. Genauso war es umgekehrt auch mit Schwarzweiss. Ich glaube, dieses Problem liesse sich in der Freiheit, die wir beansprucht haben, nur dann wirklich gut lösen, wenn man innerhalb desselben Bildes die Möglichkeit hätte, Partien schwarzweiss oder farbig zu machen. Zum Beispiel nur das Gesicht eines Menschen oder nur eine Person, aber nicht den Hintergrund. Sowas ist zwar technisch lösbar, aber es ist unvorstellbar teuer. Wir haben es an zwei, drei Stellen gemacht, zum Beispiel sind an Hitlers Geburtstag nur die Fahnen rot. Allein diese einzige kleine Szene hat 3000 DM für das Trickstudio gekostet. Da mussten wir es wieder sein lassen.

Ich habe übrigens versucht, dieses Problem für die Fernsehfassung besser zu lösen, als es in der Kinofassung möglich ist. Beim Überspielen vom Negativ auf Videoband konnte ich partielle Eingriffe in das Bild mit einem Videotrickmischer machen und das Resultat jeweils sofort kontrollieren. Das ist viel weniger kostspielig. Da gibt es nun viele Szenen mit diesen Zwischenbereichen – also schwarzweiss aufgenommene Szenen, die farbig, oder farbige Szenen, die schwarzweiss behandelt wurden. Auch konnte ich im Video fließende Übergänge machen: Farbige Szenen verwandeln sich ohne Schnitt langsam in Schwarzweiss oder umgekehrt. Mit der Fernstechnik liess sich das sehr gut bewerkstelligen. Insofern ist, glaube ich, die Fernsehversion besser gelungen als die Filmversion.

Interview: Franz Ulrich

FILMKRITIK

Rumble Fish

USA 1983. Regie: Francis Ford Coppola (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 84/261)

Während der Dreharbeiten zu seinem letzten Film «Outsiders», der auf dem Romanerstling der Autorin S. E. Hinton basiert, las Francis Ford Coppola ein anderes Buch der Schriftstellerin. Er beschloss, dieses Werk gleich im Anschluss an die Dreharbeiten zu «Outsiders» zu verfilmen. So entstand «Rumble Fish» mit dem gleichen technischen Team und teilweise mit denselben Schauspielern, die bereits an «Outsiders» mitgewirkt hatten. Trotz beträchtlichen Unterschieden fällt auf, dass der zweite Film eine folgerichtige Fortsetzung des ersten ist. Wieder spielt die Handlung in Tulsa, einer Kleinstadt in Oklahoma. Erneut stehen

Mitglieder einer Jugendbande im Mittelpunkt. Doch stellte in «Outsiders» Ponyboy, ein distanzierter, junger Schriftsteller die Hauptperson dar, so ist es nun sozusagen der Freund von Ponyboy, Dallas, der in «Outsiders» aus Wut und Schmerz über die Ungerechtigkeit der Welt Amok lief und von der Polizei niedergeknallt wurde, und der jetzt in «Rumble Fish» Rusty James heisst und eine hoffnungsvollere Entwicklung durchläuft. Die Identität dieser beiden Figuren Dallas und Rusty James wird – abgesehen von der auffallenden Ähnlichkeit ihres Charakters – durch die Tatsache unterstrichen, dass der gleiche Schauspieler (der in den USA zum Jugendidol avancierte Matt Dillon) diese Rollen verkörpert.

Rusty James, ein heissblütiger und rebellischer Junge, lebt im Schatten seines Bruders Tom, genannt Motorcycle Boy (Mickey Rourke), einem bereits legendä-

ren Bandenchef. In dessen Abwesenheit steht der 17jährige Rusty James, der verzweifelt dem Vorbild des älteren Bruders nachzuleben sucht, an der Spitze der Gang. Als Motorcycle Boy von einer längeren Reise nach Kalifornien zurückkehrt, weigert er sich, die Führerrolle wieder zu übernehmen, und versucht, auch seinen Bruder von diesen, wie er erkannt hat, sinnlosen Macht- und Kampfspielen abzubringen. Rusty James verliert völlig die Orientierung: Wem oder was soll er nacheifern, wofür leben? Erst der gewaltsame Tod von Motorcycle Boy öffnet ihm den Weg zu neuen Horizonten: Er verlässt, wie es Tom noch gewünscht hat, die Stadt, fährt nach Kalifornien und erreicht den Ozean – anders als sein Bruder, der die Reise vorher abgebrochen hatte.

Die beiden Brüder sind die Identifikationsfiguren des Filmes, die sich bei aller Gegensätzlichkeit ergänzen. Beide sind sie Suchende, doch der eine steht am Ende seines Weges, der andere am Anfang: Rusty James will an etwas glauben und ist bereit, sich für seinen Glauben schlagen und verwunden zu lassen (die Messerwunde in die Seite, die nie richtig verheilt). So lange sein Bruder sein Gott ist, so lange hat seine Begeisterungsfähigkeit einen Inhalt, besitzt er ein Ziel, auch wenn es in den Augen anderer unvernünftig ist. Rusty James ist rein, ist ein offenes Buch für seine Kameraden: «Ich weiss nie, was er (Motorcycle Boy) denkt, aber bei Dir immer», sagt ihm sein Freund Steve. Rusty James' Naivität (man kann sie verfälschend auch Beschränktheit nennen) ist sein Glück, seine Stärke: Er ist seelisch nicht kaputt, ist weder korrumpiert, machtgiertig, noch hat allzuviel allzuschnell erworbenes Wissen seine Fähigkeit zerstört, zu hoffen und sich für etwas einzusetzen. Doch muss er sich zuerst vom übermächtigen Vorbild seines Bruders lösen. Nach einer Schlägerei bleibt er besinnungslos liegen und erlebt eine Vision: Sein Körper erhebt sich vom Boden und Rusty James scheint dem eigenen, von seinen Freunden betrauten Tod beizuwohnen. Dieser Traum nimmt vorweg, dass ein Bild in Rusty James sterben wird, was gleichbedeutend mit der Tötung eines Selbstbildnisses ist. Tatsächlich wird ihm in der nächsten Szene

die Legende um seinen Bruder zerschlagen: Tom gesteht ihm, dass die sagenhaften Bandenkämpfe ihm nichts bedeuten und bloss seine Langeweile überspielt haben und er selbst vielleicht nicht mehr ganz normal sei. Und anschliessend verrät ein ehemaliger Freund Rusty James, dass dieser nie Bandenführer sein könnte: «Niemand würde Dir folgen; Du würdest sie in den Tod führen – niemand aber will sterben» (in «Outsiders» stirbt Dallas/Rusty James tatsächlich, nachdem er der ungerechten Gesellschaft den bedingungslosen Kampf angedeutet hatte). Dennoch ist der Tod des Bruders notwendig (von diesem vielleicht sogar absichtlich herbeigeführt), um das falsche Vorbild endgültig zu vernichten und Rusty James ein eigenes Schicksal zu eröffnen.

Motorcycle Boy ist das Gegenteil von Rusty James: Verschlussen, undurchschaubar, weiss man von ihm nur, dass er zur Hälfte taub und farbenblind sein soll. Er spricht mit einer unheimlich sanften Stimme und hat etwas Schlafwandlerisches, Übermenschliches an sich. Obwohl er erst nach 10 bis 15 Minuten auftritt, scheint der Film aus seiner Perspektive erzählt zu sein, unter anderem in schwarzweiss. Was die Farbenblindheit genau bedeuten soll, ist unklar, zumal die titelgebenden «rumble fishes» (siamesische Kampffische, die sich gegenseitig töten und auch das eigene Spiegelbild angreifen) als einzige Farbtupfer des Filmes rot und blau aufgenommen sind. Die Farbenblindheit kann entweder andeuten, dass Motorcycle Boy nur noch Wesentliches sieht, also Formen und Bewegungen, und verwirrende Farbenspiele gar nicht mehr wahrnimmt, oder sie kann umgekehrt auf eine Abstumpfung seiner Sinne hinweisen.

Motorcycle Boy wird einmal als ein König im Exil bezeichnet; er sei in die falsche Zeit geboren worden: Er ist mit seinem Charisma, seiner Intelligenz eine Führernatur, ein «Rattenfänger-Typ», dem die Leute bis in den Tod folgen würden. Doch Motorcycle Boy kann kein Ziel mehr erkennen, zu dem hin er seine Anhänger leiten könnte; dafür sieht er die deprimierende Realität von solcherart scheinbar in die Wirklichkeit umgesetzter Ideale zu

genau. Mit dieser Gestalt deutet Coppola an, dass heute nicht etwa ein Mangel an Führerpersönlichkeiten herrscht, sondern diese sich nicht mehr reinen Gewissens als solche engagieren können, da sie eingesehen haben, dass sie selber der Verwirklichung der Ideale durch ihre Anhänger im Wege stehen. Motorcycle Boy kann nichts weiter als eine Art menschlicher Wegweiser sein, der den anderen höchstens die richtige Richtung angibt. Nicht zufällig zeigt die zweite oder dritte Einstellung des Films einen Wegweiser, auf dem geschrieben steht: «The Motorcycle Boy reigns» (= herrscht), und huscht am Schluss der Schatten des davonbrausenden Rusty James auf einer Mauer über dieselbe Inschrift hinweg, dieses Reich – auf Anraten des Bruders! – endgültig hinter sich lassend.

Der Antagonist von Motorcycle Boy ist ein ins Dämonische stilisierter Polizist. Dieser Ordnungshüter hat ein klares Weltbild, wird von keinen Zweifeln geplagt und hasst, fürchtet einzig die Unordnung, die seiner Meinung nach von jenem verkörpert wird. Er sei ein guter Cop, wird gesagt, dessen einzige Schwäche Motorcycle Boy sei, den er beneide. Dieser Neid – der Neid des sich selbst einengenden, um Sicherheit und Ordnung, Normalität und Durchschnittlichkeit besorgten Kleinbürgers auf den unruhestiftenden, freien, Absolutes anstrebenden Menschen? – kostet Motorcycle Boy schliesslich das Leben. Er wird bezeichnenderweise dann erschossen, als er in eine Kleintierhaltung eindringt, alle Tiere aus ihren Käfigen freilässt und mit einem Aquarium mit rumble fishes zum Fluss eilt, um auch sie in die Freiheit zu entlassen. Denn: «Die Fische würden nicht kämpfen, wenn sie Platz genug hätten.» Die beiden Brüder (und nicht nur sie) sind im übertragenen Sinne solche rumble fishes, beide sind sie in ihrer vertrauten Umgebung gefangen in Rollen, die nicht die ihren sind. Beide besitzen sie das emotive Potential, für ihren Freiraum bis zur Selbstzerstörung zu kämpfen. Rusty James gelingt die Flucht aus diesem Käfig – und vielleicht auch Motorcycle Boy, für den wohl die ganze Welt ohne ihm angemessene Aufgabe zu eng geworden ist.

Was «Rumble Fish» über das Niveau eines banalen Jugendbandenfilms mit dem Thema der Ziellosigkeit junger Menschen hebt, ist, abgesehen vom komplexen, hier nur angedeuteten Inhalt, die durchdachte Einbettung in einen mythischen Rahmen. Die Handlung ist zwischen Himmel (erste Einstellung) und Wasser (letzte Einstellung: der Ozean) angelegt; es ist der Mythos des innerlich reinen Helden, der zuerst wirr und unbeholfen Wahrheit und Gerechtigkeit, einen Lebenssinn, oder «einfacher»: Gott sucht, auf dem Weg dahin mit seinen falschen Götterbildern sterben muss, wiedergeboren wird und schliesslich, dank dem Selbstopfer eines Bruders, ans – offene – Ziel gelangt. Diesen Mythos stellt Coppola aber mit heutigen, stellenweise avantgardistischen und die Jungen ansprechenden Erzählmitteln dar: Während der Held an eine Mischung von John Travolta und James Dean erinnert, ist die gestylte Ästhetik und Strukturierung der oft surrealen Bilderwelt deutlich der Erzählweise von Videoclips nachempfunden, derweil die Symbolik und Schattenspiele an die der expressionistischen Stummfilme aus den zwanziger Jahren orientiert ist.

Bereits das erste schwarzweisse Bild – Wolken, die im Zeitraffer aufgenommen über die Leinwand ziehen, von einem sphärenhaften Klimpern begleitet – hat etwas unwirklich Leichtes an sich, beschwört eine Welt herauf, die nicht bloss in kausalen Zusammenhängen beschrieben werden kann (die Zeit, deren Vergehen immer wieder durch Zeitrafferaufnahmen visualisiert wird, beziehungsweise die Zeitlosigkeit der Gefühle, der Gedanken und gewisser Konflikte, spielen eine wichtige Rolle in «Rumble Fish»). Dieses Wolkenbild, wie auch andere Bilder und Tonelemente sowie einzelne Gesten kommen im Film wie musikalische Leitmotive immer wieder vor, ohne unmittelbar ersichtliche Logik. Auch die Geräusche scheinen bisweilen ein Eigenleben zu führen. Manche Töne sind undefinierbar, ihr Ursprung nicht zu identifizieren, was die Bilder seltsam verfremdet, sie traumhaft, hypnotisch wirken lässt, vielleicht auch Entfremdung von der Realität signalisiert. Andere Töne wiederum

KURZBESPRECHUNGEN

44. Jahrgang der «Filmberater-Kurzbesprechungen» 19. September 1984

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

Canicule (Hundstage)

84/252

Regie: Yves Boisset; Buch: Jean Herman, Michel Audiard, Dominique Roulet und Y. Boisset nach einem Roman von Jean Vautrin; Kamera: Jean Boffety; Musik: Francis Lai; Schnitt: Albert Jurgenson; Darsteller: Lee Marvin, Miou-Miou, Jean Carmet, Victor Lanoux, David Bennent, Bernadette Lafont u. a.; Produktion: Frankreich 1983, Swanee Production/T.F. 1, 106 Min.; Verleih: Citel Films, Genf. Auf der Flucht vor dem riesigen Polizeiaufgebot versteckt sich ein Gangster in der Scheune eines abgelegenen Bauerngutes, bis ihn die Provinzler entdecken und ein Gerangel um seine erbeuteten Millionen beginnt. Boisset, dessen bisherige Filme hauptsächlich der politischen Themen wegen beeindruckten, versucht sich nun als Unterhaltungsfilmer. Seine holprige Inszenierung reicht indes kaum über eine spannungslose Reihenfolge plumper Klischees und peinlicher «Diva»-Imitationen hinaus. Für einfühlsame Schauspieler-Führung interessiert er sich schon gar nicht.

E

Hundstage

Crackers

84/253

Regie: Louis Malle; Buch: Jeffrey Fiskin; Kamera: Laszlo Kovacs; Musik: Paul Chihara; Darsteller: Donald Sutherland, Jack Warden, Sean Penn, Wallace Shawn, Larry Riley, Trinidad Silva, Christine Baranski u. a.; Produktion: USA 1984, Edward Lewis/Robert Cortes, 92 Min.; Verleih: UIP, Zürich.

Louis Malle hat sich mit seiner thematischen Vielseitigkeit, seiner brisanten Stoffwahl, seinem Humor und Charme als Regisseur einen Namen geschaffen. Doch in seinem neuesten Film sind diese Qualitäten nur ansatzweise zu spüren. Die Komödie um einen Pfandleiher und fünf tölpelhafte Mächtigen-Ganoven aus einem Armenviertel San Franciscos ist denn doch etwas zu fad, wenig originell und nur bedingt witzig geraten. (Ab 12 Jahren) → 19/84

J

Frankenstein 90

84/254

Regie: Alain Jessua; Buch: Paul Gegauff und A. Jessua; Kamera: William Lubtchansky; Schnitt: Helene Plemiannikov; Musik: Armando Trovajoli; Darsteller: Jean Rochefort, Eddy Mitchell, Fiona Gélin u. a.; Produktion: Frankreich 1984, A. J. Films/T. F. 1 Films, 100 Min.; Verleih: Monopole-Pathé, Zürich.

Diese neue Version des unsterblichen Frankenstein-Mythos will nicht ganz ernst genommen werden, versucht aber auch nicht krampfhaft lustig zu sein. Komische Szenen wechseln mit eher traurigen ab. Der Film bietet zwar keine mitreisende Unterhaltung, hat aber dennoch ein paar gelungene Momente und einen überraschenden Schluss aufzuweisen. Die schlichte und unspektakuläre Machart verleiht diesem Werk, im Vergleich zu den ambitionierten und aufgeblasenen Produktionen, trotz aller Längen einen sympathischen Reiz. Ab 14.

J

TV/RADIO-TIP

Sonntag, 23. September

10.25 Uhr, ZDF

 **Miracolo a Milano**
(Das Wunder von Mailand)

Spielfilm von Vittorio De Sica (Italien 1950) mit Francesco Golisano, Paolo Stoppa, Emma Gramatica. – Die Geschichte des jungen Totò, ein modernes Märchen, verwandelt soziale Wirklichkeit in ein poetisches Spiel: Ungleich verteilter Besitz, Spekulationsgier, Einsatz der Staatsgewalt auf seiten der Besitzenden gegen die Unterprivilegierten und Habenichtse, deren Kampf um Gerechtigkeit aussichtslos zu sein scheint, da greift eine höhere Gewalt aus dem Reich der Phantasie zu ihren Gunsten ein, aber nicht, um die Realität zu ändern, sondern um ins Reich der Fabel zu führen.

Montag, 24. September

16.04 Uhr, ZDF

 **Microprozessoren und -computer**

1. «Von der Dampfmaschine zum Chip» – In Zusammenarbeit zwischen ZDF und SWF im Rahmen der «Kooperation Bildung» entstand die dreizehnteilige Serie, die sich der jüngsten technischen Revolution durch Microprozessoren widmet. Wie funktionieren sie, wie sind sie zusammengesetzt? Wie lassen sie sich einsetzen? Was heisst «Software ersetze zunehmend Hardware? Wie sind Programm- und Maschinensprachen gebildet? Diese und weitere Fragen sollen in der Serie, die in drei Themenblöcken gegliedert ist, beantwortet werden. *Erster Teil:* Einsatzmöglichkeiten, *zweiter Teil:* Digitale Steuerschaltungen (Hardware), *dritter Teil:* Praktischer Umgang mit Microprozessoren und -computer. Folge 1 bietet einen Rückblick auf die erste industrielle Revolution durch die Dampfmaschine als «Kraftverstärker» bis zur dritten technischen Revolution durch die Chip-Technologie, Microprozessoren als «Intelligenzverstärker».

21.50 Uhr, TV DRS

 **Fortfahren**

Film von Christian Frei und Ivo Kummer. – Der Film berichtet von einer Episode aus dem Leben des Bildhauers Schang Hutter, der seine Heimatstadt verlässt, weil er hier nicht mehr

arbeiten kann. Er nimmt seine Werke mit und seine Hoffnungen, Erinnerungen und Ängste. Warum geht er weg? Der zornige Entschluss fortzufahren, scheint mit der Suche nach wirklicher Heimat zusammenzuhängen.

22.50 Uhr, ZDF

 **Nahtstellen**

Fernsehfilm von Michael Adriaan Meert. – Das Dorf Grohnde wurde zum Standort eines umstrittenen Atomkraftwerkes. Filmstudenten halten die Konflikte und Vorgänge fest. Besonders wie sich die Ereignisse auf die Menschen verschiedener Generationen in der ländlichen Welt auswirken. Entgegengestellt werden zwei Ingenieure, berufserfahren, mit ungebrochenem Glauben an die Verbindung von Fortschritt und Technik. Die Erfahrungen mit Grohnde machen sie zu Kontrahenten, Zweifel trennen die Experten.

23.00 Uhr, ARD

 **Linju** (Unter Nachbarn)

Spielfilm von Zheng Dongtian (VR China 1981) mit Feng Hanyuan, Wang Pei. – In einem chinesischen Institutsheim leben viele Bewohner in drangvoller Enge zusammen. Sie müssen sich mit zahlreichen Problemen herumschlagen. Ihr Unmut erreicht seinen Höhepunkt, als sie erfahren, dass das für sie wichtige Wohnungsbauprojekt gestoppt werden soll, um Luxusappartements für Parteifunktionäre errichten zu können. Einerseits appelliert der Film an die Einsichtsfähigkeit, andererseits werden Konflikte ironisch, ja bitter dargestellt und erlauben uns einen detailreichen Blick auf den chinesischen Alltag der Gegenwart.

Dienstag, 25. September

22.05 Uhr, ZDF

 **Soldier Girls** (Frauen in Uniform)

Dokumentarfilm von Nicholas Broomfield und Joan Churchill (USA 1981). – In Fort Gordon, Georgia, dem Armeeausbildungslager der US-Armee, beobachteten die Autoren fünfzig junge Frauen der «Kompanie Charlie», die sich aufgrund von Arbeitslosigkeit und Statusstreben freiwillig gemeldet ha-

Regie: Federico Fellini und Alberto Lattuada; Drehbuch: F. Fellini, A. Lattuada, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano; Kamera: Otello Martelli; Musik: Felice Lattuada; Darsteller: Peppino De Filippo, Carla Del Poggio, Giulietta Masina, John Kitzmiller, Folco Lulli u. a.; Produktion: Italien 1950, Fellini und Lattuada für Capitolium, 100 Min.; Verleih: offen. (Sendetermin: 27. 9. 84, TV DRS)

Einer Wandertruppe zweitklassiger Schauspieler schliesst sich ein Mädchen an, das – geblendet vom Rampenlicht – auf eine grosse Theaterkarriere hofft. Es gelingt ihm schliesslich, sich einen einflussreichen Theatermann zu angeln, während die Truppe weiterhin mit ihren trübseligen Revuen durch die Provinz zieht. Der Film – von zwei Regisseuren inszeniert, weist keinen einheitlichen Stil auf, doch der Einfluss Fellinis ist unverkennbar und die Welt seiner späteren Filme liegt in Ansätzen bereits vor. (Ab 14) → Fellini-Artikel 19/84

J★

Lichter des Varietés

Olle Henry

84/256

Regie: Ulrich Weiss; Buch: Dieter Schubert; Kamera: Robert Dressel; Musik: Peter Rabenalt; Darsteller: Michael Dwisdek, Aniko Safar u. a.; Produktion: DDR 1983, 95 Min. Verleih: offen (Sendetermin: 1. 10. 84).

Das abenteuerliche, zeitkritische Milieu-Melodrama berichtet von Xenia, dem Animiermädchen, das seinen Körper verkauft, um zu leben, und von Henry, dem Ex-Boxer, den der Krieg zerschlagen hat. Gemeinsam proben die beiden einen Neuanfang. Regisseur Ulrich Weiss versucht eine moderne Interpretation der Beziehung zwischen den Geschlechtern, bringt aber auch Elemente des Antikriegsfilms ein. (Ab 14 Jahren)

J★

Pickup on South Street (Gefährliche Hände)

84/257

Regie: Samuel Fuller; Buch: S. Fuller nach einer Geschichte von Dwight Taylor; Kamera: Joe MacDonald; Schnitt: Nick De Maggio; Musik: Leigh Harline; Darsteller: Richard Widmark, Jean Peters, Thelma Ritter, Murvyn Vye, Richard Kiley, Willis B. Bouchey, Henry Slate u. a.; Produktion: USA 1952, 20th Century Fox, 80 Min.; Verleih: offen.

Dieser Gangster- und Spionagefilm beginnt mit Blicken, welche die wichtigsten Beziehungen skizzieren. Die ersten Bilder zeigen einen Schein und verdeutlichen, dass er trügt – eigentlich das zentrale Thema des eigenwilligen, aber hervorragend mit den Mitteln des Genres arbeitenden Films. Ein Taschendieb klaut eine Brieftasche und mit ihr einen Mikofilm, nicht ahnend, dass er damit zwischen die Fronten der Geheimdienste gerät. Anfänglich will er noch den höchsten Preis für seinen Fang erhandeln, wendet sich dann aber gegen die kommunistischen Agenten, weil diese seine Freundin zusammenschlugen.

E★

Gefährliche Hände

Police Academy (Dümmer, als die Polizei erlaubt)

84/258

Regie: Hugh Wilson; Buch: Neil Israel, Pat Proft und Hugh Wilson; Kamera: Michael D. Margulies; Musik: Robert Folk; Darsteller: Steve Guttenberg, Kim Cattrall, Bubba Smith, George Gaynes u. a.; Produktion: USA 1983, Paul Maslansky für Alan Ladd Company, 90 Min. Verleih: Warner Bros., Zürich.

In einer US-Polizei-Akademie, wo sämtliche Zulassungskriterien aufgehoben werden, kommt es zu einer unheilvollen Ansammlung leicht grotesker Gestalten. Vom obligaten Fettwanst über eine Farbige mit Fistelstimme bis zum unnachahmlichen Geräuschenachahmer sorgen sie alle während ihrer Grundausbildung für Unruhe und Unordnung. In den USA offenbar ein Kassenschlager, ist diese Klamaukkomödie dennoch über weite Strecken, wie der deutsche Verleihtitel so schön sagt, «dümmer, als die Polizei erlaubt».

J

Dümmer, als die Polizei erlaubt

ben, in ihrer Grundausbildung. Vierzig Prozent der Frauen haben aufgegeben. Der Film konzentriert sich besonders auf drei unterschiedliche Frauen, unter denen eine Farbige dem latenten Rassismus ausschliesslich weisser Ausbilder ausgesetzt ist. Der realistische Film verzichtet auf wertende Kommentare. Bilder des Rekrutenalltags zeigen, dass die Inhumanität des Krieges bei seiner Vorbereitung beginnt.

22.10 Uhr, ZDF

Getto der Frommen oder Heimat für viele

Beobachtungen in einer Stadtpfarrei von Günter Höver. – Im Jahr des Katholikentags in München, 20 Jahre nach dem 2. Vatikanischen Konzil, fand der Autor die junge katholische Gemeinde St. Ignatius im Münchner Stadtteil Neuhadern, an der ein Umbruch und eine Erneuerung des Gemeindelebens sichtbar wird. Keine Service-Pfarrei zum Nulltarif, sondern wo sich jeder, auch Kirchenferne, zu Hause fühlen können in einer offenen und herzlichen Atmosphäre. Ausschnitte aus dem Gemeindeleben bestätigen: Kein Getto für Fromme, sondern eine Pfarrei, die sich verantwortlich für alle Sorgen der Siedlung fühlt und aktiv das gesellschaftliche Leben mitgestaltet.

22.15 Uhr, TV DRS

Das Selbstverständliche ist das Rätselhafte

Erwin Koller im Gespräch mit Hans-Georg Gadamer in der Sendereihe «Ergänzungen zur Zeit». – Gadamer, 1900 geboren, versteht sich als ein Philosoph, der bei sich und anderen wiederentdeckt, das im Grunde jeder weiss. Er hat bei Martin Heidegger gelernt, dass das Selbstverständliche unserer menschlichen Existenz das zutiefst Rätselhafte ist: Leben und Tod, Geschichte und Zukunft, und was in all dem mit uns geschieht. Dies einsichtig zu machen, ist Sache der philosophischen Hermeneutik, der Kunst des Verstehens, der Gadamers ganzes Denken gilt. (Zweitsendung: 30. September, 10.45 Uhr)

22.40 Uhr, ZDF

Demokratie des Könnens

Fernsehfilm von Michael Esser. – Der Autor, einst Leistungssportler, führt uns in die Trainingswelt der Sportler im Jahre 1995. Ein Schwimmer, eine Turnerin und ein Zehnkämpfer, jeder trainiert für sich allein an per-

fektionierten Trainingsmaschinen. Professor Jablonski, Motivationsforscher, hat Einblick ins Sportzentrum und koordiniert die gesammelten Daten, auch über Gedanken und Gefühle der Sportler. Die autistische Abkapselung des Trainings versteht Jablonski als eigenständige psychosexuelle Ausdrucksform: die «monosexuelle Persönlichkeitsstruktur» der Athleten. Rituale, Sportmoden, Zubehör, Handicaps, die gesamte Semiotik der Sportwelt ist Inhalt des Films. Feinmotorische Fähigkeiten werden zerlegt, Bewegung selbst wird zur Attraktion in der «Demokratie des Könnens».

Donnerstag, 27. September

20.00 Uhr, TV DRS

Luci del varietà (Lichter des Varietés)

Spielfilm von Federico Fellini und Alberto Lattuada (Italien 1950) mit Carla del Poggio, Peppino de Filippo, Giulietta Masina. – Der fast unbekannte frühe Fellini mit Alberto Lattuada als Coautor und -Regisseur, zeichnet liebevoll parodistisch die Welt der kleinen Artisten, einem Künstlervölkchen, das von Ort zu Ort wandert. Cecco, der «tragische» Komödiant, ein unbekannter weiblicher Clown, beide stehen im Schatten ihres Stars, einer Revuetänzerin, die die Truppe verlässt, um in der Grossstadt Erfolg und Ruhm zu suchen. Noch konventionell gestaltet, zeigt der tragikomische Film bereits eigenständige Szenen, Figuren und Stimmungen des späteren Meisterregisseurs Fellini.

Freitag, 28. September

20.15 Uhr, DRS 2

Das Ende der Fiktion

Wolfgang Hildesheimer, deutscher Schriftsteller mit Schweizer Bürgerrecht, will die Feder endgültig aus der Hand legen. Er kündigt das Ende literarischer Fiktion an. Sein Zürcher Kollege Hugo Loetscher stellt sich im Gespräch gegen die Thesen des «Endzeit-Autors». Anschliessend folgt eine Lesung Hildesheimers aus seiner Mozart-Biographie.

21.50 Uhr, TV DRS

Viva Maria!

Spielfilm von Louis Malle (Frankreich/Italien 1965) mit Brigitte Bardot, Jeanne Moreau, George Hamilton. – Als Parodie auf den Abenteuerfilm ist der auf die Stars Brigitte Bardot und Jeanne Moreau angelegte «Co-

Regie: Roberto Farias; Buch: R. Farias nach der Erzählung «Dark Room» von Reginaldo Farias und Paulo Mendonca; Kamera: Dib Lufti und Francisco Balbino Nunes; Schnitt: R. Farias und Mauro Farias; Musik: Egberto Gismonti; Darsteller: Antonio Fagundes, Reginaldo Farias, Natalia do Vales, Elisabeth Savalla u. a.; Produktion: Brasilien 1982, Producoes/Faria, 110 Min.; Verleih: Idéal Films, Lausanne.

Vor den Hintergrund der Fussballweltmeisterschaften 1970 in Brasilien schieben sich Bilder eines diktatorischen Militärregimes, einer durch terroristische Aktionen von rechts- (und links-)extremen Gruppen verunsicherten Bevölkerung. Die politische Bewusstwerdung eines bis anhin «apolitischen» Bürgers wird in diesem Polit-Thriller zu wenig überzeugend dargestellt, da die Reflexion über politisch aktuelle Themen (Terrorismus, Zensur, Diktatur) zu stark durch reisserische Elemente einer effekthascherischen, oberflächlichen Inszenierung gestört wird.

E

→ 19/84

Vorwärts Brasilien

Quartetto Basileus (Basileus Quartett)

84/260

Buch und Regie: Fabio Carpi; Kamera: Dante Spinotti; Schnitt: Massimo Latini; Musik: diverse Klassiker; Darsteller: Hector Alterio, Omero Antonutti, Michel Vitold, Pierre Malet, François Simon, Lisa Kreuzer, Alain Cuny u. a.; Produktion: Italien 1983, RAI/C. E. P., 118 Min.; Verleih: Inter Team Film, Zürich.

Nach dem Tod eines Ensemble-Mitgliedes werden die geordneten Bahnen der Musiker eines Streich-Quartetts durcheinandergebracht. Ein junger Geiger ersetzt den Verstorbenen und bringt Bewegung in die erstarrten Konventionen. Während er sich zum umschwärmten Star entwickelt, versinken seine Kollegen zusehends in der Dekadenz. Was ein musikalisch konzipierter Diskurs über das Leben hätte sein können, entpuppt sich als etwas langfädiges Feuilleton mit hochstaplerischen Ambitionen; Form und Inhalt geben Urbanität und Tiefsinn vor, was jedoch reine Oberfläche bleibt. (Ab 14)

→ 21/84

J

Basileus Quartett

Rumble Fish

84/261

Regie: Francis Ford Coppola; Buch: F. F. Coppola und S. E. Hinton nach deren gleichnamigem Roman; Kamera: Stephen H. Burum; Schnitt: Barry Malkin; Musik: Stewart Copeland; Darsteller: Matt Dillon, Mickey Rourke, Diane Lane, Dennis Hopper, Vincent Spano, Diana Scarwid, Nicolas Cage u. a.; Produktion: USA 1983, Fred Roos/Doug Claybourne, 94 Min.; Verleih: UIP, Zürich.

Coppolas in mythischem Rahmen eingebetteter Jugendbandenfilm erzählt mit ungewohnten, an die expressionistischen Stummfilme sowie an die gestylte Ästhetik von Videoclips erinnernden Erzählmitteln die Geschichte von Rusty James, der sich aus dem übermächtigen Schatten seines Bruders sowie aus einer ihn einengenden Umgebung lösen muss, um dem eigenen Schicksal zu begegnen. Ein inhaltlich ebenso komplexes, wie formal stellenweise avantgardistisches Meisterwerk, das den Zuschauer mit angespanntesten Sinnen aus dem Kino entlässt.

→ 18/84

E★★

Lo sceicco bianco (Der Weisse Scheich)

84/262

Regie: Federico Fellini; Buch: F. Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli; Kamera: Antonio Belviso; Schnitt Rolando Benedetti; Musik: Nino Rota; Darsteller: Brunella Bovo, Leopoldo Trieste, Alberto Sordi, Giulietta Masina, Lilia Lanci u. a.; Produktion: Italien 1952, Luigi Rovere, 86 Min.; Verleih: offen (Sendetermin: 4. 10. 84, TV DRS).

Während der Flitterwochen in Rom verlässt die Braut ihren Mann, um den Weissen Scheich – Held zahlreicher Fotoromane –, an den sie ihr Herz verloren hat, aufzusuchen. Sie hinterlässt einen verzweifelten Gatten, kehrt aber reumütig zurück, als sie erkennt, dass die Realität die Illusion bitter entlarvt. Fellini bricht diese moralische Geschichte einer Befreiung und Läuterung im Spiegel der Ironie und der Burleske. «Der Weisse Scheich» ist Fellinginis erster Film in eigener Regie. (Ab 14)

→ Fellini-Artikel 19/84

J★★

Der Weisse Scheich

mic-strip» im exotischen wie revolutionären Mexico angesiedelt. Die Moreau als irische Rebellin und Sprengmeisterin, die Bardot als Zirkusmädchen und des Tingeltangel rivalisieren mit den Waffen der Frau, bringen aber als «Engel der Revolution» das Regime der Machtprotze, nicht ohne Opfer, zu Fall. Eine vergnügliche Burleske.

23.05 Uhr, ZDF

 **Mon premier amour** (Meine erste Liebe)

Spielfilm von Elie Chouraqui (Frankreich 1978) mit Anouk Aimée, Richard Berry, Gabriele Ferzetti. – Liebe stärker als der Tod ist ein altes Thema. Hier ist es die Liebe zwischen Mutter und erwachsenem Sohn, die ödipale Züge annimmt. Diese Beziehung hilft der unheilbar kranken Frau ihren Tod zu akzeptieren. Für den Sohn setzt die Situation einen Selbstfindungsprozess in Gang. Der Schauspielerfilm, melancholisch und dunkel, ist auf die grossartige Anouk Aimée zugeschnitten. Ausdrucksvoll verkörpert sie den ständigen Zwiespalt zwischen Todesangst und tröstlicher Gelassenheit.

Samstag, 29. September

23.35 Uhr, ARD

 **A Hatful Of Rain** (Giftiger Schnee)

Spielfilm von Fred Zinnemann (USA 1957) mit Don Murray, Eva Marie Saint, Lloyd Nolan. – Der junge Amerikaner Johnny Pope ist morphiumsüchtig, seitdem er nach einer Verwundung in Korea ein Jahr in einem Lazarett verbrachte. Er versucht jedoch krampfhaft, vor seiner Frau und seinem Vater zu verbergen, wie abhängig er von skrupellosen Rauschgifthändlern ist. Erst als er sich mit Hilfe seines Bruders durchringt, allen die Wahrheit zu sagen, kann er wieder hoffen. Zinnemann zeichnet seine Fallstudie eines jungen Süchtigen mit eindrucksvollem Realismus und atmosphärisch dichter Inszenierung und lässt die menschliche Not und das Unverständnis ihrer Umgebung spüren.

Sonntag, 30. September

8.30 Uhr, DRS 2

 **«Lasst uns die letzten Bäume»**

Immer mehr Bäume gehen durch chronische Vergiftung verschmutzter Luft zugrunde. Die Rettung des Waldes genügt nicht, sondern unser ganzes Welt- und Menschenbild muss grundlegend umgekrempelt werden. Wir müssen lernen, dass die Erde eine lebendige Einheit ist, und wir Menschen nur ein Teil des

grossen Zusammenhanges sind. (Zweitsendung: Montag, 8. Oktober, 11.30 Uhr)

20.00 Uhr, DRS 1

 **«Nicht nur der edlen Gesinnung wegen ...»**

Im Feature Hans-Peter von Peschkes wird die hochherzige Stiftung des Dynamit-Millionärs Alfred Nobel, der Friedensnobelpreis, in ihrer Geschichte und Problematik untersucht, mit Ausschnitten aus Dankesansprachen der wichtigsten Preisträger. (Zweitsendung: Mittwoch, 10. Oktober, 10.00 Uhr, DRS 2)

21.20 Uhr, ARD

 **Die Rückkehr der Zeitmaschine**

Fernsehspiel von Günter Kunert. – Der Internist Dr. Erasmus Beilowski sucht ein Geschenk und entdeckt in einer Antiquitätenhandlung eine Zeitmaschine, die derjenigen von H. D. Wells beschriebenen entspricht. Mit Freunden und Bekannten gründet er ein Forscherteam, das über den Einsatz des Geräts befinden soll. Doch das Experiment dieser ironischen Futurologie verläuft anders als es sich die Zukunftsträumer vorgestellt haben. Der aus der DDR stammende Schriftsteller Günter Kunert löst in seinem Stück naive Projektionen aus, «angesichts einer Realität, die keines ihrer utopischen Versprechen einzuhalten vermochte».

Montag, 1. Oktober

21.00 Uhr, ARD

 **Das Bild, das aus dem Rechner kam**

«Computer schaffen neue Sehgewohnheiten», Bericht von Ule Eith und Robert Müller. – Visuelles Gestalten durch Computer bis zur vollsynthetischen Bilderzeugung und Animation im 3-D-Verfahren hat neue Computer-Technologien erschlossen. Computergrafik ist in den USA zu einem blühenden Industriezweig geworden. Der Film bietet einen Überblick über die Entwicklung und Möglichkeiten der Computer-Animations-Technik.

21.35 Uhr, TV DRS

 **Olle Henry**

Spielfilm von Ulrich Weiss (DDR 1983) mit Michael Gwisdek, Aniko Safar. – Eine Geschichte aus der Nachkriegszeit, ein aben-

Streamers

84/263

Regie: Robert Altman; Buch: David Rabe; Kamera: Pierre Mignod; Schnitt: Norman Smith; Musik: Ad Libs, Raindrops, Alan Branstein; Darsteller: Matthew Modine, Michael Wright, Mitchell Lichtenstein, David Alan Grier, Giv Boyd, George Dzundza u. a.; Produktion: USA 1983, R. Altman/Nick J. Mileti, 122 Min.; Verleih: Citel-Films, Genf.

Der neue Film von Robert Altman zeigt eine handvpll amerikanischer Fallschirmjäger, die zur Zeit des Vietnamkriegs in einer Kaserne bei Washington auf eine eventuelle Verlegung auf den Kriegsschauplatz warten. Mitmachen oder Aussteigen, die Frage stellt sich für jeden einzelnen, die Antworten sind teilweise blutiger Art. Altman, fern von seinen gewohnten Satiren, schlägt hier bitter ernste Töne an, die den achtziger Jahren gut anstehen. → 18/84

E★

Top Secret

84/264

Regie: Jim Abrahams, David Zucker, Jerry Zucker; Buch: J. Abrahams, D. und J. Zucker, Martin Burke; Kamera: Christopher Challis; Schnitt: Bernard Gribble; Musik: Maurice Jarre; Darsteller: Val Kilmer, Lucie Gutterbridge, Omar Sharif, Jeremy Kemp, Warren Clarke, Gertan Klauber u. a.; Produktion: USA 1983, Paramount/Jon Davison, 100 Min.; Verleih: UIP, Zürich.

Ein amerikanischer Rocksänger, der in der DDR an einem Kulturfestival auftreten soll, gerät in eine dubiose Ost-West-Agenten-Geschichte hinein. Die DDR hat einen bekannten amerikanischen Wissenschaftler entführt, um an das Geheimnis einer neuen Bombe zu gelangen, mit der sie die Wiedervereinigung Deutschlands gewaltsam anstreben wollen. Temporeiche und witzige Filmparodie, in der neben Filmgenres auch die aktuelle Politszene durch den Kakao gezeugen wird. Ab 14.

J

Up the Creek (Die Wasserläuse kommen/Das turbogeile Gummiboot) 84/265

Regie: Robert Butler; Buch: Jim Kouf; Kamera: James Glennon; Schnitt: Bill Butler; Darsteller: Tim Matheson, Jennifer Runyon, Stephen Furst, Dan Monahan, Sandy Helberg, Jeff East u. a.; Produktion: USA 1982, Michel L. Meltzer, 93 Minuten; Verleih: Monopole Pathé, Zürich.

Auf einem reissenden Fluss wird alle Jahre ein Schlauchbootrennen zwischen verschiedenen Universitätsmannschaften der USA ausgetragen. Dabei ist auch das berüchtigte Team aus Lepetomane. Für die schlechteste Uni des Landes soll endlich einmal ein Titel gewonnen werden. In einer grobschlächtigen, holprigen Inszenierung mit einer voyeuristischen Kamera wird versucht, die Abenteuer um dieses Bootsrennen zähflüssig und mit längst bekannten und demnach vorhersehbaren Gags über die Runden zu bringen.

E

Die Wasserläuse kommen/Das turbogeile Gummiboot

Where the Green Ants Dream (Wo die grünen Ameisen träumen) 84/266

Regie und Buch: Werner Herzog; Kamera: Jörg Schmidt-Reitwein; Schnitt: Beate Mainka-Jellinghaus; Musik: Wandjuk Marika u. a.; Darsteller: Bruce Spence, Wandjuk Marika, Ray Barret, Norman Kaye, Roy Marika, Colleen Clifford u. a.; Produktion: BRD 1984, W. Herzog/ZDF, 100 Min.; Verleih: Monopol Films, Zürich.

Australische Eingeborene verteidigen ein Stück heilige Erde gegen die Weissen. Ohne die Bildkraft seiner früheren Werke zu erreichen, spielt Werner Herzog effektivvoll mit selbsterfundnen Mythen und bizarren Situationen. Zur Rettung der Erde, scheint er sagen zu wollen, braucht es nicht nur Verstand, sondern auch einen Mythos. (Ab 14 Jahren) → 18/84

J★

Wo die grünen Ameisen träumen

teuerliches zeitkritisches Milieu-Melodrama: Xenia, das Animiermädchen, verkauft seinen Körper, um zu leben, Henry, der Ex-Boxer, vom Krieg gezeichnet, versucht einen Neuanfang. Ein Liebesfilm, ein Boxfilm, ein Nachkriegsfilm, der auch Antikriegsfilm ist, meint der Regisseur zu seinem Werk und versucht eine moderne Interpretation der Geschlechterbeziehung.

23.00 Uhr, ARD

Albert – warum?

Spielfilm von Josef Rödl (BRD 1978) mit Fritz Binner, Michael Eichenseer, Georg Schissl. – Alberts Rückkehr aus der psychiatrischen Klinik in ein Daheim, das ihm fremd geworden ist, scheitert am belasteten Begriff «Irenhaus» und in der Weigerung der Dorfbevölkerung, sich mit der komplexen Wirklichkeit des Andersartigen auseinanderzusetzen. Seine elementare Sensibilität bedingt einen Widerstand, der mehr und mehr zur Anpassung an das verständnislose Klischee vom trotzig-bösen Idioten wird. Josef Rödl führt den Zuschauer durch die erschreckend unmittelbare Konfrontation über ein selbstgerechtes Mitleid hinaus zur konkreten Teilnahme am Leid dieses Heimatlosen. (Ausführliche Besprechung, ZOOM 22/79)

23.10 Uhr, TV DRS

Christsein im Alltag

2. «Geschenke». – Frau Fritsching arbeitet in einer neuen Abteilung und verteilt öfters Geschenke an Kollegen und ihren Chef. Sie behauptet es würde ihr Spass machen zu schenken, aber in Wirklichkeit sucht sie durch ihre Geschenke Anerkennung und Zuneigung in ihrer Arbeitsgruppe zu erkaufen. Wer zeigt ihr, dass sie Zuneigung nicht zu «kaufen» braucht? (Wiederholung: Samstag, 6. Oktober, 16.15 Uhr)

Dienstag, 2. Oktober

23.00 Uhr, ARD

Anwalt der Verfolgten

«Graham Greene im Spiegel seiner Filme», Film zu seinem 80. Geburtstag von Tony Cash. – Der öffentlichkeitsscheue weltberühmte Schriftsteller war nicht für ein Interview zu gewinnen. Soll er durch Filme, die nach seinen Romanen und Drehbüchern entstanden sind, zu Wort kommen. Sie wurden von John Le Carré und dem Kritiker Paul Theroux ausgewählt. (ARD zeigt im Herbst vier Filme nach Werken des grossen englischen Schriftstellers.)

Mittwoch, 3. Oktober

22.05 Uhr, TV DRS

Begegnungen

Drei Beispiele aus dem schweizerischen Filmschaffen: Im Film «Fehlstart» von Daniel Helfer begegnen sich ein Mann und eine Frau zum ersten Mal in einer fremden Wohnung, es ist dunkel, der Strom ist ausgefallen. «Pati et Gabor» von Tina Theubet-Meirelles beschreibt einen Tag im Leben eines Paares in einer Stadt eines modernen Industrielandes. In «Game Over» spielt Daniel Calderon auf dem Computer Playboy-Fantasien.

Donnerstag, 4. Oktober

20.00 Uhr, TV DRS

Lo sceicco bianco (Der Weisse Scheich)

Spielfilm von Federico Fellini (Italien 1952) mit Alberto Sordi, Brunella Bovo, Giulietta Masina. – Die junge Ehefrau, als Provinzlerin nach Rom gekommen, träumt in ihrem kindlichen Gemüt noch immer vom «Bräutigam ihres Herzens», dem «Weissen Scheich», Figur eines Fotoromans. In einer Schmierentheatertruppe entdeckt sie ihn und kehrt nach peinlichen Erfahrungen bei ihren Annäherungsversuchen reumütig zum realen Bräutigam zurück. Fellingis erste selbständige Regiearbeit nach einem Exposé von Michelangelo Antonioni parodiert die «fumetti», italienische Fotoromane, und die Illusionen der «kleinen Leute» auf humoristische, stimmungsvolle Weise und verrät bereits die Handschrift des angehenden Meisters.

23.20 Uhr, ZDF

Opium für den Sozialismus

«Der Kriminalfilm in der Sowjetunion» von Nathan Jariv. – Im sowjetischen Filmwörterbuch 1962 steht: «Der Kriminalfilm ist primitive, nur auf das Kommerzielle gerichtete Unterhaltung, die den Geschmack an Gewalt und Brutalität weckt und nährt». So sollte es nach orthodox-marxistischer Lehre keine Kriminalität und keinen Krimi im Sozialismus mehr geben, lediglich Agentenfilme, wo Feinde und Saboteure des Sozialismus entlarvt werden. Seit Chruschtschow, besonders unter Andropow, wurde Kriminalität in der UdSSR enttabuisiert. Aber der sowjetische Krimi stellt keine alltägliche Wirklichkeit dar, sondern dient der Rechtfertigung der Staatsmacht. Lidia Zukowa, Dramaturgin: «Der sowjetische Film spiegelt nicht das Leben, sondern das System ...»



verstärken den emotionalen Eindruck einer Bildsequenz, so zum Beispiel wenn Alkohol auf die Messerwunde von Rusty James gegossen wird und der brennende Schmerz mit einem zischenden Geräusch hörbar gemacht wird. Dennoch wirken Bilder, Geräusche und Musik bei aller zeitweiligen Eigenständigkeit als ein Ganzes auf den Zuschauer ein, evozieren das Innenleben, die subjektive Weltwahrnehmung eines Menschen. Musik (von «Police»-Drummer Stewart Copeland) und Bild (Kamera: Stephen H. Burum) haben den gleichen Rhythmus, scheinen sich gegenseitig anzutreiben, bauen unaufhörlich Spannung auf, drängen vorwärts, ohne jemals einen Höhepunkt zu erreichen und die aufgestaute Energie zu entladen. Damit wird zum einen der innere Druck ausgedrückt, der vor allem Rusty James ständig in Bewegung hält. Zum anderen baut Coppola damit im Zuschauer eine Spannung auf (ist es das Angespantsein von Motorcycle Boy?), die ihn energiegeladener und mit angespannten Sinnen aus dem Kino taumeln lässt. (Musil beschreibt in seinem «Mann ohne Eigenschaften» meiner Meinung nach ein

ähnliches Vorgehen, das eine Potenzierung des Gefühls und der Wahrnehmung bewirkt. Er sagt dort über eine Art, leidenschaftlich zu sein oder zu handeln: «Man hält an sich und gibt der Handlung nicht im mindesten statt, zu der jedes Gefühl hinzieht und treibt. Und in diesem Fall wird das Leben wie ein etwas unheimlicher Traum, worin das Gefühl bis an die Wipfel der Bäume, an die Turmspitzen, an den Scheitel des Himmels steigt...!» Darin unterscheidet sich Coppola gänzlich von seinen Kollegen Spielberg und Lucas, deren ähnlich schnell strukturierte und auf Spannungsaufbau (aber auch -abbau!) angelegten Filme (vor allem in den «Star-Wars»- und «Indiana-Jones»-Streifen) den Zuschauer erschlagen und gesättigt entlassen. Coppolas «Rumble Fish» hingegen entwirft nicht bloss eine mutmachende und ernstzunehmende Vision, sondern lässt durch seine Erzählweise die dieser Vision innewohnende Kraft auch spüren und vermittelt die Energie, ihr zumindest nachzudenken.

Tibor de Viragh

Streamers

USA 1983: Regie: Robert Altman
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 84/263)

Das Wörterbuch weist einen «streamer» als eine lange, schmale, mit dem Wind wehende Flagge aus. Der neue Film von Robert Altman spielt unter amerikanischen Fallschirmjägern, und in ihrem Jargon wird aus einem «streamer» der Fallschirm, der sich nicht öffnet, sondern im Wind des freien Falls über dem Kopf des Stürzenden langezogen flattert und winkt, und «streamer» heisst dann auch der Unglückliche selber. Todesesehn-süchtig wird diese etwas romantische Art und Weise, ums Leben zu kommen, im Film von den beiden trunkenen Sergeanten Rooney und Cokes, alten Hasen ihrer Luftlandedivision mit Korea-Erfahrung, im Duett besungen.

Das Bild vom Absturz aus grosser Höhe spricht die Lage an, in der sich die Helden des Films befinden. Mit «streamers», Abstürzenden, sind hier eine handvoll Fallschirmjäger gemeint, die zur Zeit des Vietnamkriegs in einer Kaserne bei Washington für eine mögliche Verlegung auf den Kriegsschauplatz in Reserve gehalten werden. Ob und wann es losgeht, darüber gibt es nur Gerüchte, inklusive die wildesten Schauermärchen, versteht sich, wie es drüben zu- und hergehen soll. Angst und Langeweile steigern sich unter den Kasernierten gegenseitig, und nichts gibt dem Soldaten so sehr das Gefühl, ein Sklave des Staates zu sein, als wenn er über seine allernächste Zukunft im ungewissen gelassen wird. Vor- und Nachspann des Films zeigen Uniformierte mit Gewehr, die sich wie an Fäden gezogene Gliederpuppen bewegen, von einer unsichtbaren, übermächtigen Hand gelenkt.

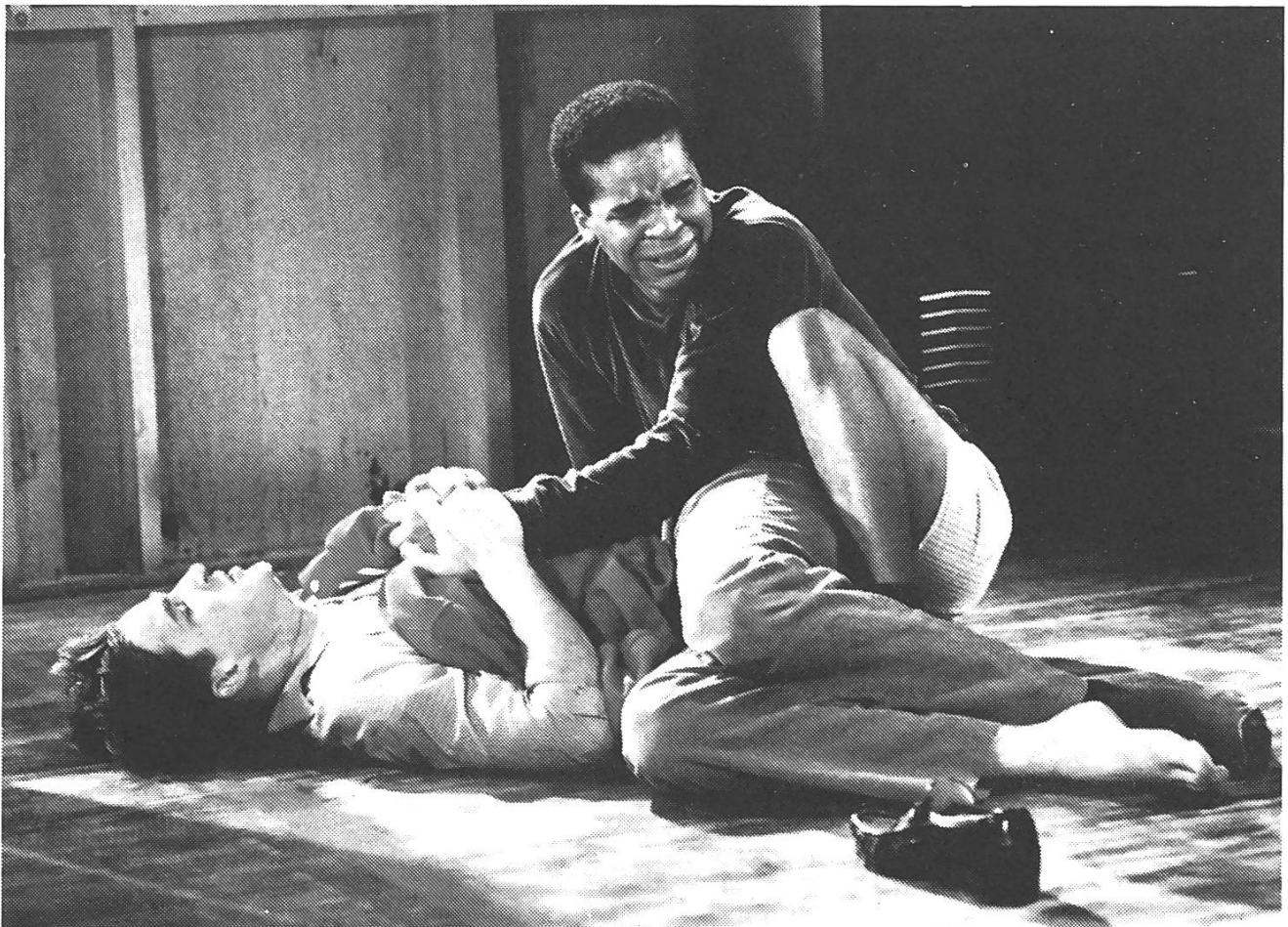
Ewig können die Männer aber nicht warten, es gilt irgendwann zu springen, und der Fall, dem sie sich überlassen, wird ein gebremster oder ein freier sein, je nachdem, ob der Schirm sich öffnet. Und zwar werden sie entweder mit der Armee springen müssen, über jenem fernen Land, wo dann aber mit dem Überleben des Absprungs die wahre Gefahr für Leib

und Leben erst beginnt; denn unten lauert der Vietcong. Oder aber sie springen von der Armee ab, jetzt gleich, aus ihr heraus: Und das kann wiederum ganz ähnliche Folgen haben. Auch dieser Fall könnte ein freier, ungebremster werden, und der Feind, der einen hier auf dem Boden empfängt, sofern man heil gelandet ist, heisst soziale Ächtung, Ausschluss aus der Gemeinschaft der Tüchtigen und Tapfern, der Gehorsamen und Nützlichen. Er heisst Exil, inneres oder äusseres.

Einer der Soldaten wartet es nicht ab, dass man ihn hinter feindlichen Linien absetzt oder abstürzen lässt, um dann unter Beschuss zu kommen. Martin übergibt sich gleich selber der Schwerkraft und dem Schirm, der sich öffnet oder auch nicht, indem er sich eine Ader aufschlitzt. Das erste Blut fliesst in einem Schauspiel, das zu Aderlässen führen muss, man spürt es sofort. Die Farbe Rot sticht bereits bedrohlich vom Feldgrau und Olivbraun des Kantonnements und vom abgestuften Blassgrau der eigentlich weissen oder schwarzen Gesichter der Soldaten ab, und man weiss: Sie kommt wieder ins Bild, das bisschen versuchter Selbstmord ist erst der Anfang, Martin setzt nur ein Zeichen. Aber es genügt, er darf nach Hause gehen, allerdings für den Rest seines Lebens als psychiatrischer Fall abgestempelt. Auf eine andere Weise, als wenn er im Krieg abstürzte oder fiele, ist Martin bereits tot. Er versucht verzweifelt, ein Lächeln aufzusetzen, wie er mit dem dicken Verband über dem Handgelenk abgeht – eigentlich nur eine Nebenfigur –, und er macht mit seinem verbundenen Arm eine Geste, die triumphierend sein möchte, die aber doch nur eine Form der Niederlage ausdrückt. Denn es gibt keinen wirklichen Ausweg aus dem Patt, das sich hier auf ein paar Dutzend Kubikmeter staubdicker Luft unter einer bedrückend niederen Decke verdichtet. Die Abgänge vom Schauplatz markieren lauter Opfer. Wer nicht schon fällt, hat den (freien) Fall noch vor sich. Die Männer sind jenseits der Illusion, jeder Tag Aufschub sei ein gewonnener Tag: Eine gewisse Dringlichkeit greift um sich, die baldige, ja sofortige Entscheidung verlangt.

Carlyle dann, der überdrehte «black cat» aus dem Getto, ein Neuankömmling, führt die fällige Krise herbei, das Gerede um Richies angebliche oder tatsächliche Homosexualität gibt ihm dazu den Anlass. Carlyle lässt mehr und dramatischer noch als Martin Blut fließen, bevor man ihn zum grossen Blutvergiessen beordern kann. Carlyle tut andern an, was Martin sich selber antut, aber Beweggrund und Absicht sind die gleichen: bloss weg von hier, und wenn es einen selbst oder andere das Leben kostet, das ja dann aber im Krieg wahrscheinlich sowieso ausgelöscht würde. Grössere Adern platzen diesmal unter scharfer Klinge, das sauber gefegte Kantonement trägt bleibende Spuren davon. Das Rot leuchtet jetzt heller auf und findet Entsprechungen schon in Carlyles T-Shirt, dann in den Rollkragenpullovern der Militärpolizisten, die die Toten wegtragen und die Lebenden einbuchen kommen, wie auch im Rot des Kreuzes auf der Ambulanz, die im Hof vorfährt. Rot trägt auch die einzige Frau, die von der Kamera durchs Fenster hindurch

zwei- oder dreimal im Hof draussen kurz erwischt wird. Rot ist, was die stumpfen Tarnfarben des militärischen Alltags-einerleis, den trägen Trab von Disziplin und Langeweile von innen, aus den Körpern heraus, oder von aussen, durch Fenster und Türen stört und durchbricht. «Streamers» ist ein Farbfilm im vollen Sinn des Wortes, obwohl oder gerade weil keine Farbdramaturgie aufdringlich auf sich selbst verweist. Das Feldgrau mit Olivbraun, die undefinierbare Unfarbe, in die sich alles Militärische schamhaft hüllt, hat schon auf die Gesichter der beiden ergrauenden oder eben erfeldgrauenden Sergeanten Rooney und Cokes übergegriffen. Und Carlyle, der lebenslange Arbeitslose, für den die Armee stets noch einen Job übrig hat, bewahrt sich noch etwas von der ursprünglichen Ebenholzfarbe seiner Rasse: Roger dagegen, der Anpasser, der alle Probleme mit ein paar Liegestützen lösen will, tönt schon gegen das Milchige der Weissen hin ab, und man sieht voraus, dass auch er einmal so erloschen aussehen wird wie Rooney und Cokes.



Altmans ursprüngliche Stärke ist die Satire auf amerikanische Lebensart, und dieses Vermögen drückte sich vorab in seinen Filmen der siebziger Jahre aus, namentlich in «M.A.S.H.», «Nashville», «Three Women» und «A Wedding». Mit «Streamers» kommt er nun vielleicht weiter als je zuvor von der Satire ab. Ein paar tragikomische Szenen und etwa eine Gesangseinlage am Anfang, später da und dort eine komische Geste und vielleicht ein gewollt deplazierter Scherz, das ist schon alles. Cokes steigt beispielsweise besoffen durchs Fenster herein und macht dabei einen Überschlag wie auf der Kampfbahn, wo doch eben erst – aber er weiss noch nichts davon – sein Freund Rooney von Carlyle erstochen worden ist. Aber von solchen Intermezzi abgesehen, überrascht «Streamers» durch seinen verzweifelt bitteren und ernsten Ton und durch die tragische Unerbittlichkeit, mit der das Drama seiner Auflösung zutreibt. Der Film spielt zu der Zeit – gegen 1970 –, als die Altmansche Satire aktuell war, und hätte ihn Altman noch in den siebziger Jahren gedreht, es wäre wahrscheinlich etwas in der Art seiner damaligen Filme herausgekommen, zum Beispiel etwas Ähnliches wie «M. A. S. H.», der eine Groteske aus dem Koreakrieg war. Doch entsteht «Streamers», dieser Film über ein Thema der sechziger und siebziger Jahre, eben heute, gut zehn Jahre danach, schon tief in den desperaten Achtzigern. Und der Pessimismus, der die Ära Reagan prägt, schlägt durch, der Humor fängt ihn nicht mehr auf, wirkt schon fast nur noch wie eine wehmütige Erinnerung an bessere Tage. Von jenen Jahren unter Johnson und Nixon behält der Film nur die dunkeln Seiten bei; die Zeit sei böse gewesen, legt er nahe: Manche wussten nicht mehr, was sie taten, sie waren wie Carlyle zu allem fähig unter der demoralisierenden Wirkung des Kriegs. Was hingegen praktisch nicht im Film vorkommt, ist das Gegenteil: jener gewaltige Protest, dem es schliesslich gelang, dem Krieg ein Ende zu machen, auch wenn er es dann doch nicht soweit brachte, dass die Politik der USA, die zum Krieg geführt hatte, sich gesamt- und dauerhaft geändert hätte. Altmans Fallschirmjäger in der Kaserne bei Washington gegen 1970 ah-

nen nur dumpf, dass etwas nicht rund läuft in Vietnam, und sie sehen, wie niemand mit Überzeugung dorthin gehen mag. Aber keiner denkt auch nur daran, der Krieg könnte verbrecherisch sein, und keiner nimmt auch nur wahr, wieviele im Land schon so denken. Jeder sucht für sich einen Ausweg aus der Krise, aber gerade das schafft die Ausweglosigkeit. Denn die Krise ist kollektiver, sprich politischer Natur und erfordert Lösungen von der gleichen Art, keine individuellen. Der Krieg, die böse Zeit ist vorüber, und es hat jetzt schon manches Jahr keinen neuen gegeben. Aber die Voraussetzungen, die ihn in die Welt brachten, sind nicht aus der Welt geschafft, bereits nimmt die Angst vor einer Wiederholung vielleicht wieder zu. Mit einem deutschen Wort der Adenauerzeit: Die Vergangenheit ist unbewältigt. Kein Wunder also, dass Altman in den Achtzigern der satirische Frohmut verlässt, diesmal wenigstens, und dass er die Protestbewegung von damals nicht mehr bemühen mag und eigentlich tut, als hätte es sie nicht gegeben: Denn ob sie wieder zur Stelle wäre, sollte es von neuem losgehen, ist ja doch höchst fraglich. Pierre Lachat

Where the Green Ants Dream (Wo die grünen Ameisen träumen)

BRD 1984. Regie: Werner Herzog
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 84/266)

An einer heiligen Stätte des Stammes der Riratjinga leben die grünen Ameisen und «träumen die Welt». Wenn man sie dabei stört, werden sie die Welt zerstören. Um dies zu verhindern, wehren sich die Eingeborenen gegen die Testsprengungen einer Mining Company, die auf dem Traumplatz der grünen Ameisen nach Uran suchen will. Sie wehren sich mit friedlichen Mitteln, indem sie sich vor den Bulldozer setzen. Auch die Mining Company verhält sich zivilisiert und zieht den Fall bis vors oberste Gericht in Melbourne, wo die Eingeborenen jedoch auf kein Verständnis stossen.

Se non e vero, e ben trovato: Ich gestehe, dass ich Herzog zunächst auf den Leim gekrochen bin und mich, nachdem ich den Film unvorbereitet gesehen hatte, nach den Mythen der australischen Aborigines erkundigte. Und ich wurde aufgeklärt: Die Eingeborenen, die in Herzogs Film gerade deshalb so glaubwürdig wirken, weil sie nicht gut «spielen», wurden aus einem mehr als 2000 Kilometer entfernt liegenden Gebiet zum Schauplatz der Dreharbeiten – einer gigantischen Wüstenlandschaft mit rotem Sand, Felsbrocken und vereinzelt Buschwerk – eingeflogen. Die «heilige Stätte» ist also keineswegs authentisch. Was die grünen Ameisen betrifft, so soll es Eingeborene geben, für die sie «Totem-Tiere» sind, welche die Welt und die Menschen erschaffen haben. Grundsätzlich sind die Legenden, für die die Eingeborenen in diesem Film auf die Barrikaden steigen, jedoch Erfindungen des deutschen Filmmachers und Mythomanen Werner Herzog.

Die Situation ist etwa so bizarr, wie wenn

ein Schwarzafrikaner in der Schweiz eine selbsterfundene Sennensage verfilmen würde. Natürlich ist die Absurdität gewollt: Sie soll den Widersinn jeder Art von Kolonialismus bewusst machen. «Was würden Sie sagen, wenn wir mit Bulldozern und Pressluftschlämmern in Rom in die Peterskirche kämen und zu graben anfangen?» lässt Herzog einen seiner Eingeborenen fragen. Das Beispiel zeigt, dass Herzog mit diesem sonderbaren Film keine lineare Umwelt-Parabel im Sinn hatte. Eher scheint er sagen zu wollen, dass man zur Rettung der Erde nicht nur den Intellekt, sondern auch einen Mythos benötige.

Dass in dieser Besprechung soviel von Inhalten die Rede ist, ist kein Zufall: Die Bildmagie, die die meisten früheren Arbeiten Herzogs so faszinierend macht, fehlt in diesem neuen Film weitgehend, auch wenn Herzogs Kameramann Jörg Schmidt-Reitwein zuweilen erstaunliche Aufnahmen gelungen sind. Andere Szenen entbehren nicht einer sehr drastischen, durchaus bildhaften Komik: Dieje-



nigen zum Beispiel, in denen die «europäisch» gekleideten Eingeborenen den in ihren traditionellen Roben auftretenden Richtern gegenüberstehen. Dennoch ist es, wie wenn sich Herzog im Labyrinth seiner eigenen Mythen und Träume verirrt hätte: Den erfundenen Legenden stellt er fast trotzig auch noch eine erfundene Naturwissenschaft zur Seite. Er lässt einen Zoologen auftreten, der Einzelheiten über die grünen Ameisen berichtet: So sollen ihnen Flügel wachsen, mit denen sie über das Gebirge gegen Osten fliegen können. Ausserdem reagieren die Tiere auf den Magnetismus der Erde und sind deshalb alle nach einer Richtung hin ausgerichtet wie Soldaten beim Exerzieren. Dazu Herzog: «Eigentlich wollten wir das filmen, aber die Ameisen haben einfach nicht gemacht, was wir wollten, obwohl wir es unendlich lange versucht haben. In einem Kühlraum hielten wir sie bei etwa zweieinhalb bis drei Grad Celsius, so dass sie sich kaum mehr bewegen konnten. Aber sobald wir einen Reflektor und das Licht einschalteten, wuselten sie durcheinander und bisen.» Unnötig zu sagen, dass es grüne Ameisen in Wirklichkeit gar nicht gibt. Vielleicht wollte Herzog seine halbgefrorenen Tiere auch noch grün besprayen. Herzogs Plan zu diesem Ameisen-Film reicht bis ins Jahr 1973 zurück. Ursprünglich hatte er einen alten Eingeborenen «mit fast Heiligen-ähnlicher Ausstrahlung» (den Hauptdarsteller in Dokumentationen eines jungen australischen Filmemachers) für die Rolle vorgesehen, doch der Alte starb noch in der Vorbereitungsphase des Films. Mag sein, dass auch dies zum Scheitern des Filmes beigetragen hat. Wenn hier von «Scheitern» gesprochen wird, so heisst das nicht, «Where the Green Ants Dream» sei ein «schlechter» Film. Das Scheitern ist vielmehr ein Phänomen, das sich – als Thema – durch die meisten Arbeiten Herzogs zieht. Herzogs Helden sind stets Träumer gewesen, auch wenn sie ihre Träume – wie im Fall von «Fitzcarraldo» – verwirklichen konnten. Diesmal ist der Filmemacher Herzog selber ein Opfer seiner Träume und Obsessionen geworden: Er scheint dies selber gemerkt zu haben. Jedenfalls hat er die Schwachstellen nicht

selten mit einem bizarren Humor aufgefangen. Kaum je konnte man in einem Herzog-Film soviel lachen wie in diesem. Und mag das Gelächter zuweilen auch ein sardonisches sein: In so grandioser Weise zu scheitern, das dürfte Werner Herzog nicht so bald einer nachmachen.

Gerhart Waeger

At (Pferd, mein Pferd)

Türkei 1981/82. Regie: Ali Özgentürk (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 84/237)

Ein Pferd wünscht sich der Knabe Ferhat. Das Pferd ist in Ali Özgentürks Film «At» ein Sinnbild für das Glück und für die Freiheit. Zu Beginn wird in einem türkischen Dorf ein Fest gefeiert. «Als Gott die Welt erschuf, liess er das Licht auf sie niederregnen. Im Feuer dieses Lichtes erstahlte die Welt. Die Augen erschuf Gott zum Sehen, die Ohren zum Hören, das Herz für das Gefühl und die Liebe, den Verstand zum Verstehen. Nichts fehlte den Menschen zum Glück.» Die Männer tanzen im Kreise, sie tragen, wie Phallussymbole, Fackeln vor sich her, und sie reiten auf den Fackeln so, wie Kinder auf Steckenpferden reiten.

Nicht nur die Erschaffung des Menschen wird hier gefeiert, sondern, so geht aus dem getanzen Spiel und aus den Worten eines Vorsängers hervor, auch die Erschaffung des Pferdes. Es sei nützlicher als der Mensch, wird gesagt. Später im Laufe der Handlung, spricht ein alter Mann wieder vom Pferd: Es sei schnell wie der Wind, ohne Flügel zu haben, und es habe seinen Reiter zum Freund. Der Alte, halb irr, halb weise, spricht einfach so vor sich hin; er rezitiert einen Mythos, er träumt – aber er träumt, wie der Knabe Ferhat, einen Traum, der durchaus mit der Realität zu tun hat. Denn wer ein Pferd hat, ist reich, und wenn Ferhat ein Pferd hätte, dann müssten er und sein Vater nicht mühsam und manchmal mit letzten Kräften einen Gemüsekarren durch die Strassen von Istanbul schieben. Und

wenn sie reich wären, dann könnte Ferhat zur Schule gehen.

Ferhat soll etwas werden; er soll es besser haben als sein Vater. Er soll in der Stadt eine höhere Schule besuchen, und deshalb borgt sich der Vater Geld und reist mit seinem Sohn nach Istanbul. Ferhat verlässt das Dorf ungerne. Als er weggeht, lässt ihn seine Freundin, ein vielleicht zwölfjähriges Mädchen aus einer reichen Familie, beim Tod seiner Eltern schwören, das er zurückkehre. Ferhat schwört. Am Schluss des Films fährt er zurück ins Dorf; er bringt, auf dem Dach eines schäbigen Taxis, den Sarg mit dem toten Vater mit.

Mit dieser Rückkehr schliesst sich ein Kreis – ein Kreis der Hoffnungslosigkeit. Es gibt in der Geschichte, die Ali Özgentürk erzählt, nicht den Schimmer einer möglichen Hoffnung. Es gibt nur die Wünsche und die Träume und die Gebete des Vaters, der will, dass sein Sohn zur Schule gehen kann. Aber in Istanbul zerschlagen sich alle Träume. Der Vetter, zu dem der Vater kommt, ist einer jener unzähligen fliegenden Gemüsehändler, die an jeder Ecke damit rechnen müssen, von der Polizei oder von organisierten Händlern mit festen Standplätzen vertrieben zu werden.

Ferhats Vater kauft einen Karren, und er findet Unterschlupf in einem Innenhof, in dem jede Nacht unzählige Männer schlafen. Sie haben alle ebenfalls nichts, nur ihre Karren und ein paar Decken. Aber sie wissen sich durchzuschlagen. Ferhats Vater weiss es nicht. Er ist fremd, er kennt sich nicht aus: er verliert sich in der Stadt, als sie einmal alle vor der Polizei flüchten müssen, und später, als sein Wagen konfisziert wird und er sich auf das Kommissariat begibt, wird er mit Fusstritten weggejagt und die Treppe hinuntergestossen. Dies vor den Augen seines Sohnes. Und draussen im Hof liegt oben auf einem Berg ähnlicher Wagen der Karren, den Ferhat mit seinem Namen bemalt hatte.

Der Film ist voll von solchen hintergründigen Bildern und von hintergründigen Dialogstellen. Auf dem Schiff beispielsweise, während der Reise nach Istanbul, trägt ein Mann Gedichte vor und verkauft danach kleine Broschüren; am Bahnhof steht Militär, und plötzlich setzen sich ein

paar Soldaten in Bewegung und gehen jemandem nach; im Kindergefängnis, in das Ferhat einmal von der Polizei gebracht wird, singt ein Knabe schmerzliche Liebeslieder, die plötzlich, in dieser Umgebung, in dieser Situation, eine neue Bedeutung erhalten – ein Motiv übrigens, das sich schon in anderen türkischen Filmen hat finden lassen.

Ali Özgentürk baut solche Verweise auf den Hintergrund, vor dem seine Geschichte spielt, und auf die Herrschaft der Militärs in eine geradlinig sich abspielende Handlung ein. Und diese Handlung spitzt sich zusehends zu. Als der Vater kein Fortkommen mehr sieht, weil er kein Geld verdienen kann, und als man ihm klarmacht, dass nur Waisenkindern eine kostenlose Ausbildung durch den Staat zusteht, verzweifelt er. Seine Verzweiflung gleicht einem hellsichtigen Irrsinn. Er provoziert einen der Männer, die wie er Gemüse verkaufen; er provoziert sanftmütig, ohne anzugreifen. Er nimmt nur den Karren des andern und fährt nachts auf den Markt und steht am Morgen, als der Markt sich füllt, mit dem leeren Karren da – an einer Stelle, die ihm bisher verwehrt war. Der Mann, der sich bestohlen glaubt, greift den Vater an und ersticht ihn. Der Film hat hier seine dichtesten Momente. Man sieht zu und weiss lange nicht, worauf der Vater Ferhats hinaus will. Und man weiss nicht, worauf Ali Özgentürk hinaus will – bis man erschrickt: Weil hier nicht nur jemand seinen eigenen Tod erzwingt, sondern weil hier auch jemand zum Mörder wird, und weil ein Kind seinen Vater verliert. Und im Dorf ist Ferhats Mutter, die in diesem Augenblick ihren Mann verliert. Schliesslich, so akzentuiert es Özgentürk, wird dieser Tod eine reine Verzweiflungstat bleiben; denn ob der Sohn jemals eine Schule besuchen wird, ist ungewiss. Zunächst fährt er zurück in sein Dorf.

Verzweifelt aber ist dieser Mann, der Vater, nicht nur, weil er für seinen Sohn keine Chance sieht; verzweifelt ist er auch, weil er sieht, mit welcher Welt sein Sohn konfrontiert würde, wenn er tatsächlich zur Schule ginge. Immer wieder sieht Ferhats Vater in Tagträumen seinen Sohn in der Rolle derer, die auf der Seite der Mächtigen und der Unterdrückter ste-

hen. Hier ist er hellichtig, ohne irrsinnig zu sein. So hellichtig wie der Alte im Hof, wo die Gemüsehändler schlafen. «Alle, die zur Schule gegangen sind, sind ins Paradies gekommen», sagt er und schwingt eine Waage dabei, und plötzlich fügt er an: «Wo ist das Paradies?»

In diesem Film gibt es, ausser in den Träumen Ferhats von seinem Pferd, das Paradies nirgendwo. Es gibt tatsächlich nur die Hoffnungslosigkeit. Das einzige, was ihr entgegensteht, ist die Zärtlichkeit des Vaters für seinen Sohn. Jedes Mal, wenn etwas Wichtiges bevorsteht, wäscht er ihn. Von Kopf bis Fuss. Wie ein Idol.

Man muss wohl auch das im Kontext türkischer Kultur sehen. Und man muss sicher «zwischen den Zeilen lesen», wenn man diesen Film sieht. Man muss zwischen die Worte hören und hinter die Bilder schauen. Und vieles, was zwischen den Bildern und zwischen den Worten versteckt ist, bleibt vermutlich unseren westeuropäischen Augen und Ohren verborgen. Man müsste mit Türken über diesen Film sprechen können.

«At» ist Ali Özgentürks zweiter Spielfilm in eigener Regie. Zuvor hatte er an Filmen anderer türkischer Regisseure mitgearbeitet. So war er u. a. Mitverfasser des Drehbuches zum Film «Endise» von Yilmaz Güney. 1980 fiel er mit seinem Erstling «Hazal» auf, der Geschichte einer Frau, die sich repressiven Traditionen widersetzt und dafür mit dem Leben bezahlt. Nachdem 1981 «At» abgedreht war, kam Ali Özgentürk für einige Monate in Untersuchungshaft, und in dieser Zeit wurde der Film von Yilmaz Atadeniz, un-

Wechsel bei der Information im Radio DRS

j. Dr. Hans-Peter Born, Auslandsredaktor bei Radio DRS und verantwortlicher Leiter der Sendung «Echo der Zeit» im Studio Bern, wird im Herbst 1984 ins Auslandsressort der «Weltwoche» wechseln. Elinor von Kauffungen wird die Nachrichtenredaktion von Radio DRS verlassen. Sie wird inskünftig für die aktuelle politische Magazinsendung des Fernsehens DRS tätig sein, die ab November ausgestrahlt wird.

ter Mitarbeit von Zeki Ökten, geschnitten. Das erklärt vielleicht einige Sprünge in der Erzählung und die rhythmischen Unstimmigkeiten, die vor allem zu Beginn des Films auffallen. Hier sieht man Einstellungen, die eindeutig mehr Zeit brauchen. Das fällt umso schwerer ins Gewicht, als «At», ähnlich wie Erden Kirals «Hakkari», oft nur mit den Bildern spricht, weil das Reden, das offene Reden, in der Türkei verboten ist.

Verena Zimmermann

Carmen

Frankreich 1984. Regie: Francesco Rosi (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 84/238)

Prosper Mérimées Novelle «Carmen», 1845 geschrieben, weist autobiografische Züge auf und ist, kulturgeschichtlich betrachtet, der Romantik zuzurechnen. Das Drama der Leidenschaften spiegelt zudem durchaus nüanciert und realistisch das Verhältnis der Geschlechter innerhalb des spanischen Kulturkreises, der – wie kaum ein anderer – nebst einem stark verankerten Katholizismus auch noch zahlreiche Spuren anderer Kulturen in sich birgt. Georges Bizet, ein Zeitgenosse Mérimées, machte die Figur der sinnlichen, stolzen, unbeugsamen Zigeunerin durch seine Musik unsterblich. Die Oper «Carmen» – 1875, drei Monate vor Bizets Tod, uraufgeführt – ist Bestandteil des internationalen Repertoires und dürfte vor allem durch zwei «Schlagermelodien» Eingang in die musikalische Volksseele gefunden haben: durch Carmens Verführungslied (La Habanera) und durch das Triumphlied des Toreadors.

Die Geschichte von der grossen Verführerin Carmen, die den pflichtbewussten Soldaten Don José in Liebe entbrennen lässt, um ihn dann – nachdem er desertiert und ihr zu den Schmugglern gefolgt ist – schnöde fallen zu lassen, so dass er sie in seiner Raserei umbringt – diese Geschichte spukt mit schöner Regelmässigkeit durch die Filmgeschichte: Etwa drei Dutzend Male ist der Stoff verfilmt worden, u. a. auch 1916 von Chaplin als Paro-

die, und in den vergangenen zwei Jahren haben sich erneut vier renommierte Regisseure mit Carmen eingelassen: Carlos Saura, Peter Brook, Jean-Luc Godard und Francesco Rosi. Rosi, der Italiener, hat die französische *Oper* in der ursprünglichen Dialogfassung an den Originalschauplätzen in Spanien gedreht. (Im Gegensatz zu Sauras opulentem Tanzdrama und Godards piffiger Aktualisierung handelt es sich bei Rosis «Carmen» ganz klar um eine Opernverfilmung mit allem Drum und Dran, allerdings nicht auf einer Bühne angesiedelt, sondern im naturalistischen Dekor.

Rosi hat in seinem bisherigen Oeuvre – u. a. «Salvatore Giuliano», «Le mani sulla città», «Il caso Mattei», «Cristo si è fermato a Eboli» – stets Wert darauf gelegt, das soziale Umfeld zum eigentlichen Träger der Handlung zu machen. Das hat er nicht zuletzt auch dank einer dokumentarisch genau beobachtenden Kamera erreicht. Bei einer Opernverfilmung nun stellt sich das Problem der Unvereinbarkeit von überhöhter Gefühlswelt, gesteigert noch durch den musikalischen Ausdruck, und der Herstellung von Glaubwürdigkeit bzw. Wahrscheinlichkeit in der Darstellung. (Natürlich ergibt sich dieses Dilemma nicht *nur* beim Opernfilm; bei diesem jedoch in verschärfter Form.) Rosi hat für «Carmen» eine Lösung gesucht, die sowohl der Oper gerecht wird als auch der Forderung nach Wirklichkeitstreue entgegenkommt.

Die Mehrzahl der Innen- und Aussenaufnahmen sind in Ronda und Carmona, zwei Dörfern in der Nähe von Sevilla, entstanden. In dieser mediterranen Umgebung entfaltet Rosi mit Hilfe seines sensiblen Kameramannes Pasqualino De Santis *Tableaux*, die einerseits von zeitgenössischen Illustrationen Gustave Dorés inspiriert sind und andererseits Einflüsse der Landschaftsmalereien eines Caspar David Friedrich oder eines Eugène Delacroix – beide Maler der Romantik – erkennen lassen. Rosi hat Bilder geschaffen, die in einem engen Zusammenhang stehen mit der sozio-kulturellen Realität der Zeit, in welcher sich die Geschichte abspielt. So beherrscht die Garnison das Städtchen; die Soldaten begeben sich im wahrsten Sinn des Wortes zum Volk hin-



unter oder verfolgen das Treiben der Dorfbewohner von oben herab. Die Tabak-Manufaktur, in der Carmen arbeitet, erlaubt einen Einblick in die Arbeitsbedingungen für die zahllosen Frauen, die zum Teil ihre Kinder bei sich haben. Das nächtliche Zigeunerlager wirft ein Streiflicht auf die Herkunft Carmens, und die wunderschöne Stierkampfarena – in der die Kampfrituale des 19. Jahrhunderts nachvollzogen werden – bietet eine dankbare Kulisse für den Anfang und den Schluss der Filmoper.

Rosi inszeniert eine reale Umgebung (die entsprechend in Stand gestellt, renoviert und angestrichen worden ist) auf eine Weise, dass sich der Zuschauer 100 Jahre zurückversetzt in Andalusien wähnt. Gleichzeitig aber wird deutlich, dass diese gut dokumentierte (nicht dokumentarische) Szenerie als Kulisse dient, in der sich eben eine Oper abspielt. Die schönen – manchmal geschönten und geglätteten – Bilder sind erfüllt mit Musik und Tanz, mit Bewegung und Dramatik. Rosi lässt der Oper, was zu ihr gehört, nämlich die Künstlichkeit, die Überhöhung, die Kulisse. Opernfreunde und

Filmfreunde werden sich bei vielen Szenen durchaus zusammenfinden, bei andern jedoch sich möglicherweise in die Haare geraten. So wirkt die Musik über weite Strecken wie eine *Filmmusik*, und zwar immer dort, wo die realen Geräusche Überhand zu nehmen drohen (beispielsweise zu Beginn des Films) oder wo Massenszenen eine Eigendynamik entwickeln, in der die Musik eine Nebenrolle spielt. Das Orchestre National de France unter der Leitung von Lorin Maazel spielt die «Carmen»-Partitur mit strahlendem Glanz; das durchsichtige, klare Klangbild harmoniert, gesamthaft gesehen und gehört, mit der opulenten, farbenfrohen Inszenierung. Aufgelockert und animiert wird das Ganze durch verschiedene Tanzeinlagen, die choreografiert sind durch Antonio Gades (derselbe, der für Saura die Choreografie gemacht und zugleich den Don José gespielt hat).

Die Oper als Film und der Film als Oper: überdeutlich wird dies in Rosis «Carmen» dort, wo die Protagonisten aufeinandertreffen. Die Nah- und Grossaufnahmen verstärken jenes Gefühl, das gerne etwas abschätzig opern- oder gar operettenhaft genannt wird. Wenn die Emotionen wallen, bedarf es nicht allein einer guten Stimme, sondern auch des entsprechenden schauspielerischen Instrumentariums, soll das Ganze nicht ins Absurde kippen. Julia Migenes-Johnson spielt die Carmen mit einer gewissen aggressiven Härte, hinter der sich eine selbstbewusste Sinnlichkeit verbirgt (und umgekehrt). Rosi setzt ihre weiblichen Reize so ein, dass man ihren gesanglichen Qualitäten beinahe zu wenig Aufmerksamkeit zu schenken droht. Don José wird von Plácido Domingo gesungen; die Stimme hat Schmelz und Ausstrahlung, die Schauspielkunst aber bleibt doch auf der Strecke: Don José ist zwar von der Rolle her ein korrekter Langweiler, ein petit bourgeois mit Mutterkomplex, aber so gleichbleibend weich im Gesichtsausdruck und steif in den Körperbewegungen wie Domingo ist er doch nicht. Escamillo, der stolze und edle Toreador, ist schon von der Anlage her rechteindimensional und wird von Ruggero Raimondi glanzvoll dargestellt und gesungen. Faith Esham gibt die Micaela mit hingebungs-

vollem Blick und schmelzendem Timbre, und die Nebenrollen sind alle ausgezeichnet besetzt.

Ein Detail, für das die Regie nichts kann, das indessen die Rezeption des Films erschwert oder zumindest verändert, sind die deutschen Untertitel. Ist schon das der Oper zugrunde liegende Libretto von Meilhac-Halévy nicht über jeden Zweifel erhaben, so sind die deutschen Texte schlicht lächerlich bis unerträglich. Solange der Text bloss französisch *gesungen* wird, spielen Inhalt und genaue Formulierung eine zweitrangige Rolle; denn das Primat gehört der Musik. Noch selten aber haben mich Untertitel im Kino derart gestört wie hier: Wenn sie nicht gerade ein Gesicht zur Hälfte verdecken oder sonst an unpassender Stelle eine Bildkomposition zerschneiden, so verstärken sie ungewollt das Pathos und das antiquierte Weltbild, das halt auch in dieser über 100jährigen Oper lauert.

Wenn auch diese «Carmen»-Verfilmung bestimmt hörens- und sehenswert ist und namentlich Opernliebhaber anregen und ansprechen dürfte, so sollten unter Filmfreunden keine allzu grossen Erwartungen gehegt werden. «Carmen» ist zwar ein Film von Francesco Rosi, aber nicht mehr ein unverwechselbar persönliches Werk.

Urs Mühlemann

P. S. Angesichts der «Carmen»-Renaissance wäre es höchst verdienstvoll, wenn Otto Premingers «Carmen Jones» von 1954 erneut ins Kino gelangte. Diese eigenwillige Adaptation mit Dorothy Dandridge und Harry Belafonte in den Hauptrollen spielt unter Farbigem und ist in Sachen Handlung und Schauplätze für manche Überraschung gut.

David

BRD 1978. Regie:
Peter Lilienthal (Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 84/239)

David ist nicht der rotblonde Jüngling, der im Alten Testament der Bibel und in der jüdischen Thora den mächtigen Riesen Goliath besiegt. Der David im Film lebt im nationalsozialistischen Deutsch-

land, wo der Kampf gegen den mächtigen SS-Goliath so sinnlos erscheint, dass er seinen Namen verleugnet, und sich, um zu überleben, Wilhelm nennt. Der David des 20. Jahrhunderts will kein Held sein, wie sein berühmtes Vorbild. Er hat das Ziel, seine Haut zu retten, und träumt davon, nach Palästina, in die Heimat des altjüdischen David zu emigrieren.

David Singer wächst mit seinen zwei Geschwistern als Sohn eines Rabbiners in Liegnitz/Niederschlesien auf. 1933 stören die ersten Repressionen die bürgerliche Atmosphäre seiner wohlbehüteten Kindheit. David wird von mehreren Gleichaltrigen aus der Hitlerjugend verprügelt, sein Spielzeug zertreten. Am Purimfest ziehen Horden Jugendlicher mit Fackeln und dem Ruf «Juden raus!» durch die kleine Provinzstadt.

1938 muss David das Gymnasium in Liegnitz verlassen und siedelt nach Berlin zu seinem Bruder über, wo er lernt, Nähmaschinen zu reparieren. In der Reichskristallnacht wird auch in Liegnitz die Synagoge in Brand gesetzt. Der Vater wird verhaftet und verschleppt. David kehrt auf Bitten seiner Mutter nach Hause zurück. Rabbi Singer wird nach einiger Zeit wieder freigelassen. Seiner Familie gegenüber versucht er, die erlebten Greuel-taten zu verharmlosen. Doch das Hakenkreuz, das die SS ihm auf den kahlen Schädel tätowiert hat, spricht für sich.

1939 beginnt der Krieg. Die Familie Singer siedelt nach Berlin um, da sie sich in der anonymen Grossstadtatmosphäre sicherer fühlt. Rabbi Singer entschliesst sich endlich auf Drängen seiner Frau hin, die Ausreise nach Palästina zu beantragen. David geht in ein landwirtschaftliches Vorbereitungslager für jugendliche Auswanderer. Doch der mittlerweile resignierte Vater will in der Zeit der Not die Familie zusammenhalten und ruft seinen Sohn nach Berlin zurück. Durch seine heimliche Flucht entgeht er der Auflösung des Lagers und der Deportation. In Berlin lebt er versteckt in einem Schrank, da der Sicherheitsdienst ihn sucht. Die Eltern werden bald darauf verhaftet und interniert. David bleibt in der leeren Wohnung zurück, markiert die knarrenden Balken, lernt Hebräisch und hat die Hoffnung auf Flucht noch nicht aufgegeben.

Als ihm das Leben auch dort zu unsicher wird, versteckt er sich mit seiner Schwester Toni bei einem alten Schuster. Für seinen Bruder Leo und dessen Freundin hat es keinen Platz mehr. Beide werden etwas später verhaftet. Als aber ein Enkel des Schusters als Soldat von der Front heimkehrt, muss David ein weiteres mal verschwinden. Er versteckt sich in einem Bauwagen. Toni kann weiterhin beim Schuster bleiben und erfährt von den Vernichtungslagern der Nazis. David kann vorübergehend in einer Fabrik arbeiten. Als es ihm auch da wieder zu gefährlich wird, versucht er mit einem Güterzug nach Dänemark zu entkommen. Als dieser Versuch misslingt, vertraut er sich seinem Arbeitgeber an, der ihm in einer Naziuniform zur Flucht nach Wien verhilft, von wo er über Budapest und über das Schwarze Meer nach Palästina entkommen kann.

Der Film hat einen sehr realistischen Hintergrund. Als Vorlage diente die Erzählung «David, Aufzeichnungen eines Überlebenden» des in Holland lebenden Biochemikers Ezra Ben Gershon, die unter dem Pseudonym Joel König veröffentlicht wurde. Er erzählt autobiografisch seine Flucht 1942 von Berlin über Budapest nach Palästina. Peter Lilienthal, selber Sohn jüdischer Emigranten und in Uruguay aufgewachsen, setzte verschiedene Motive aus dem Buch und unter Mithilfe des Autors filmisch um. Entstanden ist ein Film, der ein Stück deutscher wie auch ein Stück persönlicher Geschichte zeigt. Die Perspektive des Films ist die Davids. Der Zuschauer erfährt nicht mehr, als David weiss. Was David nicht sehen will und verdrängt, sieht auch die Kamera nicht. So ist keine körperliche Gewalt zu sehen, Grausamkeit wird nicht à la Holocaust an einzelnen Uniformträgern festgemacht, SS-Leute erscheinen nie in Nahaufnahme.

Die unterdrückende Gewalt scheint sinnlos und unbegründet. Es gibt keine persönlichen Motive, die Juden zu vernichten. Keiner der Betroffenen will wahrhaben, dass es um sein Leben geht und klammert sich wie der Vater an die Hoffnung, dass alles noch ein gutes Ende haben wird: «Man muss halt leben.» Er verdrängt, dass diejenigen, die so brutal

sind, ihm ein Hakenkreuz auf den Kopf zu brennen, ihn auch ermorden können. Er will nicht wahrhaben, dass Juden deportiert werden, genausowenig wie das Verbot, nicht mit der S-Bahn zu fahren, was zu seiner Verhaftung führt.

Peter Lilienthal zeigt mit «David» wie schon 1975 mit dem Film «Es herrscht Ruhe im Land» die subtile Unterdrückung, nicht die brutale. Es wird ein Stück Alltagsgeschichte gezeigt, ohne gross auf die Politik einzugehen. Der Kriegsbeginn und die Nürnberger Gesetze erscheinen nur am Rande. Das zentrale Thema ist das Leben eines Juden in der Zeit von 1933–42.

«David» ist ein realistischer Film, der betroffen macht. Zum einen durch das präzise Vorgehen der Unterdrückungsmechanismen und zum anderen durch die bürgerliche Naivität und fehlende Solidarität der Juden in Deutschland. Bürgerlich und naiv ist Rabbi Singer. Er

kommt aus dem KZ heim und glaubt immer noch an ein gutes Ende, denkt weder an Ausreise noch an unauffällige Kleidung und verharmlost das Erlebte, als sei es nur ein böser Traum gewesen. Unsolidarisch handelt David, der nur für sich sorgt und darauf aus ist, seine Haut zu retten und dafür Bruder, Schwester, Freunde im Stich lässt. Jeder kämpft für sich alleine um das Überleben. Sind eine solche bürgerliche Naivität und die fehlende Solidarität vielleicht gerade die Antwort auf die Frage, wieso es, ausser im Warschauer Getto, keinen anderen breiten jüdischen Widerstand gegen den Nationalsozialismus gegeben hat?

Bedauerlich ist, dass in der Schweiz nur eine um 20 Minuten gekürzte und dazu noch schlechte Kopie zu sehen ist, die in den Zwei-Stunden-Zyklus der Kinos hineingepasst worden ist und wichtige Stellen auslässt.

Andreas Rohe

TV/RADIO-KRITISCH

Zürivision: ein erster Schritt zum privaten Lokalfernsehen

Das Verlagshaus Ringier, Radio 24 und der Kabelverteiler Rediffusion haben anlässlich der Fera während fünf Tagen einen vielbeachteten und vieldiskutierten Lokalfernseh-Versuch unternommen. Den Initianten ging es ihren eigenen Angaben zufolge in erster Linie darum, herauszufinden, ob sie überhaupt in der Lage seien, lokales Fernsehen zu produzieren und zu finanzieren. Daneben wollten sie aber auch abklären, ob ein lokales TV-Programm bei der Bevölkerung der Grossagglomeration Zürich überhaupt erwünscht ist. ZOOM hat die Sendungen der Zürivision beobachtet. Dem Versuch einer Bilanz schliesst sich die Frage an, ob hinter dem Versuch nicht noch ein wenig mehr steckt, als die lokalen Fernsehveranstalter vorgaben.

Kurze Vorbereitungszeit

«Europas grösstes Lokalfernsehen», wie die *Zürivision* den Versuch nicht eben bescheiden bezeichnete, verdankt seine Existenz einem besonderen Umstand. Die japanische Firma Sony, mit der zu-

sammen Ringier schon früher versuchsweise Fernsehproduktionen realisierte, stellte dem Verlagshaus während der Fera ein zwar kleines, aber durchaus professionelles und funktionstüchtiges Fernsehstudio zur Verfügung. Nur zwei Monate vor Beginn der Radio- und Fern-