

Film im Kino

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **38 (1986)**

Heft 12

PDF erstellt am: **16.07.2024**

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.

Bruno Jaeggi

Fool for Love

USA 1985.

Regie: Robert Altman

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 86/173)

Ein tristes Motel, verloren im steppenähnlichen Niemandsland am Ende der Wüste New Mexikos, in einer Weltabgeschiedenheit, die noch verstärkt wird durch eine Bergkette: Dies ist der einzige Schauplatz eines Dramas, in dem aufgestaute Gefühle zu Ausbruch oder Linderung drängen. Ein alter, ausgedorrter Alkoholiker und die sich verschachernde May sitzen hier wie Spinnen im Netz. Dann taucht, bedrohlich, fast apokalyptisch, eine dritte Gestalt auf, ein drahtiger, anachronistischer Cowboy in Jeans, mit einem verbeulten, altertümlichen Strassenkreuzer und seinen Pferden im Anhänger: Eddie, der zu May sagt, er habe 2482 Meilen zurückgelegt, um sie zu sehen. Worauf May erwidert: Sie werde ihn während eines Kusses mit einem Messer erstechen.

Damit ist der psychologische Beziehungskonflikt lanciert, in einer Nacht, die durch Neongirlanden und Leuchtreklamen noch trostloser wird, zugleich aber auch durch ihre kinematografische Magie packt und besticht. Altman rückt den Raum in die Nähe einer Bühne, die

sich als Metapher für ein Gefängnis zu erkennen gibt. Die Dekors machen bald deutlich: Diese in künstliche Rosafarben getauchte Welt mit einem kleinen Autofriedhof liegt im Bann der Vergangenheit; was sich in dieser langen Nacht abspielen wird, wurzelt im Gestern, das sich dem Zuschauer (noch) entzieht.

Zum vierten Mal seit 1982 verfilmt Robert Altman ein Theaterstück: Diesmal stammt es von Sam Shepard, der zugleich das Drehbuch geschrieben hat und als Eddie auftritt. Doch wo Altman in «Come Back to the 5 & Dime Jimmy Dean, Jimmy Dean» das Spiel der Lebenslüge als brüchige, doppelbödige und persönliche Variation auf die Tragikomödie gestaltet hat, wirkt «Fool for Love» bei all der

inszenatorischen Souveränität und Brillanz fast etwas zu routiniert, unpersönlich-perfekt. Hier wie dort beobachtet Altman die mottende Tragik einer statischen, in sich verkrallten Welt, die lebenslange Verdrängung, die Schwierigkeit, erwachsen zu werden. Doch im Gegensatz zum Film von 1982, der mit zunehmender Dauer beziehungsreicher und verästelter wird, fehlt es der Shepard-Umsetzung bald an jener Geheimnishaftigkeit, die erst jedem künstlerischen Schaffen die entscheidende Resonanz verleiht. Und wo schliesslich wenig überzeugende Rückblenden Eddie und May als Halbgeschwister und den alten Mann als ihren gemeinsamen Vater ausweisen, wirkt das, was als Neufassung einer reichen amerikanischen



Film-Mythologie Spannung versprochen hat, recht eng, dünn und banal.

Die Gestrandeten der grossen Lebenswüste verkörpern letztlich ein kleines Schicksal ohne zwingende Verbindlichkeit; ihre verformten Beziehungen zwischen ungestümer Annäherung und eruptiver Gewalt geben sich etwas gar leichtfertig als Leidenschaft und Liebe aus. Vielmehr ist «Fool for Love» ein Film über den Mangel an echter Liebe: über fiebrige Entdeckungen der Jugend, die zum verletzenden und verfolgenden Fluch der Erwachsenen verkommen. Gefühl wird zum Verhängnis, zum unerfüllten Versprechen; es verschafft sich gleichsam mit dem Brechisen Raum. May und Eddie, die sich weder ausstehen noch richtig trennen

können, sind weniger geprägt von Liebe als von Frust: durch Erlebensunmöglichkeit, Liebesentzug und Einsamkeit. Sie kommen nicht zurand mit einem Leben, das keine Nahrung findet, nicht geläutert werden kann. Einzig der Schluss, in dem das Bestehende in Flammen aufgeht, könnte, vielleicht, Wege in die Zukunft öffnen. Doch das bleibt, wie fast alles, zu pauschal: verlegener Kunstgriff eines Dramatikers, der sich und seinem Stück einen starken Abgang wünscht.

Aus diesem deutlich begrenzten Stoff macht Altman vergleichsweise viel: durch die Geschmeidigkeit seines Stils, durch eine gekonnte Dialogregie, durch die Fähigkeit vor allem, ein Klima zu schaffen, das zwar nicht besonders neu und originell ist, das aber immerhin auch den Zuschauer zum Gefangenen zu machen vermag. Und Kim Basinger holt Erstaunliches aus ihrer wenig definierten May heraus: als sinnliche, unerwachsene Frau, die einen ungeheuren Groll und einen selbstzerstörerischen Hass selbst gegen das fühlt, was sie noch als affektive Regung aufbringt. Sie wird zum Prototyp jenes Menschen, der Spielball des Geschehens und der Emotionen bleibt und nicht zu sich selber vorzustossen weiss. ■

Horst Peter Koll (fd)

Zuckerbaby

BRD 1984. Regie: Percy Adlon
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/184)

Nach den eher «anspruchsvollen» und aufwendigen Filmen «Celeste» «Fünf letzte Tage» und «Die Schaukel» erzählt Percy Adlon nun eine kleine, melancholisch-heitere Geschichte, ein besinnliches Münchner Grossstadtmärchen mit schrillen New-Wave-Anleihen. Dass dabei so unterschiedliche Quellen der Inspiration nicht als blosse Mode-Effekte nebeneinander stehen, sondern zu ausdrucksstarken Metaphern für urbane Kälte und menschliche Sehnsucht nach Zärtlichkeit und Wärme werden, macht diesen Film sympathisch.

Im Mittelpunkt steht eine nicht mehr ganz junge Frau, Angestellte eines Münchner Bestattungsinstituts, die sowohl unter ihrer Einsamkeit als auch unter ihrer immensen Körperfülle leidet. Aus der Apathie sich wiederholender Alltäglichkeiten erwachend, durchbricht sie unerwartet ihre Isolation, als sie die Stimme eines jungen U-Bahnfahrers nicht mehr loslässt. Er muss ihr «Zuckerbaby» werden, wie sie es aus einem alten Peter-Kraus-Schlager kennt, und so beginnt sie zielstrebig, sich selbst zu retten. Sie legt Wert auf ihr Äusseres, richtet ihre Wohnung neu her und kundschafft systematisch Berufs- und Privatleben des Herrn Huber aus, was angesichts des verzwickten Informationssystems der Münchner Verkehrsbetriebe nicht immer leicht ist. Doch ihr resolutes Bemühen führt zum Ziel: Sie und «Zuckerbaby» werden zu einem Paar, wenn auch nur für wenige Wochen. Die Rivalin, die Ehefrau



Kim Basinger als May und Sam Shepard als Eddie in «Fool for Love», einem Film, der weniger von seiner Vorlage als von der Geschmeidigkeit seiner Inszenierung durch Robert Altman lebt.



Ein melancholisch-heiterer Appell an den Mut zu einem selbstbewusst geführten, liebesfähigen Leben: Marianne Sägebrecth und Eisi Gulp als ungleiches Paar in «Zuckerbaby» von Percy Adlon.

des im Grunde schwachen Mannes, nimmt ihr den Geliebten wieder weg, doch die Schlusseinstellung macht deutlich, dass sie sich durchsetzen wird; sie kämpft weiter um ihre Bedürfnisse und Ansprüche, wird den U-Bahn-Fahrer oder halt einen anderen liebenswerten Mann finden.

«Zuckerbaby» ist eine betont schlichte und im guten Sinn naive Fabel um eine Aussenseiterin, die ihr Schicksal in die Hand zu nehmen versteht. Märchenhaft daran ist der geradlinig verlaufene «Aufstieg» der «Dik-

ken» zur selbstbewussten, liebesfähigen, weil sich selber akzeptierenden Frau. Stimmungen und Empfindungen ergeben sich weniger aus Dialogen als aus den Bildern, die Stadtscenen und Innenräume in grellen Farben wiedergeben, gleichsam als Abbild der Empfindungen der Protagonisten. Hier ist der Film auch ausdrucksstärker als in den auf die Dauer doch etwas dünnen Dialogen, die zwar auf zeitweise bewegende Art verdeutlichen, wie wichtig es ist, dass Menschen miteinander reden; diese Erkenntnis wird freilich nur wenig mit weiteren Inhalten verknüpft. Dadurch entstehen Längen und Durststrecken, die der vorhersehbaren, auf Spontaneität im Detail angewiesenen Geschichte schaden – und gegen die sich mancher Zuschauer, allen sympathischen Zügen des Films zum Trotz, vielleicht sperren wird. ■

Urs Mühlemann

Letjat schurawli

(Wenn die Kraniche ziehen)

UdSSR 1957.

Regie: Michail Kalatosow
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/176)

1958 am Festival von Cannes mit der Goldenen Palme ausgezeichnet, dokumentiert Kalatosows «Wenn die Kraniche ziehen» eine Wende im sowjetischen Filmschaffen, die erst zwei oder drei Jahre zuvor eingesetzt hatte. Wie Gregor-Patalas in ihrer Geschichte des Films (München 1973) aufzeigen, war die Wiederentdeckung der Liebe in ihrer individuellen Dimension eine bedeutende Errungenschaft des neuen sowjetischen Films. Dass individuelle

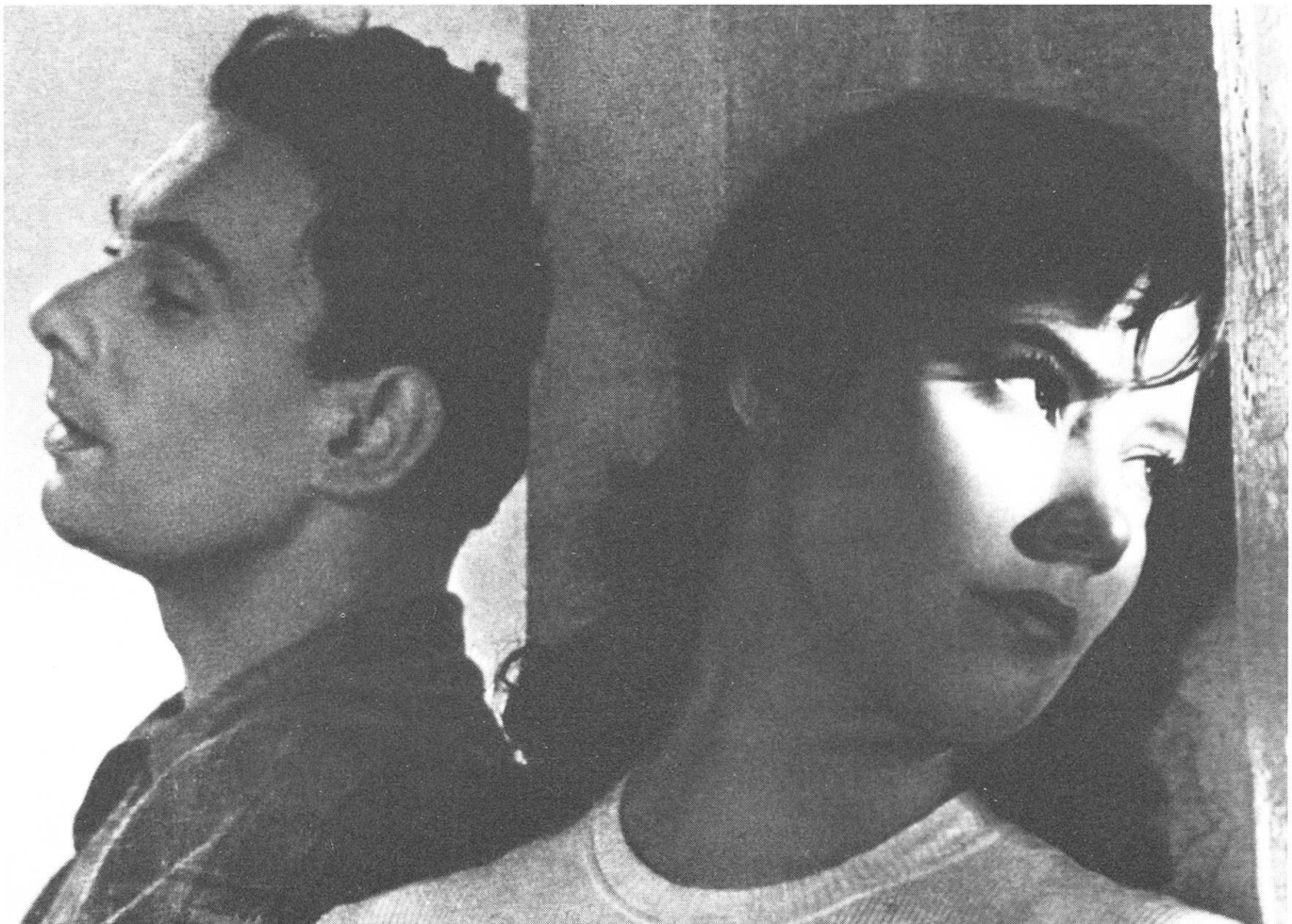
Liebe und gesellschaftliche Pflicht keineswegs identisch zu sein brauchen, sondern durchaus im Widerspruch zueinander stehen können, war damals ein geradezu revolutionäres Eingeständnis. Übereinstimmende Merkmale vieler sowjetischer Filme aus jenen Jahren sind der stärkere Einbezug des Privatlebens, die Schilderung individuell-widersprüchlicher Menschen (im Gegensatz zum schematischen Helden des Stalinismus und zur Glorifizierung des Kollektivs) und die Rückbesinnung auf gestalterische Mittel, die lange Zeit als «formalistisch» verschrien waren. Diese «Privatisierung» geht oft auf eine rein psychologische Betrachtungsweise der (im Film) geschilderten Konflikte zurück, obwohl der sozialistische Realismus weiterhin seine Gültigkeit behauptet.

«Wenn die Kraniche ziehen» ist vier Jahre nach Stalins Tod

(1953) entstanden und rehabilitiert vor allem den visuellen Ausdruck im Sowjetfilm. Kalatosow und sein hervorragender Kameramann Sergej Urussewski greifen auf das formale Inventar der Filmkunst der zwanziger und dreissiger Jahre zurück: Die entfesselte Kamera, die Bildkomposition, die Helldunkelmalerei wirkten in den ausgehenden fünfziger Jahren revolutionär – auch heute packen die gewagten Kamerafahrten und die expressiven Einstellungen, die immer einen Bezug herstellen zu den Gefühlen der Menschen auf der Leinwand und dadurch auch die Zuschauer an- und berühren. Die Geschichte, die der Film erzählt, ist hier kein Beispiel positiv heldischen Verhaltens, sondern ein Fall individuellen Scheiterns, eingebettet in die widrigen Umstände der Kriegsjahre 1939–1945.

Veronika und Boris, ein junges Moskauer Paar, wollen heiraten. Die Kamera folgt ihnen entlang den lichtüberfluteten Ufern der Moskwa bis ins Treppenhaus, wo Veronika wohnt, und zieht in einer schwindelerregenden Spiralfahrt hoch bis zur Wohnungstür, wo sich die Verliebten verabschieden. Diese Eingangssequenz ist charakteristisch für die visuelle Kraft, mit welcher die Geschichte vorangetrieben wird. Andere Szenen und Sequenzen haben ebenfalls ihrer Virtuosität wegen und um der entsprechenden starken Emotionalität willen Eingang in die Filmgeschichte gefunden: Boris zieht in den Krieg, und die

**Bewegende
Liebesgeschichte vor dem
Hintergrund des Krieges:
«Wenn die Kraniche ziehen»
von Michail Kalatosow als
Reprise in den Kinos.**



Kamera begleitet in atemberaubenden Travellings die Soldaten sowie, gegenläufig geschnitten, Veronika, die sich von ihrem Geliebten nicht mehr verabschieden kann und verstört zurückbleibt. Bei einem Bombenangriff verliert Veronika ihre Eltern und ihr Heim; die Kamera hetzt das brennende Treppenhaus hinauf und bleibt oben starr, wie geschockt, auf den trostlosen Ausblick von der zerbombten Wohnung gerichtet. Das Mädchen findet Zuflucht bei der Familie ihres Verlobten und wird von Mark, dem Bruder von Boris, verführt. (Reclams Filmführer und Gregor-Patalas' Filmgeschichte sehen Mark als Bruder, während die Untertitel Mark als Cousin bezeichnen. Die Handlungslogik spräche für die zweite Version.) Bei einem Luftangriff, den die beiden allein in der dunklen Wohnung – in einem faszinierenden Vexierbild von hell und dunkel – verbringen, erliegt Veronika Marks handfesten Avancen. Später heiraten sie und ziehen samt der Familie von Boris ins Landesinnere, wo die Ehe zerbricht und Veronika weiter auf die Rückkehr von Boris wartet.

Boris ist in der Zwischenzeit gefallen; sein Tod in einem lichten, sumpfigen Birkenwäldchen gipfelt in der Vision von seiner Hochzeit mit der zurückgelassenen Geliebten, wobei die Kamera die Spirale vom Filmbeginn aufnimmt und den kreiselnden Blick in die Baumwipfel richtet. Veronika kann und will nicht glauben, dass Boris tot ist; als seine Einheit nach Kriegsende heimkehrt, steht sie mit Blumen am Bahnhof. Die Kamera fährt durch die jubelnde Menge, erfasst immer wieder Veronikas Gesicht, zieht hoch und taucht erneut hinab zwischen die freudestrahlenden Gesichter, während Veronika langsam die Wahrheit dämmert und sich ihre Augen mit Tränen

füllen. Weinend und lachend zugleich, verschenkt sie die weisen Blumen an fremde Soldaten. Damit kehrt sie ins Leben zurück, wird Teil einer bitteren Realität, die der Krieg geschaffen hat: über zwanzig Millionen Tote hat die Sowjetunion im «Grossen vaterländischen Krieg» zu beklagen, und diese Toten hinterlassen schmerzliche Lücken. Die seelischen Wunden der Hinterbliebenen werden wohl nie ganz verheilen; auch Narben schmerzen immer wieder.

«Wenn die Kraniche ziehen» ist ein lyrischer Liebesfilm, ein expressives Drama über die Wechselfälle des Lebens in schweren Zeiten, ein glaubwürdiger Appell an die Friedensliebe. Der Film ist aktuell in seinen Anliegen, die ohne Pathos sich aus den Situationen entwickeln, und fesselt durch die geglückte Kombination aller filmischen Mittel, einschliesslich der ausgezeichneten Schauspieler. Er hebt sich wohltuend ab vom Grossteil der heutigen Filme, die allzu oft potemkinische Dörfer abbilden. ■

Reiner Casper (fb)

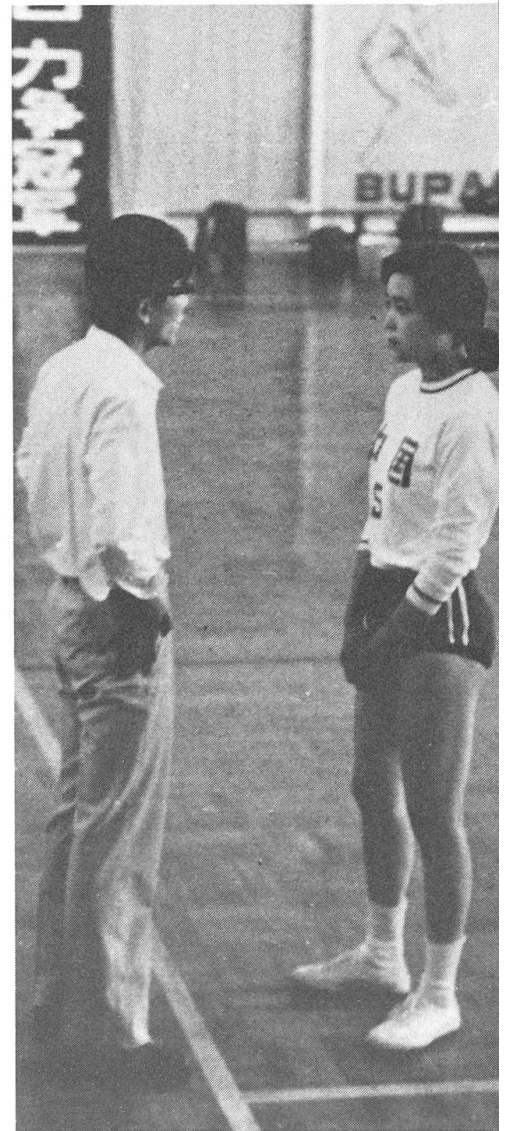
Sha Ou

(Sport ist ihr Leben)

China 1981.

Regie: Zhang Nuanxin
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/182)

Ein «Frauenfilm» aus Peking, ein Erstlingsfilm dazu. Ein Film über eine junge Frau, bei der sich gesellschaftliche und persönliche Momente zu einem tragischen Schicksal formen. Sha Ou, Mannschaftsführerin der chinesischen Damenvolleyball-



Equipe, will unbedingt die Weltmeisterschaft gegen den Erzrivalen Japan erringen. Dies ist ihr Lebensinhalt, dem opfert sie auch ihre Gesundheit. Denn es steht fest, dass ein Rückenleiden bei weiterem intensiven Training zu einer Lähmung führt. Entgegen dem Rat der Ärzte und ihrer Freunde nimmt sie an den Weltmeisterschaften teil, doch ihr Traum von Gold erfüllt sich nicht. Als auch noch ihr Freund, ein Bergsteiger, ums Leben kommt, ist die Verzweiflung gross. Doch die Liebe zum Sport ist stärker, Sha Ou überwindet ihre Depression und wird die Volleyball-Kotrainerin. Bei dieser Tätigkeit verausgabt sie sich derart, dass ihr altes Leiden wieder hervorbricht und zur Lähmung führt. An den Roll-

Offene Kritik an den gesellschaftlichen Strukturen: «Sha Ou» von Zhang Nuanxin.

stuhl gefesselt, erlebt sie im Krankenhaus den Triumph ihrer Mannschaft nur auf dem Bildschirm. Doch Sha Ou bereut nicht.

Das Regiedebüt von Zhang Nuanxin (vgl. dazu das Interview mit der Filmemacherin in ZOOM Nr. 8/82, S. 5) erweist sich als ein überraschendes Werk, das den Mut zur formalen Kühnheit mit inhaltlicher Unkonventionalität vereint. Sind die meisten chinesischen Filme meist statischer Natur, verzeichnen nur spärliche Kamerabewegungen, wird die Kamera in «*Sport ist ihr Leben*» bewegt gehandhabt, was in der Kombination mit der rhythmischen Schnittechnik durchaus der Dynamik eines Volleyball-Spiels entspricht. Erstaunlich, wie offen an einem Einzelschicksal Kritik an gesellschaftlichen Strukturen demonstriert wird, deren individualitätsfeindlichem Druck man sich nur schwer entziehen kann. Sport dient hier nicht mehr dem Menschen, sondern dem staatlichen Prestige. Nur der Sieg zu Ehren des Vaterlandes zählt, gleichgültig, ob der Sportler dabei seine persönliche Gesundheit opfert. Obwohl Sha Ou am Ende gelähmt ist, bereut sie nichts – eine offensichtliche Konzession an die dargestellten gesellschaftlichen Zwänge. ■

Peter Neumann

Das Cabinet des Dr. Caligari

Deutschland 1919/20.
Regie: Robert Wiene
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/172)

Spitzwinklige Dreiecke, schräg-verkantete Linien, verzerrte Perspektiven, gewundene Wege, bizarre Schemen – in dieser gemalten, kulissenhaft-expressionistischen Welt spielt sich Schauerliches ab: Fahle Gesichter erstarren in Todesangst. Morde geschehen zwischen Licht und Schatten. Ein Sombambuler, ein ewig Schlafender, geht um; zum Leben erweckt und zum Bösen gezwungen von einem irren Arzt. Auch sie blasskurril geschminkt. Eine morbide, düstere Welt ohne Hoffnung und Perspektive. Alles verläuft verwinkelt im Dunkeln...

Robert Wienes «Das Cabinet des Dr. Caligari» gilt als erster anerkannt expressionistischer Film. Die innere Welt der Gefühle und Gedanken, der psychische Zustand der Filmfiguren werden durch äussere Entsprechungen sichtbar gemacht; durch das Dekor und die Maske der Darsteller. Auf den ersten Blick wirken die Filmkulissen wie Bilder von Ernst Ludwig Kirchner oder Lionel Feininger. Die Veräusserlichung der Empfindungswelt im Filmdekor geht aber bei Wienes «Caligari» weiter als bei der etablierten expressionistischen Malerei: Die Schemen, Schatten, Kurven und Zacken, die Schminke auf den Gesichtern der Schauspieler werden zum Selbstzweck. Im ersten expressionistischen Film schlägt der Expressionismus um in Manierismus. Die Ausstattung, nicht die Darstellungskunst der Schauspieler, soll den Zuschauer auf vordergründige

Art in Bann halten. Hermann Warm, einer der Kulissengestalter des «Caligari»-Films, meint in diesem Zusammenhang: «Film muss Grafik werden! Film ist verlebendigte Zeichnung.» (Zitiert bei Jerzy Toeplitz, Geschichte des Films, Band 1, Seite 215.)

Mit dieser Grundidee wollten die Decla- und UFA-Produzenten den deutschen Film zur Kunst erheben; zu einer Kunst, die sich weltweit absetzen liess. «Das Cabinet des Dr. Caligari» und die expressionistischen Nachfolgefilme wurden tatsächlich Publikumserfolge und gefragte Exportartikel. Eine eigentliche Innovation im Rahmen der Filmgeschichte waren sie jedoch nicht. Wie schon bei Georges Méliès zu Beginn des Jahrhunderts beherrschen theaterhafte Tableaux die Filmszenerie. Als filmischer Fortschritt können allenfalls die Nahaufnahmen der bizarren Gesichter gewertet werden. Das expressionistische Dekor wirkt zwar überraschend, neu und ungewohnt. Letztlich manifestiert es aber nicht mehr als einen Modetrend, den untauglichen Versuch, eine Richtung der bildenden Kunst auf das Medium Film zu übertragen.

Was der Film aus «Das Cabinet des Dr. Caligari» gebrauchen konnte, behielt er sich in Erinnerung – bis heute. Und dies ist nicht etwa der expressionistische Kulissenhintergrund, sondern es sind die Schatten des Mörders an der Wand und die Grossaufnahmen der angstverzerrten Gesichter.

Hans Janowitz und Carl Mayer, die Drehbuchautoren von «Das Cabinet des Dr. Caligari», wollten mit ihrer Horrorgeschichte das autoritäre Staatssystem des kaiserlichen Deutschland dämonisieren: Dr. Caligari als Synonym für den Autokraten, Cesare, der Sombambule, als Ausdruck für das

willenlos gemachte Volk, das für ein fragwürdiges Ziel Krieg führt, mordet und sich töten lässt.

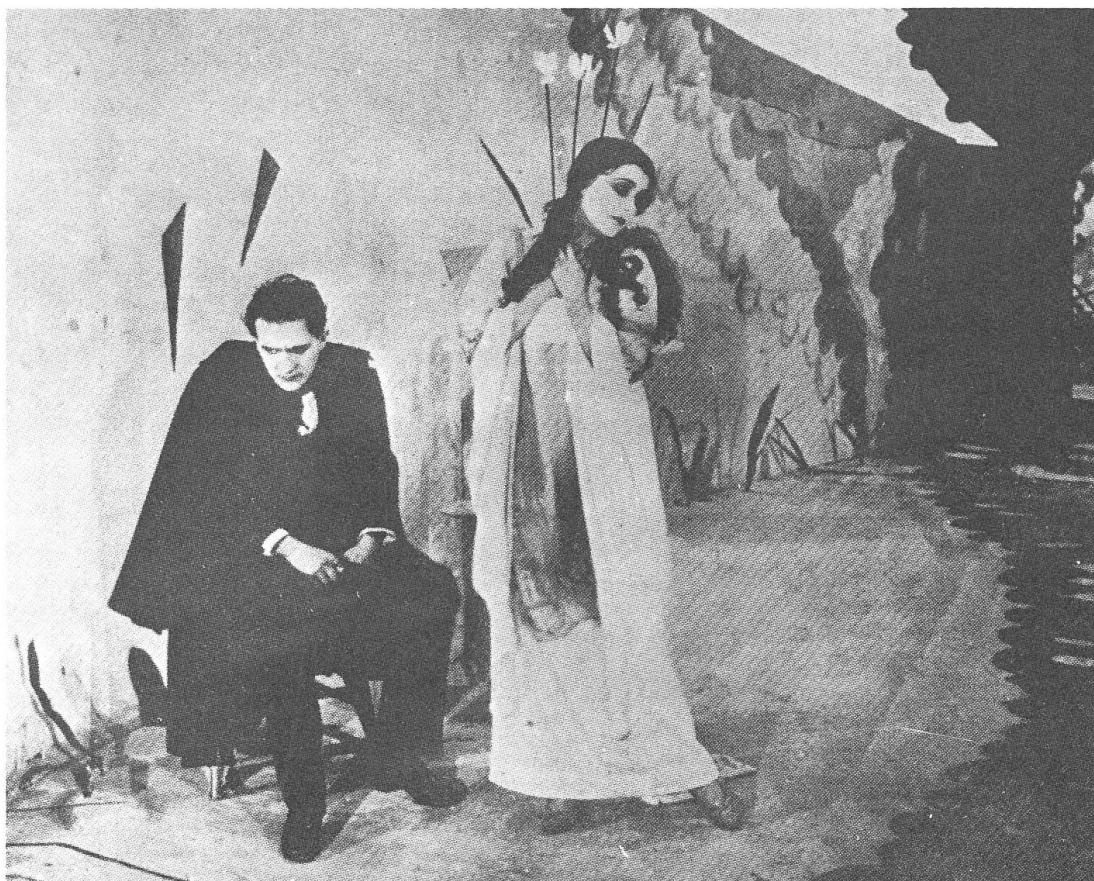
Die Story ist schnell erzählt: Auf dem Jahrmarkt in einer kleinen deutschen Stadt: Der Hypnotiseur Dr. Caligari (Werner Krauss) öffnet einen Kasten, in dem der schlafende Cesare (Conrad Veidt) liegt. Caligari weckt ihn auf. Das Publikum darf ihm nun Fragen über die Zukunft stellen. Francis (Friedrich Feher), der Held, und dessen Freund Allan (Hans Heinz von Twardowski) nehmen regen Anteil an der Vorstellung. Allan will von Cesare schliesslich wissen, wie lange er noch zu leben habe: Die makabre Antwort: «Noch bis zum Morgengrauen.» Zutiefst verunsichert und verängstigt irren die beiden Freunde durch die verwinkelten Gassen der Stadt. Doch das Schicksal lässt sich nicht aufhalten: Allan wird ermordet. Francis verdächtigt Caligari und sein Medium. Weitere Bluttaten er-

schüttern die Stadt. Francis ist entschlossen, Caligari zu entlarven, und scheucht ihn aus seinem Versteck hervor. Caligari flüchtet in ein nahegelegenes Irrenhaus, während Cesare Francis' Geliebte (Lil Dagover) entführt. Francis sucht Caligari im Irrenhaus. Der Anstaltsdirektor erscheint: Das Entsetzen ist Francis ins Gesicht geschrieben. Der Direktor ist niemand anders als Caligari selbst.

Diese Geschichte war dem Decla-Chef Erich Pommer doch etwas zuviel: Zu deutlich erschien ihm die Kritik an der autoritären Staatsgewalt, die sich auch in die Weimarer Republik hinüberzuretten vermochte und die demokratischen Institutionen subversiv unterwanderte. Im Sinne des kommerziellen Erfolges galt es, diesem Umstand Rechnung zu tragen. So wurde die Vorlage von Janowitz/Mayer durch eine aufgepfropfte Rahmenhandlung von der Aussage her gleichsam in ihr Gegenteil

verkehrt: In der Endfassung des «Caligari»-Films ist Francis selber der Insasse einer Irrenanstalt. Er phantasiert die Mächenschaften des Dr. Caligari lediglich zusammen. Und am Schluss des Films wird ersichtlich, dass alle Figuren in Francis' Geschichte ebenfalls Anstaltsinsassen sind und Dr. Caligari der freundlich lächelnde Irrenhaus-Direktor...

Trotz dieses Kompromisses blieb «Das Cabinet des Dr. Caligari» jedoch stark von der philosophischen und psychischen Grundhaltung der Drehbuchautoren bestimmt. Jerzy Toeplitz schreibt dazu: «Menschen wie die Drehbuchautoren des «Cabinetts des Dr. Caligari» gab es damals zu Tausenden. Es waren Menschen, die sich gegen das Böse auflehnten, die enttäuscht waren, die der Zukunft nicht vertrauten und mit der Gegenwart hoffnungslos im Streite lagen. Nicht zufällig war in Deutschland damals Oswald Spenglers



In einer sorgfältig restaurierten und viragierten Kopie ist Robert Wienes «Das Cabinet des Dr. Caligari» wieder zu sehen.

Buch «Untergang des Abendlandes» sehr populär. Der Untergang schwebte der Intelligenz in drohender Weise vor, er entwarf sie, wenn sie der Niedertracht der Herrschenden und der Ausbeuter entgegentreten wollten.» (Toeplitz, Geschichte des Films, Band 1, Seite 218).

Von ähnlichen Überlegungen wie Toeplitz ist auch Siegfried Kracauer in seinem berühmten Buch «Von Caligari bis Hitler» ausgegangen. In seiner Darstellung der deutschen Spielfilme in der Zwischenkriegszeit ist es Kracauer vor allem bei der Analyse des «Caligari»-Films trefflich gelungen, das Verhältnis zwischen der Filmwelt und der «Kollektivseele» einer bestimmten Nation herauszukristallisieren.

Über die Intentionen der Autoren von «Das Cabinet des Dr. Caligari», einen allmächtigen, verbrecherischen, zum Mord anstiftenden Hypnotiseur in den Mittelpunkt ihres Films zu stellen, schreibt Kracauer aus heutiger Sicht zwar etwas pathetisch, sinngemäss aber durchaus nachvollziehbar: «Sie waren dazu wohl von einer jener dunklen Kräfte angetrieben, wie sie auf dem nur allmählich sich wandelnden Lebensgrunde eines Volkes ruhen und mitunter echte Vorahnungen erzeugen.» (Kracauer, Von Caligari bis Hitler, Seite 47.)

Zum Inhalt des Films, insbesondere zu den willfährigen Opfern des Hypnotiseurs bemerkt Kracauer weiter: «Ob nun mit Vorbedacht oder nicht, der «Caligari-Film» deckte eine Situation auf, in der die Seele nur zwischen Tyrannei und Chaos zu wählen und deshalb eine verzweifelte Entscheidung zu treffen hat: denn jeder Versuch, sich aus der Tyrannei zu befreien, führt geradewegs ins Chaos. Dementsprechend liess der Film eine alles durchdringende Atmosphäre des Grau-

ens spüren. Wie die Hitlerwelt, so war auch die des «Caligari» bis zum Rande angefüllt mit düsteren Untergangsahnungen, Gewalttaten und Ausbrüchen von Panik.» (Kracauer, Von Caligari bis Hitler, Seite 47.) «Das Cabinet des Dr. Caligari» vermittelt nach meiner Meinung tatsächlich in eindrücklicher, endgültiger Form ein Gefühl der Ausweglosigkeit, das in gewissem Sinne bereits auf die Ereignisse der dreissiger Jahre hinzuweisen vermag. Vor allem darin liegt das Interessante dieses Films, nicht in der Adaption des Expressionismus durch das Medium Film. ■

Cornelia Sidler

Apartheid – aus der Sicht der Betroffenen

The Two Rivers
(Die zwei Ströme)
Südafrika 1985.
Regie: Mark Newman
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/183)

*Nelson Mandela – Der Kampf
ist mein Leben*
Regie und Buch: Lionel
Ngakane; Schnitt: Julia Beer;
Produktion: Grossbritannien
1985, Divemay Films (Lionel
Ngakane), 16 mm, Farbe und
Schwarzweiss, 40 Min.;
Verleih: Filmcooperative,
Zürich.

Fast täglich erscheint Südafrika in den Schlagzeilen. Berichte über gewalttätige Kämpfe zwischen der schwarzen Bevölkerung und der (mehrheitlich) weissen Polizei, Bilder von protestierenden Menschen und zu-

schlagenden Vertretern des Apartheidregimes sind hierzulande fast allzu bekannt, um noch Betroffenheit zu bewirken, um die je nach politischem Standpunkt gleichgültige oder «neutrale» Haltung gegenüber dem unmenschlichen System der Rassentrennung zu beeinflussen.

Im Gegensatz zu diesen Sensationsberichten, welche den Konflikt nur von aussen zeigen, stehen zwei derzeit durch die Schweiz «reisende» Dokumentarfilme von direkt betroffenen Südafrikanern, welche die Sicht der Schwarzen zeigen. Die beiden Filme behandeln das Thema jedoch auf unterschiedliche Weise. Während sich das Porträt «Nelson Mandela – Der Kampf ist mein Leben» des emigrierten Schwarzen Lionel Ngakane (notwendigerweise) auf Archivmaterial stützt, ist «The Two Rivers» von Mark Newman in eine Erzählung eingebunden. Der weisse Regisseur schildert darin Geschichte und Auswirkungen der Apartheid auf die schwarze Bevölkerung. Der Dichter Rashaka Ratshitanga führt die Zuschauer als Erzähler durch Zeit und Landschaft Südafrikas. Ausgangspunkt ist sein Heimatdorf im Norden Südafrikas, im Gebiet des Volkes der Venda; das Ziel die Grossstadt Johannesburg, die (durch Rassengesetze) «geteilte Stadt», wie sie Rashaka nennt. Der Dichter lebte dort während 20 Jahren als Wanderarbeiter, bevor er 1975 in sein Vendedorf zurückkehrte.

Zwischen diesen beiden Stationen werden die geschichtlichen, sozialen und kulturellen Hintergründe und der Leidensweg des Venda-Volkes sichtbar, stellvertretend für alle Schwarzen Südafrikas. Es entsteht das Bild einer Bevölkerung, die ihrer traditionellen Wurzeln beraubt wurde und sich nun in einer von den weissen Eroberern verän-



dernten Welt zurechtfinden muss. So ist an Stelle überlieferter Zeremonien der christliche Gottesdienst getreten, und der Initiationsritus (Eintritt ins Erwachsenenalter) vollzieht sich nicht mehr in der Dorfgemeinschaft, sondern als Bewährungsprobe im harten Grossstadtleben.

Herren und Knechte

«Die zwei Ströme», welche das Venda-Land durchqueren, sind Symbol der zwei gegensätzlichen Kulturen, die in diesem Land zusammentreffen: der traditionellen, tief verwurzelten der Schwarzen und der modernen, hektischen der Weissen. Das Aufeinandertreffen der beiden Kulturen ist kein friedliches, fruchtbares, sondern ein zerstörerisches und gewalttätiges: Die Weissen sind die Herren, die

Schwarzen die Knechte! Die weissen Normen bilden das Mass, die Gewehre die Instrumente, um sie durchzusetzen.

Der eindrückliche Film zeigt aber auch, dass die unterdrückten Schwarzen nicht mehr länger bereit sind, ihre passive Rolle hinzunehmen, dass sie sich wehren und ihre Rechte fordern, dass die auf Ausbeutung beruhende Vorherrschaft der Weissen nicht ewig dauern wird. Den ganzen Film durchzieht die Hoffnung, dass sich die beiden Flüsse dereinst zu einem einzigen Strom vereinen werden. Dabei wird jedoch auch klar, dass die Geduld der Schwarzen zu Ende geht.

«Die zwei Ströme» hat 1985 verdienstvollerweise den Hauptpreis am internationalen Filmfestival in Nyon erhalten. Mark Newman zeigt in seinem poetischen, einfühlsamen Werk Zusammenhänge auf, blickt in Vergangen-

Apartheidspolitik aus der Sicht der schwarzen Bevölkerung: «The Two Rivers» von Mark Newman macht klar, dass die Politik der Rassentrennung nicht mehr weiterbestehen kann und darf.

heit und Zukunft, und lässt den Zuschauer besser verstehen, vor welchem Hintergrund die Kämpfe im südlichen Afrika stattfinden. Man beginnt zu begreifen, woher diese Unterdrückten ihre Kraft und ihre Hoffnung nehmen.

Durch die zum Teil drastischen Szenenwechsel, vom friedlichen Dorfleben zur harten Arbeit in den Goldminen und zu den grossstädtischen Slums, und durch die deutlichen Worte des Erzählers Rashaka Ratshitanga wird erreicht, dass der Film trotz der schönen, manchmal folkloristischen Bilder nicht ins Unverbindliche abgleitet.

Die Aussage ist klar: Die Kämpfe finden heute statt, sie sind brutal und Folge der rassistischen Politik der weissen Minderheit.

Nelson Mandela und der ANC

Von ganz anderer Machart ist der Film über Nelson Mandela und den ANC (African National Congress) mit dem Titel *«Nelson Mandela – Der Kampf ist mein Leben»* von Lionel Ngakane. Da der Regisseur als Regimegegner 1952 nach London emigrieren musste, konnte er für seinen Film nur Archivmaterial verwenden. Das Schwergewicht liegt deshalb auf dem Kommentar und auf den Zitaten Nelson Mandelas. Im Bild erscheinen teilweise unbekannte ältere und neuere Ausschnitte aus Archivfilmen.

Lionel Ngakane schildert nicht nur den Werdegang Mandelas zum Führer und zur Symbolfigur des südafrikanischen Widerstandes, sondern auch die wichtigsten Etappen des verbotenen ANC. Erklärtes Ziel dieser wichtigsten Oppositionsbewegung Südafrikas ist die politische Gleichberechtigung für alle Schwarzen. Dazu wurden vorerst alle legalen, aber wirkungslosen Mittel ausgeschöpft. Dies führte zur Gründung des militanten Flügels des ANC und als Folge davon zur Inhaftierung verschiedener Exponenten des ANC, deren Bekanntester, Nelson Mandela, nun seit 1962 im Gefängnis sitzt, zusammen mit sechs Kampfgefährten.

Der Regisseur legte nach seinen eigenen Worten vor allem Wert auf Authentizität, weniger auf die Qualität des Materials. Seine Informationen musste er sich hauptsächlich aus Bibliotheken und Berichten der Medien zusammensuchen.

Verschiedene Zeugen in Afrika und Europa äussern sich

im Film über Mandela. Das Porträt wirkt trotzdem trocken und dozierend. Die zahlreichen Namen, Zahlen und Zitate tragen eher zur Verwirrung als zur Information bei. Immerhin sind die Umstände, unter denen der Film zustande gekommen ist, und die Anstrengungen Lionel Ngakanes zu würdigen. Er möchte damit die Botschaft vermitteln: «Es genügt nicht, die Apartheid zu verurteilen; die westlichen Länder müssen endlich Sanktionen gegen Südafrika verhängen.» Dies hat sich Dänemark bereits zu Herzen genommen – werden andere Länder folgen? ■

KURZ NOTIERT

Leitbild für den Evangelischen Mediendienst

EPD. Der Evangelische Mediendienst (EM) als von den deutschschweizerischen Kantonalkirchen und der Evangelisch-Methodistischen Kirche eingesetztes Organ für Medienfragen hat an seiner Delegiertenversammlung in Zürich unter dem Vorsitz von Pfarrer Max Wittenbach (Bern) ein Leitbild verabschiedet. Dieses befasst sich mit dem Selbstverständnis, den Zielen und den Arbeitsgebieten des EM.

Nach seinem Selbstverständnis will der Evangelische Mediendienst «Gesichtspunkte eines biblischen Menschenbildes und einer christlichen Weltverantwortung in den Medien und bei medienpolitischen Entscheidungen» zum Tragen bringen. Es gehe darum, im christlichen Sinne zu einer humanen Kommunikation beizutragen. Darüber hinaus will der EM Einzelpersonen, Gemeinden und Kir-

chen helfen, mit den Medien besser umzugehen und in den Medien zu Worte zu kommen.

Der EM setzt sich weiter zum Ziel, Orientierungshilfen – zum Beispiel in der Medienethik, Medienpädagogik und Medienpolitik – sowie Arbeitshilfen durch Verleih und Verkauf von Medien und beim Umgang mit Medien in der Kirche anzubieten. Im Bereich der Aus- und Fortbildung sollen kirchliche Mitarbeiter befähigt werden, sachgerecht mit Medien umzugehen. Schliesslich pflegt der EM Kontakte zu Mitgliedkirchen, politischen Gremien und Medienunternehmen, insbesondere zur SRG.

Bei den Arbeitsgebieten des EM steht die Zusammenarbeit mit dem Radio und dem Fernsehen DRS im Vordergrund. Hier geht es um Fragen der Verkündigung und der Ethik sowie um die kirchliche Präsenz in den elektronischen Medien. Weitere Tätigkeitsbereiche sind der Verleih und Verkauf von AV-Medien, Radiosendungen, Video und Filmen, die Eigen- oder Koproduktion von AV-Medien, Radiosendungen, Filmen und Fernsehsendungen, die Dokumentation, Medienkritik, Medienpublizistik, Medienausbildung, Medienethik und Medienpädagogik.

Der Evangelische Mediendienst der deutschen Schweiz umfasst mit Sitz in Bern den Filmdienst, eine zentrale Dokumentationsstelle und die ökumenisch geführte Redaktion von ZOOM, Fachzeitschrift für Film und elektronische Medien. In Zürich sind untergebracht der Radiodienst, der Fernsehdienst, die Verleihstelle Bild + Ton sowie die Filmverleihstelle ZOOM des EM. Die Delegiertenversammlung beschloss, die in Zürich domizilierten Dienststellen ab Neujahr 1987 in einem zentralen Haus beim Bahnhof Oerlikon zu vereinigen. ■