

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 35 (1983)
Heft: 24

Rubrik: Filmkritik

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 30.03.2025

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

strativen Geste trauern und feiern, sie können wachsen und erhalten gerade in ihrer unverwechselbaren Geschichte ihre Würde.

Freilich lebt die Qualität dieser Stücke nicht primär von der originellen künstlerischen Gestaltung, wohl eher von der thematischen und publizistischen Vertiefung der trivialen Genremuster. In dieser Stärke lauert aber auch eine Gefahr: Nur zu schnell kippt der fiktive Gehalt in den dozierenden über. Indem sich die Mini-Fernsehspiele der journalistischen Recherche entlang bewegen, verkommen sie im missglückten Fall zu Leitartikeln,

die nur notdürftig durch Spielelemente kaschiert werden. Der Serie aber fehlte der (Ent-)Wurf, die Vision, die Verrückung dessen, was ist, damit ahnbar wird, was sein könnte. Indem sie dem Trend der Zeit gehorcht, die grösstmögliche Menge von Informationen möglichst schnell wiederzugeben, könnte «Motel» an der Oberfläche kleben bleiben. Die fiktive Serie litte dann unter demselben Problemüberhang wie die Informationswendungen, der nicht wenige Bürger resignieren und abstellen lässt.

Matthias Loretan

Verwendete Literatur

- Helmut Kreuzer und Karl Prümm (Hrsg.), *Fernsehsendungen und ihre Formen*. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland, Reclam, Stuttgart 1979; darin besonders: Manfred Durzak, Kojak, Columbo und deutsche Kollegen. Überlegungen zum Fernseh-Serial.
- Peter von Rügen (Hrsg.), *Unterhaltungsmedium Fernsehen*. Kritische Information, Wilhelm Fink, München 1979.
- Cinema 1/1980: *Sieht das Fernsehen?*; vor allem: Jörg Huber, Fernsehen als Wandtafel. Max P. Ammanns «Dramaturgie des Publikums».

FILMKRITIK

The Day After (Der Tag danach)

USA 1983. Regie: Nicholas Meyer
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 83/349)

I.
Drei Tage im Leben der Bevölkerung von Kansas City und Umgebung, einer Region, die soziokulturell und geographisch das Zentrum («the heartland») der Vereinigten Staaten von Amerika bildet. Im Stil einer Fernseh-Familien-Serie werden Szenen aus dem Alltagsleben gezeigt und gleichzeitig einige Personen eingeführt, die später als Identifikationsfiguren dienen: der knorrige Farmer samt Familie à la «Waltons», frische und tüchtige Stu-

denten und Studentinnen, der schwarze Soldat und seine Kameraden von der Raketenbasis, das junge Paar, die schwangere Frau, der Chirurg (Jason Robards als einziger bekannter Schauspieler) und seine Spital-Equipe. Das einzige, was diese Menschen miteinander verbindet, ist ihre Zugehörigkeit zu einer Region, in der ein guter Teil der strategischen Atomraketen lagern und die deshalb zu einem der zehn wichtigsten militärischen Ziele in den USA geworden ist. Kansas liegt abseits der militärischen und aussenpolitischen Entscheidungszentren, und die Leute, die dort wohnen, sind wenig vertraut mit Gedanken über globale Taktik und Manöver. Alle sind irgendwie und irgendwo unterwegs in ihrem Alltag, der

ebenso banal und unspektakulär ist wie bei uns auch.

Auf den TV-Bildschirmen und aus den Radionachrichten zeichnet sich allmählich eine bedrohliche Situation ab, die jedoch niemand richtig wahrnimmt, da man ja täglich mit schlechten News gefüttert wird: Die DDR, so hört man, habe Westberlin blockiert, und dann seien die Russen in der «Senke von Fulda» in die BRD einmarschiert. Ein knackiger Student ruft darauf aus: «Wir werden aber doch nicht Russland angreifen, nur um die Deutschen zu verteidigen!» Aber genau das scheint nun zu geschehen: Die verdatterten Menschen müssen hilflos zusehen, wie rundherum die Minuteman-Raketen aus ihren Betonsilos zischen, und vermuten zunächst irgendwelche verrückten Manöver. Als an vereinzelt Orten Panik ausbricht – in der Stadt, auf dem Universitätsgelände –, ist es bereits zu spät. Der Tag der Apokalypse ist plötzlich da und trifft die meisten Menschen völlig unvorbereitet.

Während rund fünf Minuten demonstriert der Film nun die Primärwirkungen eines Atomschlags, wobei teilweise authentisches Material verwendet wird: der gewaltige Blitz, die Hitze, die Schockwelle, der Feuersturm und die Zerstörung. Die Montage von echtem mit getricktem Material ist geschickt und wirkt glaubwürdig: So könnte es sein; nicht Science Fiction, sondern schreckliche Wirklichkeit.

In der Folge wird der bange Zuschauer mit Bildern vom «Tag danach» konfrontiert, wobei die (grösstenteils überlebenden) Identifikationsfiguren ihn auf eine makabre Sightseeing-Tour mitnehmen. Das ganze Arsenal des Schreckens wird mobilisiert, um zu illustrieren, wie die Atombombe unter welchen Bedingungen wirkt: Alles ist da zu sehen, vom elenden Flüchtlingsstrom bis zum überquellenden Spital, von der verbrannten Erde bis zur zerstörten Stadt, vom Chaos allenthalben bis zur heroischen Aufopferung, von den Strahlenopfern bis zu den vorläufig Überlebenden.

Ganz deutlich wird herausgestrichen, dass die Überlebenden des atomaren Holocaust tatsächlich die Toten beneiden (könnten): Überall herrscht ein Bild des

Jammers; denn gegen die Strahlungskrankheiten gibt es kein Rezept, und wer nicht direkt verseucht ist, der kann in der verseuchten Umgebung dennoch nicht lange überleben. Da wirkt es nur noch wie purer Hohn, wenn der US-Präsident am Radio von gelungener Verteidigung und Wiederaufbau faselt. «The Day After» macht deutlich, dass es keine Hoffnung mehr geben kann, wenn der eine, fatale, Schritt einmal getan ist.

II.

Am 20. November 1983 wurden -zig Millionen Amerikaner mit den beschriebenen Bildern des von der dritten grossen Fernsehkette ABC produzierten und ausgestrahlten Films konfrontiert. Bereits im Vorfeld der Ausstrahlung – die im übrigen lediglich in der ersten Hälfte von Werbespots unterbrochen wurde, was offenbar ein Novum ist – wird «The Day After» zum Medienereignis emporstilisiert: Raubkopien zirkulieren, Talkshows finden statt, Versammlungen werden veranstaltet, Seminarien werden abgehalten, und in Radio, Fernsehen und Zeitungen streiten sich Rüstungsgegner und Rüstungsbefürworter um den Stellenwert und die «Echtheit» der Schreckensbilder. Nach dem 20. November ist der Film in aller Leute Mund; laut Korrespondentenberichten in Schweizer Zeitungen (zum Beispiel «Basler Zeitung» vom 1. Dezember) «ist der publizistische «fallout», der den Fernseh-Weltuntergang begleitete, wohl einmalig».

Auch bei uns in der Schweiz überschlagen sich die Medien beinahe, um ja aktuell auf die Premiere zu reagieren: Am 2. Dezember ist in Basel, gleichzeitig mit Frankfurt, europäische Kinopremiere, und noch am selben Abend bringt Radio DRS im politischen Magazin «Echo der Zeit» erste Zuschauerreaktionen. Chefredaktor und Feuilletonchef der «Basler Zeitung» sitzen in Begleitung von Rolf Hochhuth («Hingehen, sich diesem Film aussetzen») in der ersten Vorstellung und dokumentieren anderntags auf einer ganzen Seite ihre Eindrücke.

III.

Soviel Publizität, soviel Emotion machen (mich) misstrauisch. Die Tatsache ist alt-



Ausser einem dumpfen Gefühl des Entsetzens bleibt nichts zurück.

bekannt, dass ein Ereignis nicht nur einfach eintritt, sondern auch gemacht werden kann. Gerade beim Film, den ich durchaus dazu rechne, gilt ja der Grundsatz: «There's no business like showbusiness» – und wenn die Show als Atompilz daherkommt. Dieselben Kanäle, die uns – unter wechselnden Namen – «Flashdance» oder James Bond in die Kinos schwemmen, werden plötzlich von Moralisten dazu benutzt, die Menschheit aufzurütteln? Na ja, möglicherweise tue ich einem ganzen Gewerbe Unrecht. Jedenfalls hat sich der Präsident der ABC Motion Pictures Gedanken über die bedrohliche Zukunft unserer Welt gemacht und den Drehbuchautor Edward Hume beauftragt, etwas Passendes zu schreiben. Hume hat als Serienschreiber für «Die Strassen von San Francisco» und «Cannon» Erfahrung im Umgang mit emotionalen Klischees, und mit dem Film

über die Geiselnahme während der Olympischen Spiele 1972, «Die 21 Stunden von München», hat er ebenfalls Sinn für Wirkung demonstriert. Für insgesamt sieben Millionen Dollars wird der zweistündige Film schliesslich von Nicholas Meyerrealisiert. Meyer ist der Autor einer Serie von neuen Abenteuern des berühmten Detektivs Sherlock Holmes («The Seven Percent Solution») und hat die Regie für einen Fantasy-Film («Time After Time») über den Kampf zwischen H. G. Wells und Jack the Ripper und für einen Science-Fiction-Film («Star Trek II. The Wrath of Khan») übernommen. Die Zusammenarbeit von zwei Routiniers im Umgang mit Trivialmythen findet ihren Niederschlag unter anderem in jenen Sequenzen von «The Day After», wo einerseits das simple Landleben mit seinen ebenso simplen Konfliktbewältigungsschemata zelebriert und andererseits – Tage nach dem Atomschlag – der Flüchtlingsstrom im radioaktiven Nieselregen vorbeizieht. Das zielt alles auf Effekt und bedeutet letztlich: «Da seht nur, wie schrecklich das alles ist!» Und genau das, so meine ich, genügt nicht.

IV.

Die Streitfrage erhob sich schon einmal in Zusammenhang mit einer Fernsehsendung aus den USA: Ist der Holocaust verfilmbar, und wenn ja, in dieser Form? Damals bei der Serie «Holocaust» schieden sich die Geister, und mit «The Day After» wird es nicht anders sein. «Hiroshima was peanuts», sinngemäss: Hiroshima war ein Kinderspiel, meint einmal eine der Filmpersonen im Hinblick auf die bedrohliche Lage. Ich frage mich schon, was denn solche nonchalant hingeworfenen Sätze bewirken sollen. Denn die Politik wird in diesem Film ausgeklammert; der Krieg wird als etwas dargestellt, was letztlich unfassbar ist, wofür niemand verantwortlich ist. Der Krieg als Apokalypse, als Strafe Gottes, wie ein Pfarrer mit brechender Stimme vor einem erbärmlichen Haufen zerschundener Überlebender predigt.

Dieser Film macht Angst, weil er die Hilflosigkeit sichtbar macht, mit der die Menschen auf die atomare Bedrohung unserer Zeit reagieren. Ausser einem dumpfen Gefühl des Entsetzens bleibt nichts zurück; denn die Cruise Missiles und die Pershings II und die SS-20 usw. werden trotzdem in Europa stationiert. Auch wenn natürlich die Anhänger der «Freeze»-Bewegung in den USA den Film nun als weiteres Argument für die Abrüstung benutzen und auch die Friedensbewegungen in Europa entsprechend Wasser auf ihre Mühlen leiten können, so hilft «The Day After» der Masse der gewöhnlichen Leute, den Betroffenen, nicht weiter. Johann Aeschlimann, der Korrespondent der «Basler Zeitung» in Washington, schreibt treffend: «Der Film verstärkt eher das Gefühl der Machtlosigkeit und des Ausgeliefertseins an eine Politiker-Kaste, die sich immer weiter in die nukleare «drôle de guerre» treiben lässt und sich nur dann um die Angst des kleinen Mannes kümmert, wenn diese aus der politischen Kontrolle zu geraten droht.»

V.

Der Film macht betroffen. Er operiert geschickt mit Erwartungen und Gefühlen, selbst wenn die Tricks der Fernseh-dramaturgie durchschaubar sind. Wenn der

Medienrummel etwas abgeflaut sein wird und all die Leute mit zuwenig Phantasie durch «The Day After» Nachhilfestunden erhalten haben – dann wird sich weisen, ob die Brücke vom Filmhorror zum alltäglichen Schrecken geschlagen wird. Ob wohl der Empörung auch Taten folgen, ganz konkret, auch hierzulande?

Urs Mühlemann

Kharij (Akte geschlossen)

Indien 1982. Regie: Mrinal Sen
(Vorspannungaben s. Kurzbesprechung 83/337)

Genau so selbstverständlich, wie man sich einen Eisschrank, einen Radio- oder einen Fernsehapparat für den Haushalt anschafft, erfüllt Anjan den Wunsch seiner Frau Mamata nach einem Hausburschen, der ihr beim Geschirr- und Wäschewaschen, beim Kochen, Putzen und Einkaufen und bei der Betreuung ihres Söhnchens zur Hand gehen soll. Und schon steht er schüchtern da, der etwa zwölfjährige Palan, begleitet von seinem Vater, einem mittellosen Landarbeiter aus einem Dorf in der Umgebung der Riesenstadt Kalkutta. Der Vater ist froh, ein hungriges Maul weniger stopfen zu müssen. Jeden Monat wird er in die Stadt kommen, um den bescheidenen Lohn Palans abzuholen, der so mithilft, die Existenz seiner Familie notdürftig zu sichern. Palan bekommt einen Schlafplatz unter der Treppe angewiesen, wo bereits Pupati, der minderjährige Diener einer anderen Familie, haust. Palan verrichtet tagaus, tagein alle Arten häuslicher Arbeiten. Anjan und Mamata, seine Herrschaften, kümmern sich kaum um ihn; Palan ist für sie nichts als eine billige Arbeitskraft und steht sozial weit unter ihnen. Palan ist eines von über 10 Millionen Kindern in Indien, die gezwungen sind, auf ihre Schulbildung zu verzichten und unter oft harten Bedingungen zu arbeiten. «Die Erträge aus dieser Kinderarbeit ermöglichen es den Eltern, den Lebensstandard der Familie, der meist unter der Armutsschwelle liegt, etwas aufzubessern. Die Arbeitgeber wissen, dass Kinder eine bil-



Mamata Shankar und Anjan Dutt als Ehepaar Sen.

lige Arbeitskraftreserve sind – und damit eine Quelle für raschen Gewinn. Da das Angebot immer die Nachfrage übersteigt, ist die Verhandlungsstärke der arbeitenden Kinder gleich Null. Wenn die Eltern Schulden haben, die sie nicht zurückzahlen, so ist die Stellung dieser Kinder direkt eine Versklavung» (Mrinal Sen).

Auf diesem sozialen Hintergrund entwickelt Mrinal Sen seine Geschichte, wobei das Schicksal Palans nur mittelbar im Zentrum steht. Denn nicht die Tatsache, dass er als Kind arbeiten muss, wird für seine Herrschaft zum Problem, sondern dass er stirbt und dass Anjan und Mamata an seinem Tod mitschuldig sind.

Eines Morgens wird vergeblich nach Palan gerufen. Schliesslich findet man ihn in der Küche, tot. Er hat in der kalten Winter nacht seinen Schlafplatz unter der Treppe verlassen und sich in der von einem Kohlenofen erwärmten Küche ein-

geschlossen. Das ausströmende Kohlenmonoxyd hat ihn vergiftet.

Minuziös beschreibt nun Mrinal Sen die Wirkung, die der Tod Palans bei Anjan und Mamata, bei deren Verwandten, dem Hausbesitzer und den andern Hausbewohnern hervorruft. Die erste Reaktion ist nicht Trauer um das tote Kind, auch nicht das Bekenntnis zur Mitverantwortung an diesem Unglücksfall. Der Tod Palans ist für die Betroffenen zuerst nichts anderes als ein genierendes Ereignis, das Aufregung, Ärger, Ungemacht und Verunsicherung bringt. Was werden die Nachbarn denken? Zu welchen Komplikationen werden die Untersuchungen der Polizei und die Einmischung der Behörden führen? Und vor allem: Wie soll man Palans Tod seinem Vater erklären? Alles dreht sich darum, wie dieser unangenehme Vorfall möglichst unauffällig aus der Welt geschafft werden kann und wie man dabei das Gesicht am besten wahrt. Es lässt sich denn auch ein wohlwollender Rechtsanwalt finden, der die Sache «erledigt»: Palan hat seinen Tod selbst verschuldet. Seine Akte kann geschlossen werden.

Nicht so leicht lässt sich die «Sache» auf der psychologischen Ebene ins reine bringen. Anjan und Mamata, die ja keine herzlosen Unmenschen sind, werden von Schuldgefühlen geplagt. Sie mochten ja Palan, sie ernährten und kleideten ihn. Allmählich aber wird ihnen bewusst, dass dies nicht genügte. Sie hätten Palan im Salon schlafen lassen, ihm eine Decke, eine Matratze geben können. Es dämmert ihnen, dass sie an seinem Tod mitschuldig sind, weil sie egoistisch handelten, ihn nicht an ihren Privilegien teilnehmen liessen. Sie fehlten durch ihren Mangel an Mitmenschlichkeit. Dass sie dies zwar erkennen, aber dennoch nicht bereit sind, daraus Konsequenzen zu ziehen, zeigt Sen eindrücklich an ihrem Verhältnis zu Pupai, dem andern Kinder-Hausdiener: Er ist fast ständig gegenwärtig, aber niemand nimmt ihn zur Kenntnis. Erst als es darum geht, Palans Vater zu benachrichtigen, erinnert man sich seiner und beauftragt ihn mit der Unglücksbotschaft: Auch hier braucht man einen Stellvertreter, um sich nicht selber engagieren und stellen zu müssen.

Höhepunkt, wenn man dem so sagen darf, des Films ist das Eintreffen von Palans Vater und seinen Freunden aus dem Dorf. Anjan und Mamata fürchteten sich vor den Reaktionen des Bauern. Sie glaubten, dass er aufbegehren, sie beschuldigen und anklagen werde. Aber nichts davon geschieht. Der Vater nimmt in stummem Schmerz den Leichnam seines Sohnes in Empfang und verbrennt ihn. Dann kehrt er, ohne Geschichten zu machen, mit seinem Leid in sein Dorf zurück, still, verzweifelt. Sein Verhalten ist eine letzte Ohrfeige für die selbstgefällige, heuchlerische Moral einer Gesellschaftsschicht, die auf Kosten anderer gut lebt, sich aber vor jeder Mitverantwortung für die Notlage anderer drückt – ein Verhaltensmechanismus, der nicht nur in Indien anzutreffen ist.

Mit filmischen Mitteln, die nicht von ungefähr an den italienischen Neorealismus erinnern, gibt Mrinal Sens 23. Film (vgl. den Sen-Beitrag von Ambros Eichenberger in ZOOM 19/81) einen sehr subtilen, differenzierten und komplexen Einblick in das von Gräben zwischen Schichten und Klassen zerrissene gesellschaftliche Ge-

füge Indiens, Bengalens im Besonderen. Mit «Kharij» erhebt Sen Anklage, aber nicht als Aussenstehender, sondern als Beteiligter, als Mitbetroffener. Daher kommt vielleicht die besondere Authentizität, die unterschwellige Spannung und die psychologische Stimmigkeit dieses Films. «Er ist», so sagt Mrinal Sen, «der Versuch einer Autopsie von Individuen einer sozialen Schicht, der ich im wesentlichen angehöre. Ich nehme mich gewissermassen selbst beim Schopf und zwingen mich, in einen Spiegel zu schauen. Da ich mich und meine Umwelt liebe, habe ich es gewagt, mich selbst zu kritisieren, mich in Frage zu stellen. (...) Meine Figuren, das bin ich selbst. So un-sentimental wie möglich habe ich versucht, mich meinen Fehlern zu stellen und dadurch meinen Charakter, meine Klasse, mein System zu geisseln. Selbst meine Schauspieler, meine Schauspielerinnen und die Techniker wurden nicht verschont.» Dass es Sen mit dieser «Selbstanklage» durchaus ernst war, zeigt sich etwa darin, dass es sein eigenes Haus ist, in dem die Geschichte spielt, und dass die Hauptdarsteller im Film ihre eigenen Vornamen tragen und dass Palans Herrschaft Sen heisst.

Franz Ulrich

Ediths Tagebuch

BRD 1983. Regie: Hans W. Geissendörfer (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 83/350)

John le Carré, der englische Erfolgsautor, hat die Problematik von Literaturverfilmungen in ein schönes Bild gefasst: «Ein Schriftsteller», sagte er, «sieht es halt nicht gern, wenn man aus seinem Ochsen einen Bouillonwürfel macht.» Patricia Highsmith wäre wahrscheinlich froh, wenn es einem ihrer besten Romane, «Edith's Diary», wenigstens zur filmischen Kraftbrühe gereicht hätte. Mit der Wassersuppe, die Hans W. Geissendörfer, einer der eifrigsten – und sonst nicht der schlechteste – Literaturverfilmer des deutschen Films, daraus gemacht hat, dürfte sie jedenfalls kaum zufrieden sein.

Die Geschichte der Edith handelt von der Flucht einer Frau aus dem trostlosen Alltag einer gutbürgerlichen, wenn auch progressiv angehauchten Familie in die Traumwelt ihres Tagebuches, schliesslich in die Schizophrenie. Edith fällt in den Abgrund, der sich allmählich, aber stetig verbreitert zwischen ihrem Opfer-Status als Mutter, Hausfrau und Krankenbetreuerin im Alltag, in der Wirklichkeit, und ihrem Macht-Anspruch als «Schriftstellerin», ihren Autonomiebestrebungen als Tagebuch-Autorin. Dort nämlich, in ihrem Tagebuch, entwirft sie sich eine Existenz nach ihren Wünschen, dort führt sie ihre Familie und deren Lebensläufe nach eigenem Gutdünken, wenn es sein muss auch konträr zur Realität.

«Die Highsmith», meint Hans W. Geissendörfer, «beschreibt Menschen, deren Psychologie zwingend in Chaos und Explosion führt, wie man das sonst nur im klassischen Drama erfährt.» Das müsste einen eigentlich bereits stutzig machen. Chaos und Explosion, klassisches Drama, ausgerechnet bei Patricia Highsmith? Lakonischer, leiser, kälter, kommentarlos, «unpsychologischer» kann man ja kaum über Menschen, Ereignisse und Situationen schreiben, die zwar als «dramatisch» gelten, in die das Drama sich aber so mäuschengrau und winzig klein, so unsichtbar einschleicht, dass man seine Gegenwart im einzelnen kaum spürt, es sich erst in der kruden Zusammenfassung vage äussert.

In «Edith's Diary», jenem Roman der Highsmith, der noch nicht einmal auf einer äusserlichen Krimihandlung baut, findet sich das alles noch lupenreiner, noch steriler, noch lebloser – ein perfektes Stück Autopsie im Zeitlupentempo, in welchem die Akteure seziert, auseinandergenommen, untersucht werden, mit eingeübten Handgriffen und alltäglichen Bewegungen, der Befund schrittweise und sorgfältig zu Papier gebracht wird, die Stadien der Krankheit sich allmählich offenbaren: der innerliche Zerfall einer Frau, die den äusserlichen Zerfall ihrer Familie nicht wahrhaben will, deren Drama darin besteht, dass sie das Drama ignoriert, welches so unauffällig-trödelnd, aber nichtsdestoweniger unbeirrbar seinen Lauf nimmt.



Dass Hans W. Geissendörfer (der mit seinem Film «Die gläserne Zelle» ungleich erfolgreicher bereits früher einmal eine Vorlage von Patricia Highsmith umsetzte) diesen literarisch-klinischen Befund in eine Zeitspanne von fünf Jahren presst – gegenüber dem ganzen erwachsenen Leben der Edith im Roman –, ist ihm nicht anzulasten. Auch nicht, dass er die Geschichte von der amerikanischen Kleinstadt nach Berlin und die Figuren politisch ins Milieu der verhärmten Alt-68er übersiedelt. Aber völlig unbegreiflich ist mir, wie wenig Vertrauen Geissendörfer in die unterschwellige Spannung der Vorlage setzt, wie laut er den Ton glaubt aufdrehen zu müssen, so dass das Leise unüberhörbar wird, das Differenzierte platt, die Lebllosigkeit pseudo-lei-

denschaftlich, das Hintergründig-Politische vordergründig-plakativ.

Das beginnt wahrscheinlich schon bei Angela Winkler, die unter den gegebenen Drehbuch-Vorstellungen zwar sicher das Beste aus ihrer Rolle als Edith herausholt, aber nicht über ihren eigenen Schatten als leibhaftiger Inbegriff von der «geronnenen Schwermut» des deutschen Films springen kann. Und tranige Schwermut, dieser Lieblingstropfen aus deutscher Brunntiefe, verkennt die brennende Sachlichkeit, die kühle Tragik einer Patricia Highsmith aufs gründlichste.

Wo Angela Winkler als Edith aber in der Entwicklung von der «normalen», netten Hausfrau zur schizophrenen Pendlerin zwischen Tagtraum und Realität immer überzeugender wird, je verrückter sie zu sein hat, desto ärgerlicher treibt es Leopold von Verschuer in seiner Rolle als ihr widerwärtiger Sohn Chris. Chris, im Roman eine eigentlich zwiespältige Figur, ein verkommenes Häufchen Elend, dem der Leser mit einer Mischung aus Mitleid und Schauern gegenübersteht, ist Katalysator von Ediths Schizophrenie, Hauptperson jenes Tagebuches, in welchem Edith sich einen eigenen, imaginären Lebensentwurf zurechtschreibt, wohin sie sich flüchtet wie ihr missratenes Kind in den Alkohol. Geissendörfer nun lässt diesen offenbar ohnehin spektakulär untalentierten jungen Schauspieler eine Charge als hochgradiges Ekel abziehen, dass der Abscheu nur so schleimt und das Ganze immer wieder zur unfreiwilligen Komödie gerät. Der böse Bub lügt, prügelt, säuft, onaniert und kotzt sich durch den Alltag, derweil Mutters Tagebuch-Traumsohn mit erhobenem Haupt und frischem Blick Abitur besteht, Karriere macht, rauschendes Hochzeitsfest feiert und gelungene Enkel in die Welt setzt. Und so geht das, Schritt für Schritt und Schnitt für Schnitt, direkt in die Katastrophe, nicht ohne dass uns Geissendörfer vorher noch die Mutter-Sohn-Beziehung als klassische Ödipus-Kiste verkauft. Onkel Georg aber, auch so ein altes Ekel, das den lieben langen Tag ins Bett pisst und mit Panzern spielt, hat es immer wieder gesagt: «Die antiautoritäre Erziehung ist halt auch nicht alles ...»

Pia Horlacher

La lune dans le caniveau (Der Mond in der Gosse)

Frankreich 1983. Regie: Jean-Luc Beineix
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 83/352)

Eine junge Frau liegt malerisch niedergestreckt auf dem nassen Asphalt. Sie hat sich, nachdem sie vergewaltigt worden ist, die Kehle durchgeschnitten. Ihr Bruder Gérard (Gérard Depardieu) steht Nacht für Nacht in der mondbeschiene- nen Gosse, wo sich das geronnene Blut phosphoreszierend in den Stein geätzt hat. Auf seiner Suche nach dem Vergewaltiger trifft der arme Dockarbeiter, der mit der heissblütigen, eifersüchtigen Bella (Victoria Abril) liiert ist, auf die kühle, geheimnisvolle Loretta (Nastassja Kinski), ein reiches Mädchen aus der «Oberen Stadt».

Die beiden ungleichen Menschen verlieben sich ineinander und heiraten in einer düsteren, unwirklich scheinenden Kathedrale. Doch Gérards Fluchtversuch in eine andere, bessere Welt, weg von seiner Besessenheit und seinen Schuldgefühlen, weg von den kaputten (aber mit Wärme gezeichneten) Typen um ihn herum, misslingt. «Try Another World» lockt ein riesiges Likörwerbepplakat gerade gegenüber seinem Heim, «dem verrottetsten Haus des Quartiers». Diese andere Welt ist nicht Gérards Welt, oder genauer: Ihre Bewohner leiden zwar ebenso wie Gérard und die übrigen Menschen der «unteren Stadt», aber sie sind zusätzlich noch Gefangene ihres Reichtums und der damit verbundenen Illusion der Freiheit. Sie stellen sich weder ihren existentiellen Ängsten noch dem Leben, das sie nur noch als zahlende Zuschauer beim einfachen Volk bestaunen können. Loretas Bruder (Vittorio Mezzogiorno) und vielleicht auch Loretta selbst stehen für diese lebensunfähigen Menschen.

Was zuerst wie ein seltsam traumhafter Krimi beginnt, entwickelt sich sehr rasch zu einem verwirrenden Lichtspiel, in dem das Rachemotiv nur noch als roter Faden für teilweise grandiose, aber mehrheitlich symbolschwangere, pompös-prätentiöse Tableaux dient. Zuerst glaubt man noch, dass da einer mit parodistisch



eingesetzten Reizbildern aus der Werbung die verlogenen Methoden sowohl der Werbung als auch des Populärkinos angreift, welche die eskapistischen Tagträume des Publikums schamlos fördern und missbrauchen. Doch je länger der Film dauert, desto eindeutiger wird die dramatische Ernsthaftigkeit der Handlung: «Ich habe (...) versucht, das Unbewusste eines Wesens zu suggerieren, das der Besessenheit und dem Zweifel zum Opfer gefallen ist, eines Dockarbeiters, der sich in eine schöne Unbekannte, eines armen Wichts, der sich in einen Stern verliebt hat.» Autor und Regisseur Jean-Jacques Beineix rechtfertigt seinen Rückgriff auf eine Vorlage des verstorbenen Krimischriftstellers David Goodis, damit, dass dieser erklärermassen keine Kriminalgeschichten schrieb, sondern ebenfalls Atmosphären inszenierte. (Bereits Truffaut, Clément, Verneuil und Tourneur haben Stories von Goodis verfilmt.) Desgleichen will Beineix, der «eine neue Dimension für die Bildersprache» des Kinos sucht, das Innenleben seines Helden abbilden, der «die Wiedervereini-

gung mit dem anderen Teil seiner selbst, der ermordeten Frau» anstrebt. Das tönt sehr geheimnisvoll, und Beineix, der mit «Diva» (1980) einen Welterfolg verbuchte, tut alles, um diesen Eindruck zu verstärken. Er schuf in seinem zweiten Film eine künstliche Traumwelt der Seelenzustände mit allen möglichen Motiven und Elementen aus «der Werbung, der Modellierkunst und der Fotografie». Dagegen ist an sich nichts einzuwenden. Es ist wahrscheinlich sogar das grösste Verdienst von Beineix, dass er in «La lune dans le caniveau» eine ganze Geschichte mit einer Bildsprache zu erzählen versucht, die uns allen bruchstückartig aus Reklamefotos oder -spots geläufig ist. Sein in unterkühlter Schönheit schwelgender Film ist aber sicherlich keine Reflexion über die Medien im allgemeinen und das Kino und seine Sprache im besonderen, wie dies beispielsweise Francis Ford Coppola in «One From the Heart» oder Niklaus Schilling in «Der Westen leuchtet» getan haben. Beineix probiert vielmehr, den vor allem aus der Werbung bekannten Suggestivbildern einen «ech-

ten» Inhalt, eine – auch emotionelle – Bedeutungstiefe zu verleihen, die sie einfach nicht besitzen.

Beineix' Kunstwelt hat überhaupt nichts mit der sozial erfahrbaren Wirklichkeit gemeinsam. Das zeigt sich vor allem in den wenigen Szenen, in denen er Gérards Arbeitsplatz skizziert: Ein paar stilisierte Aufnahmen von Kranen und Männern im Gegenlicht, Arme und Hände, die immer die gleichen Bewegungen vollführen, ein schreiender Mann unter einer abgestürzten Ladung – das genügt. Kein Schweiß, kein Dreck, keine Mühsal. Ähnlich traumhaft wirken die verkommenen Kneipen, deren Personal und Gäste dem Hirn eines einfallslosen Fellini-Kopisten entsprungen zu sein scheinen. Armut und Elend werden nur ästhetisch verbrämt dargestellt: Man möchte meinen, dass da ein weltfremder Schöngestling im krampfhaften Bemühen um Originalität soziale Misere zum Vorwand genommen hat, um seine diffus-überladenen Phantasien von Schuld und Sühne sowie von traumhaften, fast mythisch wirkenden Annäherungen zwischen Mann und Frau zu präsentieren. Das mag ungerecht tönen, aber als ich nach dem Kinobesuch gesehen habe, wie sich am Zürcher Bellevue junge Fixer ohne Scheinwerfer, Weichzeichner und Farbfilter Heroin spritzten, ist mir das dekorativ aufgemotzte Elend des «Monds in der Gosse» unglaublich verlogen, dekadent – und überflüssig vorgekommen.

Tibor de Viragh

The Osterman Weekend

USA 1983. Regie: Sam Peckinpah
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 83/354)

Selbst wenn man den Anfang des Films mit dem Vorspann verpasst hätte, man wüsste dennoch schon sehr bald den Namen des Regisseurs: Zeitlupenaufnahmen in Action-Szenen und Szenen gewalttätiger Auseinandersetzung sind seit «The Wild Bunch» (1969) zum Markenzeichen von Sam Peckinpah geworden. Die «konsequente» Anwendung dieses for-

malen Elementes in Filmen wie «Straw Dogs» (1971), «The Getaway» (1973), «Pat Garrett and Billy the Kid» (1973), «Killer Elite» (1975), «Cross of Iron» (1976) und «Convoy» (1977) hat mit der Zeit aber zu einer Bedeutungsentleerung dieses Stilmittels geführt.

Die Streitfrage, ob Gewalt durch Zeitlupe in ihrer Brutalität wirklich aufgedeckt wird, oder ob durch die extreme Zerdehnung der Aktion nicht vielmehr ein Ästhetisierungseffekt (gemäss Werbefilm dramaturgie) produziert wird, ist noch nicht entschieden. «The Osterman Weekend» macht aber deutlich, dass Peckinpah hier dem ästhetischen Oberflächenreiz der Zeitlupe verfallen ist: schleudernde Autos, berstende Glasscheiben, schlitternde Motorräder, flackernde Mündungsfeuer aus grosskalibrigen Gewehren, tödlich getroffen zu Boden stürzende Männer; dazu auf der Tonspur: kreischende Bremsen, klirrendes Glas, grunzendes Stöhnen kämpfender Männer (durch die «Ton-Zeitlupe» akustisch verfremdet). Die Wirkung dieser Szenen steht im Gegensatz zur (möglichen?) Absicht des Regisseurs: statt kritische Analyse Ritualisierung und Zelebrierung von Action und Gewalt.

Die Wiederholung ad absurdum eines einst künstlerisch tragfähigen Stilmittels weist vielleicht darauf hin, dass sich Peckinpah im Genre des (Action-)Thrillers nicht besonders heimisch fühlt. «Straw Dogs» und «Killer Elite» sind zwei frühere Filmbeispiele, die diese These stützen können. Peckinpahs Heimat ist der Western. Der 1926 geborene Nachkomme von amerikanischen Indianern und Pionieren hatte es sich zum Ziel gesetzt, den echten Wilden Westen wieder auf der Leinwand auferstehen zu lassen. Im Genre des Western-Films – seien es die originalen Western mit dem epischen «Wild Bunch», dem balladesken «Pat Garrett and Billy the Kid», oder die modernen Abarten mit «The Getaway» (texanisches Big Business gegen Einzelkämpfer), «Junior Bonner» (Rodeo), «Convoy» (Truckdriving) – hat er den Raum gefunden, um die Mythen des «Wilden Westens von Amerika» zu demontieren und auch durch neue zu ersetzen. Für Peckinpah spielt es dabei keine



Rolle, ob diese Mythen im Poncho eines mexikanischen Bauern/Revolutionärs oder im gediegenen Business-Anzug samt Texanerhut und Aktenkoffer daherkommen, ob sie auf dem Pferde- oder Stierücken oder auf bulligen Sattelschleppern transportiert werden.

«The Osterman Weekend» muss ohne diese Kollektion von Mythen auskommen (und Western sind momentan als Genre nicht «in»). Für Peckinpah war dieser Film eine «Brotarbeit», ein Auftragsfilm, bei dem er auch nicht die Kontrolle über die endgültige Version besass. Die Produktionsweise – der Film wurde ausserhalb der Gewerkschaften gedreht – wirft ein düsteres Licht auf die Situation der Filmproduktion in den USA, wo (vor allem) die Filmtechniker-Gewerkschaften mit ihren sehr hoch fixierten Forderungen eine billigere Filmproduktion (etwa in der Art der früheren B-Pictures) von Anfang an unmöglichen.

«The Osterman Weekend» – nach dem Roman des amerikanischen Bestseller-Autors Robert Ludlum – ist zuerst einmal ein Spionage-Thriller: John Tanner (Rutger Hauer) ist ein engagierter, smarter TV-Moderator, der in seiner Sendung

«Face to Face» prominente Militärs und Politiker mit seinen Fragen zum Schwitzen bringt. Fassett (John Hurt), CIA-Agent, teilt ihm mit, dass drei seiner Freunde Spione der Sowjetunion sind und als Mitglieder einer Verschwörerbande namens «Omega» (mit Nummernkonti in der Schweiz – wo denn sonst?) den Umsturz planen. Mit Bild- und Tondokumenten und der Zusage des CIA-Bosses Danforth (Burt Lancaster) zu einem «Face to Face»-Gespräch lässt sich Tanner überzeugen. Beim nächsten Wochenendtreffen mit seinen Freunden wird Tanner sie in seinem Haus provozieren – überwacht von den Fernsehkameras Fassetts.

Diese recht simple, geradlinige Geschichte mit Kalter-Krieg-Thematik nimmt dann aber im Verlauf des Wochenendes einige verblüffende (aber nicht immer logisch nachvollziehbare) Wendungen: Die ganze Verschwörungsgeschichte ist von Fassett erfunden worden, damit er mit Hilfe Tanners den CIA-Boss, den er für die Ermordung seiner Frau verantwortlich hält, am Fernsehen öffentlich des Mordes anklagen kann. Zwischen den nun folgenden, breit aus-

gespielten Action- und Gewalt-Szenen gibt es aber doch immer wieder Ansätze, sich mit der neuen Thematik von Überwachungsgewalt und Manipulierbarkeit der elektronischen Medien zu befassen. Fassett überwacht von seinem Kontrollraum aus das ganze Tanner-Haus, blickt und hört in alle Gästeschlafzimmer («Big Brother» aus Orwells «1984» lässt grüßen!). Die Bild- und Tondokumente von den Treffen der «Omega»-Verschwörer, die er Tanner als «Schuldbeweis» gegen seine Freunde vorgeführt hat, sind alle gefälscht, inszeniert. Eine technische Panne im TV-System in Tanners Haus überspielt er elegant, indem er selbst am Bildschirm einen Wetterbericht improvisiert.

Aber nicht nur Geheimdienste manipulieren. Auch Tanners «Face to Face»-Sendung, die eine Live-Situation von Befragter und Befragtem vorgibt, ist eine Täuschung des Zuschauers: Die Kameraeinstellungen mit dem fragenden Tanner werden im voraus aufgenommen und dann während der Sendung per Computermischpult mit den Kameraeinstellungen des befragten CIA-Bosses Danforth montiert. Auf diese Manipulation fällt selbst der Manipulator Fassett herein: Tanner ist schon längst «live» auf der Suche nach ihm.

Arroganz der Macht in Reinkultur steht am Ende, wenn TV-Moderator Tanner sich über die TV-Zuschauer mokiert, die nicht einmal eine einfache Spionagegeschichte im Fernsehen/Kino zu durchschauen vermögen, geschweige denn eine echte politische Verschwörung in der Wirklichkeit; die aber auch nicht fähig sind, sich vom Fernsehen zu trennen; die den Willen nicht aufbringen, den Abschaltknopf zu drücken. Tanner: «Hallo!... Sind Sie immer noch dran?... Sie schaffen es nicht!» – Doch dann verschwindet sein Bild vom Schirm. Jemand (Peckinpah, für uns Kinozuschauer?) hat doch auf den Knopf gedrückt. Die Macht des Fernsehens ist – wenigstens für den Moment – gebrochen.

Nur schade, dass sich nicht der ganze Film Peckinpahs auf dem Niveau dieser Ansätze zu geistreicher Persiflage hält.

Peter Kupper

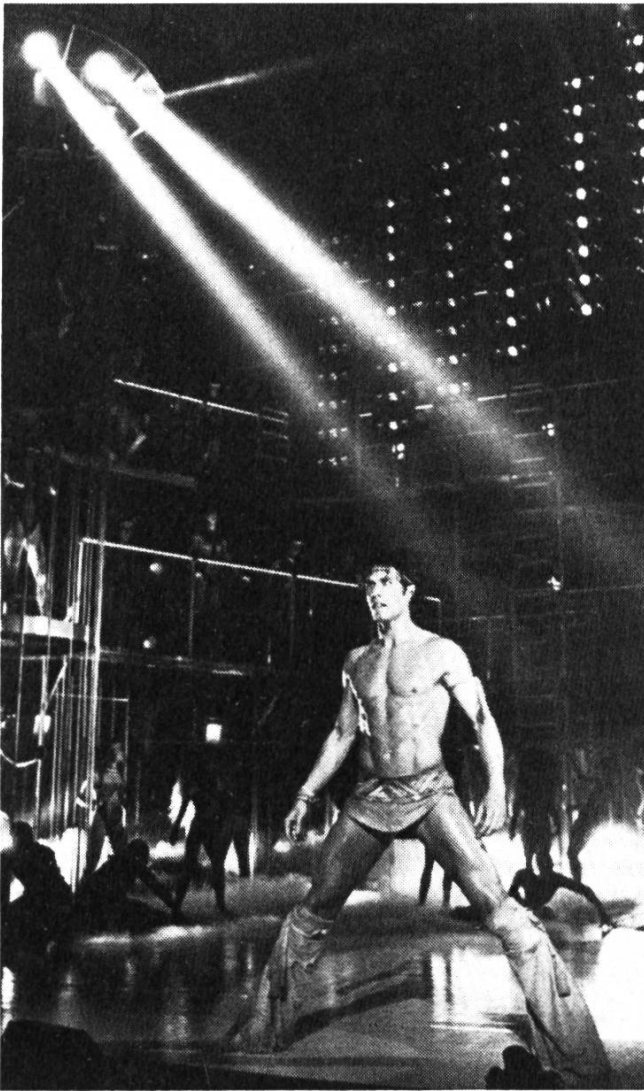
Let's Dance

Staying Alive. USA 1983. Regie: Sylvester Stallone (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 83/355)

Wild Style. USA 1982. Regie: Charlie Ahearn (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 83/359)

Es wird wieder getanzt. Ob Flamenco, Disco oder Break-Dance, Glieder werden im Takte der Musik geschüttelt und malträtiert. Wut und Frustrationen werden körperlich verarbeitet, via Körpersprache hinausgeschrien in die lustfeindliche, von Katastrophenmeldungen verseuchte Welt. Travolta macht in «*Staying Alive*» ernst mit seinem Samstagabendvergnügen; er geht weg von Brooklyn, in die schillernde und knallharte Showbusiness-Welt des Broadways. Dort erhofft er sich den grossen Durchbruch vom talentierten Dilettanten zum gefeierten Bühnenstar. Doch im Gegensatz zum märchenhaften «Flashdance», in dem trotz Neid und kaputten Zukunfts träumen menschliche Wärme vorherrschen und die Protagonistin an die erträumte Ballett-Akademie entschweben lassen, wird in «*Staying Alive*» das brutale Business, in dem jeder gegen jeden kämpft, ziemlich offen dargestellt. Beziehungen sind zweitrangig, dienen vor allem dem Erfolg, Zynismus ist lebensnotwendig, Gefühle – abgesehen von dem einzigen, einmaligen Gefühle des Erfolges – haben da kaum noch Platz.

Es wird gemogelt, betrogen, herumgeschrien, und die Künstlichkeit der Emotionen entspricht ganz dem Kosmetikcharme dieser Menschenhüllen, die sich dem Starruhm aus Plastik und Kunstlicht verschrieben haben. Der Erfolg des einen ist der Untergang des anderen. Und wenn's draufankommt, wird mit Gewalt ein wenig nachgeholfen. Travolta fegt am Schluss seine Tanzpartnerin kurzerhand von der Bühne, um ein packendes Solo hinlegen zu können. Ansonsten flaniert er betont lässig wie ein Cowboy mit chronischen Darmstörungen durch die Strassen, und hüpfert die Erfolgsleiter typisch amerikanisch nach oben: zuerst Kellner, dann Statist und schliesslich Star. Klar, dass sich dies auch im Privaten wider-



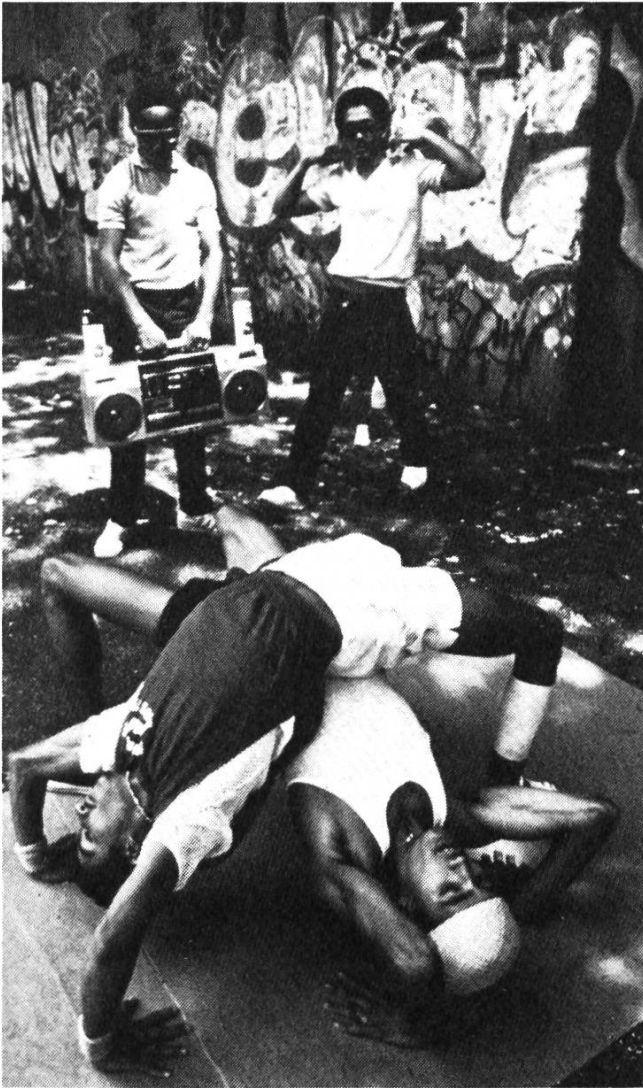
Macho in Reinkultur: John Travolta in «Staying Alive».

spiegelt. Zuerst eine hübsche, nicht sonderlich talentierte Tänzerin und Sängerin, mit viel herzlicher Ausstrahlung und Liebe, dann eine arrogante Mächtigen-Femme-Fatale in teuren Pelzen und zum Happy-End, nach allerlei Querelen, vor denen das Bubi zwischendrin einmal zur Mami flüchtet, wieder die alte, ehrliche Liebe. Auf der Suche nach der geheimnisvollen Frau, an der alles ein wenig fatal ist, landet Travolta einmal auf einer Luxusparty der professionell Gelangweilten.

Genauso ergeht es dem Underground-Sprayer Zoro, der in «Wild Style» von der Kulturschickeria Manhattans entdeckt wird, und nun in den Zwiespalt kommt, für seine als Protest gedachten, gigantischen Spraybilder plötzlich Geld zu erhal-

ten. (Harald Nägeli lässt von ferne grüßen.) Auch in «Wild Style» gibt es eine kleine Liebesgeschichte, eine unaufdringliche, zärtliche; sie ist, wie alles in diesem Musikfilm aus der South Bronx, auf rührende Art und Weise improvisiert, fast wie aus dem Leben gegriffen. Doch auch hier steht zuerst der Spass im Vordergrund, die Musik (Rap), der Tanz (Break-Dance) und die Sprayer, die ihre Kunst – welche schöne Metapher für unsere Zeit – mit der Gasmasken auf dem Mund produzieren. Diese neue Underground-Kultur, die in den siebziger Jahren in den New-Yorker Slums entstand und die nun unsere Hitparaden und Dancings erobert, wird in «Wild Style» mit viel Witz und Atmosphäre porträtiert. Und ganz nebenbei schildert Ahearns Film auch noch den Übergang von der Undergroundkultur zum Kommerz. Einem Kommerz, den wohl insgeheim die meisten Künstler anstreben, auch wenn das vielen Kunstkonsumenten und Kritikern nicht passen mag, die ewig auf der Suche nach dem «Authentischen» sind. Die Mär vom echten Künstler, der arm bleiben muss, wird wohl ewig das romantische Klischee des Künstlerdaseins bleiben. Trotzdem kann man nur hoffen, dass sich Zoro nicht von der Mühle des Geschäftes vereinnahmen lässt, in die sich Travolta mit Begeisterung stürzt.

Parallelen gibt es viele in diesen neuen Tanzfilmen, oft gerade dort, wo man sie nicht unbedingt vermutet. So ist «Staying Alive» inhaltlich viel näher beim vielgelobten «Carmen» von Carlos Saura anzusiedeln als bei der simplen Story von «Flashdance», dem vielleicht schönsten, aber auch verlogenen Erfolgsmärchen des Jahres. Travolta und Antonio Gades geben zusammen ein hübsches Bild des Machos in Reinkultur. Der eine (Gades) als väterlicher Patriarch mit südländischem Temperament und der andere (Travolta) als unreifer Bengel mit Dackel-Augen. Hier Disco, da Flamenco, hier virtuose Schnitttechnik, dort raffinierte Kamerafahrten, dazwischen viel Liebe, Eifersucht und hartes Training, einmal inszeniert vom Kommerzfilmemacher Stallone, das andere Mal vom Kunstfilmer Saura, hier hämische Kritikerschelte, dort Begeisterung allerorten.



Mit authentischer Wut und subversivem Gehalt: «Wild Style».

Da kann doch etwas nicht mehr stimmen mit der Rezeption solcher Unterhaltungsfilme. Oder liegt's bloss daran, dass «Carmen» den Spass durch die Namen Saura, Bizet, Gades und Laura del Sol und den Volkstanz Flamenco legitimiert? Da klingt halt Stallone, Travolta und Bee-Gee's wie eine dreifache Beleidigung für den Intellektuellen. Wem auch «Carmen» zu kommerziell ist, der hält sich dann halt an «Wild Style», der in Ansätzen Neues bringt und noch einiges vom subversiven Gehalt und der – meinetwegen authentischen – Wut enthält, die neue Kunstformen erst möglich machen. Doch auch hier ist die Musik und der Tanz vornehmlich ein ritualisiertes Balzen um die Gunst der Frauen, auch hier werden in den Texten und dem unverfälschten Gequassel

der Mitspielenden die Potenz und das Flachlegen von Girls gefeiert. Nur ist das alles nicht so stur in knappe Dialoge und Spielszenen gepasst wie bei Stallone und Saura, sondern noch einigermassen roh und ungeglättet. Auch wenn der Film dank Coproduktion mit dem ZDF und einem Londoner TV-Kanal durchaus perfekt gemacht ist.

Die neuen Tanzfilme werden wohl in erster Linie an ihrem Unterhaltungswert gemessen, und da spielt dann halt die musikalische Vorliebe des Zuschauers eine grosse Rolle. Unterhaltsam sind sie alle, sei's nun der unfreiwillige Humor eines «Staying Alive», in dem die um Tief-sinn bemühten Dialoge die lustigsten sind, oder die herzerfrischende Selbstdarstellung der Slumkinder in «Wild Style». Abschliessend bleibt eigentlich nur noch zu sagen: Es wird wieder getanzt. Da kann sich jeder seinen eigenen Reim darauf machen, ob das nun eine neue Flucht oder ein neues Sammeln von Lebenslust ist.

Roger Graf

Zürich abseits

Schweiz 1981/82. Regie: Andreas Honegger und Roman Lietha
(Vorspannungangaben s. Kurzbesprechung 83/60)

Eine interessante und vielschichtige Arbeit: Die «Fabel» – sofern von einer solchen gesprochen werden kann – entzieht sich der einfachen Wiedergabe. Da sind zwei Pole, zwei Gegensätze, die Prinzipien «Stadt» und «Land», verkörpert durch Menschen, die untereinander in wechselnder, sich verändernder Beziehung stehen, symbolisch sowohl wie in deutlichem Realismus gezeichnet, als Abdrucke gleichsam von stereotypen Verhaltensmustern.

«Angelus», der junge Mann, lebt in der Stadt, nimmt wahr, was dort geschieht, erfährt die Wirren (Demos) einer jüngeren Vergangenheit, ohne grosse innere Teilnahme. Durch Zufall gerät er an «Thekla», eine junge Frau, Verführerin und Verführte zuerst, dann Begleiterin

und Gefährtin auf verschlungenen, traumähnlichen Erfahrungsreisen ins Innere von Sehnsucht und Hoffnung. Thekla lebt in einer familienähnlichen Gemeinschaft auf dem Lande, in einem alten, verfallenden Fabrikgebäude über einem aufgestauten Wasserlauf; ein alter Mann, ein Bub und zwei Mädchen gehören zur Gruppe. Gemeinsam erleben sie verschiedene Formen der Suche nach sich selbst. In Visionen und monologischen Erinnerungen wird die Wirklichkeit zwischen Alptraum und empfindsamer Wachheit ausgelotet. Als Angelus aus der ländlichen Abgeschiedenheit wieder zurück in die Stadt will, ist Thekla nicht bereit, ihm zu folgen. Die schmerzhaft Trennung wird zur dramatischen Verfolgungsjagd, und Angelus stürzt ab, gerät unter Wehr, in die Fluten. Noch versucht Thekla, ihn zu retten, doch es ist zu spät, das Wasser reißt ihn weg. Er, der sich von allem Anfang an hat treiben lassen, wird weggetrieben.

Dieser Versuch, die einzelnen, teilweise ohne dramaturgischen Zusammenhang aneinandergefügten «Szenen», in ein thematisches Ganzes einzufügen, bleibt Ansatz, unvollständig. Zu vielschichtig

Filme mit Cary Grant im Fernsehen DRS

drs. Am 18. Januar 1984 feiert Cary Grant, der Charmeur und Komödiant mit dem kultivierten Flair, seinen 80. Geburtstag. Aus diesem Anlass zeigt das Fernsehen DRS in den nächsten Wochen eine Reihe mit ausgewählten Grant-Filmen, beginnend am 24. Dez.: «The Bishop's Wife» (Jede Frau braucht einen Engel) von Henry Koster; 29. Dez.: «Arsenic and Old Lace» (Arsen und Spitzenhäubchen) von Frank Capra; 6. Jan.: «I Was a Male War Bride» (Ich war eine männliche Kriegsbraut) von Howard Hawks; 8. Jan.: «Monkey Business» (Liebling, ich werde jünger) von Howard Hawks; 9. Jan.: «Sylvia Scarlett» George Cukor; 16. Jan.: «I'm No Angel» (Ich bin kein Engel) von Wesley Ruggles; 22. Jan.: «Notorious» (Berüchtigt) von Alfred Hitchcock.

sind die Assoziationen, die sich dem Betrachter anbieten, wenn er bereit ist, sich emotional diesen sorgfältig komponierten, behutsam ausgeleuchteten Bildern zu überlassen. Der Film mutet äusserlich eher «konventionell» an. Dadurch unterscheidet er sich aber gerade von der Mehrzahl der dieses Jahr in Solothurn gezeigten Werke von Autoren, die noch nicht zum Film-Establishment gehören: sauberes, überzeugendes Handwerk, das durch formale Qualität besticht, das sich durch Originalität im Bildarrangement und in der durchdachten Personen-Führung auszeichnet.

Heinrich von Grünigen

The Script

Schweiz 1982. Regie: Sergio Galli und Sonya Fricker
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 83/57)

Einen abendfüllenden Spielfilm zu drehen, der gänzlich aus dem eigenen Portemonnaie finanziert wurde – ein solches Unterfangen verdient Anerkennung, auch wenn das Resultat dann kaum überzeugen kann, und mit jeder Filmminute deutlicher wird, dass sich da zwei junge Autoren «überlupft» haben. Die Geschichte von der heruntergekommenen Krimischriftstellerin, die in einem Meer von Zigarettenasche und Whiskey ihre billigen Schauergeschichten produziert, bis sie Wirklichkeit und Imagination nicht mehr voneinander trennen kann und von ihren blutigen Stories eingeholt wird, hätte als Kurzfilm durchaus ihren Reiz. Für einen 90minütigen Spielfilm gibt sie aber viel zu wenig her. Das Ganze hat den Beigeschmack von Massenware – Sex and Crime dominieren, und alles ist von penetranter Oberflächlichkeit.

Eine Huldigung an die grossen Gangsterfilme, eine Verbeugung vor Chandler und Hammett hätte das wohl werden sollen. Entstanden ist aber ein filmischer Groschenroman, hart an der Grenze zur unfreiwilligen Parodie. Zu wenig komisch, um Lacher zu provozieren.

ren, und zu wenig ernsthaft, um die Langeweile zu vertreiben. Ich habe den Eindruck, dass die beiden allzusehr nach den gängigen Klischees des Genres geschickt haben und dabei vergassen, dass Zürich nun einmal nicht Hollywood ist und ein amerikanischer Slang den Figuren noch kein Eigenleben verleiht. Originell ist eigentlich einzig die

Musik der skurrilen Aboriginal Voices, die dem Film ein bisschen New-Wave-Modernität beifügt. «The Script» ist der mehrheitlich missglückte Versuch, einen «lässigen» Kinofilm zu drehen, denn auch Unterhaltung will gelernt sein. Vielleicht klappt's beim nächsten Mal.

Roger Graf

TV/RADIO-KRITISCH

Einer muss anfangen

«*Dienstverweigerer Lanz verlässt das Gefängnis*», ein Film von Tobias Wyss im Fernsehen DRS (Mittwoch, 14. Dezember, 22.05 Uhr, und Sonntag, 18. Dezember, 10.00 Uhr)

I. 820 Dienstage hat er absolviert, viele davon als Offizier mit ausgezeichneter Qualifikation. Dann – scheinbar aus heiterem Himmel – rückte er nicht in den Ergänzungskurs ein und wurde im Alter von 42 Jahren zum Dienstverweigerer. Fünf Monate Gefängnis unbedingt, Degradierung und Ausschluss aus der Armee waren die Folgen seiner Handlung. Wer ist Niklaus Lanz? Welche Motive bewegten ihn zur Dienstverweigerung, zur Inkaufnahme nicht nur einer massiven Gefängnisstrafe, sondern auch der Nachteile, die ihm als Mittelschullehrer im beruflichen und gesellschaftlichen Leben nun erwarten?

«*Dienstverweigerer Lanz verlässt das Gefängnis*»: Der Filmtitel markiert nicht mehr als den Beginn eines filmischen Tagebuches, eines «Tage-Films», wie Tobias Wyss sein Werk bezeichnet. Diesen Herbst hat der Filmemacher den Dienstverweigerer mit einer Kameraequipe abgeholt, als dieser nach Verbüßung seiner Strafe entlassen wurde. Niklaus Lanz, ein Einzelgänger, schweigt mehr vor der Kamera, als dass er spricht, denkt nach, sucht nach Formulierungen, die dem ge-

recht werden, was er auszudrücken versucht. Wenn andere ins Gespräch miteinbezogen sind – seine Eltern etwa, der protestantische Pfarrer, der in der gleichen Einheit als Feldweibel Dienst leistete, sein katholischer Kollege, der Niklaus im Gefängnis besuchte, oder seine ehemaligen Schulkameraden – hört er aufmerksam zu. Er ist keiner, der seine Verweigerung, weiterhin Dienst zu leisten, wortreich begründet, der politisch, ideologisch oder religiös argumentiert. Er ist auch kein Friedensromantiker, der mit schwärmerischem Pathos und naiver Blauäugigkeit die einseitige Abrüstung postuliert. Die landläufigen Vorstellungen vom Wesen der Dienstverweigerer erfahren bei Niklaus Lanz keine Bestätigung. Er ist – wie wohl die meisten, die sich hierzulande zum Schritt der Militärdienstverweigerung entschliessen – ein Realist, welcher der inneren Stimme der Vernunft konsequent folgt.

Nur zweimal durchbricht Niklaus Lanz seine Zurückhaltung, die keine Masche, sondern sein unverwechselbarer Wesenszug seines Charakters ist: Auf einem Waldspaziergang erzählt er Tobias Wyss von seinen analytischen Studien zum Ko-