

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 39 (1987)
Heft: 9

Rubrik: Film im Kino

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: 19.03.2025

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

Urs Jaeggi

Dani, Michi, Renato und Max

Schweiz 1986.
Regie: Richard Dindo
(Vorspannangaben
s. Kursbesprechung 87/126)

Kaum ein Film hat mich in jüngster Zeit emotionell so berührt und innerlich aufgewühlt wie Richard Dindos «Dani, Michi, Renato und Max». Das liegt einerseits am Thema: Der Filmautor folgt den Spuren vier junger Menschen, die – im Umfeld der Zürcher Jugendunruhen – allesamt eines unnötigen, gewaltvollen Todes gestorben sind; zu früh, scheinbar sinnlos und jedesmal mit direkter Einwirkung der Polizei.

Das liegt zum andern an der Kälte und Gleichgültigkeit, mit der die Justiz – wohlverstanden mit der breiten Rückendeckung eines nicht unwesentlichen Teils unserer Gesellschaft – diesen durchaus nicht gewöhnlichen Todesfällen gegenübersteht; unfähig nicht nur, offensichtliche Schuld zu erkennen, sondern unfähig auch zu trauern.

Und das liegt – nicht zuletzt wohl – an der Konsequenz, mit der dieser dokumentarische Film gemacht ist: klar im Aufbau, deutlich in der Aussage, frei sowohl von gönnerhafter Anbiederung wie auch von ideologischem Geschwafel; aber dennoch – oder gerade deswegen – hart, zupackend

und engagiert. Diese Haltung findet ihre Entsprechung in der formalen Gestaltung. Der gradlinige Aufbau, die straffe Gliederung eines vielgestaltigen Bild- und Tonmaterials sowie die Transparenz der Montage (Schnitt: Georg Janett) werden zu Mitteln einer Wirklichkeits- und Wahrheitsfindung, die auch dort nichts Rechthaberisches hat, wo der Weg der linearen Beweisführung mit Fakten verlassen und der nur zu oft gefährliche Pfad der Schlussfolgerung mittels Indizien betreten wird.

«Dani, Michi, Renato und Max» ist eine filmische Spurensicherung, die im wesentlichen auf zwei Ebenen stattfindet. Richard Dindo versucht mit Hilfe von vorhandenem Dokumentar material, von Augenzeugenberichten, von Polizei- und Gerichtsprotokollen, aber auch durch filmische Rekonstruktion nachzuvollziehen, wie es zum Tod der vier Jugendlichen gekommen ist und wie Eltern und Bekannte, aber auch die Polizei und die Justiz auf diese Todesfälle reagiert haben. Dann aber befasst sich der Film auch mit der Persönlichkeit der vier Getöteten. Dindo reisst diese gewissermassen aus ihrer Anonymität heraus, indem er eine Charakterisierung aufgrund einer filmischen Recherche versucht. Das ist ein notwendiger Prozess, werden doch die vier Opfer übereifriger Polizeieinsätze – der verharmlosenden Wirkung dieser Redewendung bin ich mir bewusst – zu identifizierbaren Personen, deren Schicksal dem Zuschauer nicht gleichgültig sein kann.

Nun sind natürlich Dani und Michi, Renato und Max keine Unbekannten. Spätestens nach ihrem Tod hat man in den Zeitungen von ihnen gelesen; auch ausserhalb von Zürich. Zwar waren sie alle keine zentralen Figuren der Jugendbewegung in

den frühen achtziger Jahren, die schliesslich zu jenen unheilvollen Unruhen führte, der die Behörden und die Polizei nichts als brutale Gewalt entgegensetzen wusste und damit den Rechtsstaat, den zu verteidigen sie vorgaben, arg kompromittierten. Dani, Michi, Renato und Max waren eher Randgänger dieser Bewegung; Jugendliche, die allerdings grosse Hoffnung in diese Bewegung setzten, weil sie darin eine alternative Lebensform erkannten und sich unter Gleichgesinnten geborgen fühlten. Dass diese Hoffnung geschleift wurde wie das Alternative Jugendzentrum (AJZ), hat die vier jungen Menschen, von denen in diesem Film die Rede ist, zutiefst getroffen, hat etwas in ihnen geknickt. Aber sie haben ihre Suche nach Freiheit und einem Leben ausserhalb zementierter Gesellschaftsformen nicht aufgegeben. Dieses Suchen, das mitunter zum Herumirren wurde, steht am Anfang ihres Todes.

Dani und Michi – Freunde seit ihrer Kindheit – klauen an einem schwülen Sommerabend des Jahres 1982 ein Motorrad. Auf ihrer Spritztour fallen sie einer Polizeipatrouille wegen übersetzter Geschwindigkeit auf. Es kommt zu einer wilden Verfolgungsjagd, in deren Verlauf die beiden Jugendlichen tödlich verunfallen. Augenzeugen berichten, die beiden Flüchtenden seien vom Fahrer des Streifenwagens bei horrendem Tempo immer näher an den Randstein gedrängt worden. Der Beifahrer des Polizeiautos habe seine Dienstwaffe gezogen und mit ihr auf die beiden Siebzehnjährigen gezielt – zu seinem persönlichen Schutz, wie dieser später zu Protokoll gibt. Im Blut der beiden Toten finden sich bei der Autopsie kleine Spuren von Alkohol und Drogen.

Renato – als Drogensüchtiger kein Unbekannter – stiehlt an



Dani und Michi – Opfer einer kalten, bleiernen Zeit.

sich auf Max, der eben in einem Gemüseladen Datteln kaufen wollte, gestürzt. Einen Monat später muss Max, der seither unter Schmerzen leidet und arbeitsunfähig ist, notfallmässig ein Blutgerinnsel aus dem Gehirn entfernt werden. Von dieser Operation erholt er sich nie mehr. Er leidet unter furchtbaren Schmerzen und fast noch mehr unter der Tatsache, dass er die Gedanken, die er hat, nicht mehr in Worte umzusetzen in der Lage ist. Mit seinem körperlichen Zerfall geht die Vereinsamung Hand in Hand. Zweieinhalb Jahre nach den Knüppelhieben findet sein langsames Sterben ein Ende. Auf einer Spanienreise, die er bereits im Bewusstsein, nie mehr zurückzukehren, antritt, bricht er zusammen. Ohne das Bewusstsein wieder zu erlangen, stirbt Max nach einer weiteren Notoperation.

Dani, Michi, Renato und Max sind tot. Die Polizisten, die am Kapitel dieser «Unfälle» – so der offizielle Sprachgebrauch – mitgeschrieben haben, versehen weiterhin ihren Dienst. Jener, der Max niedergeknüppelt hat, wurde nicht einmal eruiert. Die andern sind von der Justiz freigesprochen worden, haben Umtriebsentschädigungen und das Attest erhalten, richtig, nach Massgabe der Vorschriften und verhältnismässig gehandelt zu haben. Der Film von Richard Dindo dokumentiert – auch das gehört zu dieser mit Akribie betriebenen Spurensicherung – dass dies nicht stimmt. Der Film polemisiert nicht gegen die Justiz, aber er entlarvt sie als ein Instrument im Dienste einer Behörde, deren erklärtes Ziel es war, die Jugendbewegung zu zerschlagen; als ein Instrument also im Dienste der Macht.



seinem Wohnort praktisch unter den Augen des Besitzers einen Mazda und fährt mit diesem nach Zürich. Noch bevor er sein Ziel erreicht, fällt der als gestohlenen gemeldete Wagen einer Polizeipatrouille auf, welche die Verfolgung sofort aufnimmt. Geht man wohl richtig in der Annahme, dass einer der Polizisten in Zivil eine Schiesserei begann, als die Flucht bereits vorüber war, für Renato gewissermassen in einer Sackgasse geendet hat? Zwei Schüsse – angeblich auf die Pneus des gestohlenen Wagens gezielt, ver-

letzen Renato an Rücken und Kopf lebensgefährlich. Mehr als ein Jahr später ersticht die Freundin den noch immer im Koma liegenden Renato im Spital. Sie will ihm damit ein Leben als physischer und psychischer Krüppel ersparen.

Max, ein sensibler Beobachter der Jugendszene, halb Zyniker, halb Poet, wird weitab von einer Demonstration um die Schliessung des AJZ von einem Polizeigrenadier niedergeknüppelt. Dieser ist aus einer Bereitschaftskolonnie, die vorbeimarschierte, ausgebrochen und hat

Le Big Bang (Der grosse Knall)

87/125

Regie und Animation: Picha; Buch und Idee: Tony Hendra und Picha; Musik: Roy Budd; Zeichentechnik: Stout Studio; technische Leitung: Francis Nielsen; Schnitt: Nicole Garnier-Klippel; Produktion: Belgien/Frankreich 1987, Comedia, Zwanz, Ministère de la Culture (France), Ministère de la Communauté Française de Belgique, 90 Min.; Verleih: Parkfilm Genf.

Eine Männerphantasie in Form eines Animationsfilmes: Der vierte Weltkrieg findet nicht mehr zwischen Ländern, sondern zwischen den Geschlechtern statt. Das bietet Anlass zu einem ebenso ordinären wie verrückten Feuerwerk von Grotteskeinfällen, in grossem Format, aber auch mit grosser Beliebbarkeit. Was Satire sein könnte, wirkt – im grossen und ganzen gesehen – höchstens überreizend oder kränkend.

→ 9/87

E Der grosse Knall

Dani, Michi, Renato und Max

87/126

Regie und Buch: Richard Dindo; Kamera: Jürg Hassler, Rainer Trinkler; Beleuchtung: André Pinkus; Ton: Dieter Gränicher, Alain Klarer; Schnitt: Georg Janett; Musik: The Kicks, Rock On, Wave; Kommentar: gesprochen von R. Dindo, Bettina Schmid, Regula Schiess; Produktion: Schweiz 1987, Fredi Leu, Alfred Richterich, 16 mm, Farbe, 138 Min.; Verleih: Filmcooperative, Zürich.

Richard Dindo folgt den Spuren von vier jungen Menschen, die im Nachgang zu den Zürcher Jugendunruhen in den frühen achtziger Jahren allesamt eines ebenso unnötigen wie gewaltsamen Todes gestorben sind. Der Dokumentarfilm – eine Enquête fast kriminalistischer Art – trägt mit vorhandenem Dokumentarmaterial, Befragung von Eltern, Freunden und Augenzeugen, sowie Rekonstruktionen aufgrund von Berichten und Protokollen zu jener Wahrheitsfindung bei, welche die Gerichte bewusst verhinderten. Darüber hinaus ist der Film die Klimabeschreibung einer kalten, bleiernen Zeit.

→ 9/87

J★★

Descente aux enfers (Abstieg in die Hölle)

87/127

Regie: Francis Girod; Buch: Jean-Loup Dabadie und F. Girod nach dem Roman von David Goodis; Kamera: Charlie Van Damme; Schnitt: Geneviève Winding, Agnes Schwab; Musik: George Delerue; Darsteller: Claude Brasseur, Sophie Marceau, Hippolyte Girardot, Marie Dubois, Gérard Rinaldi, Sidiki Bakaba, Betsy Blair, u. a.; Produktion: Frankreich 1986, Partner's Production/France 5, 95 Min.; Verleih: Citel Films, Genf.

Lola (22) und Alan (45) setzen sich nach Haiti ab, in der Hoffnung, ihre Ehekrise zu überwinden. Lola stach vor ihrer Ehe einen Mann nieder, der sie zu vergewaltigen suchte, was sie als Trauma verfolgt und worüber sie nicht sprechen kann. Auf Haiti tötet Alan im Suff einen Mann. Jetzt, durch ähnliche Traumata verbunden, werden sie zusammen glücklich. Obwohl Francis Girod mit Stimmen aus dem Off, mit Alans Schreibmaschine als wiederkehrendem Element und mit Rückblenden versucht, den Film rhythmisch zu gestalten und eine psychoanalytische Spannung aufzubauen, wirkt der Film unbestimmt und unabgerundet. – Ab etwa 14.

J Abstieg in die Hölle

A Hatful of Rain (Giftiger Schnee)

87/128

Regie: Fred Zinnemann; Buch: Michael Vincente Gazzo, Alfred Hayes, nach dem Theaterstück von M. V. Gazzo; Kamera: Joe MacDonald; Schnitt: Dorothy Spencer; Musik: Bernard Herrmann; Darsteller: Eva Marie Saint, Don Murray, Anthony Franciosa, Lloyd Nolan, Henry Silva, Gerald O'Loughlin u. a.; Produktion: USA 1957, 20th Century Fox, 109 Min.; Verleih: offen.

Ein junger GI gerät nach seiner Rückkehr aus dem Koreakrieg, in dem er wegen einer schweren Verwundung morphiumabhängig geworden ist, in den Teufelskreis des «giftigen Schnees» und einer skrupellosen Rauschgiftbande. Erst die Aufgabe des Versuchs, seine Krankheit verborgen zu halten, lässt den Hoffnungsschimmer auf eine mögliche Heilung aufkommen. Auch in diesem Zinnemann-Film geht es um die Situation des Neuanfangs, um Stationen eines Bewältigungsprozesses, dargestellt mit einem geschärften Blick auf die brennenden Probleme einer Gegenwart, unter deren Oberfläche und scheinbaren Selbstzufriedenheit sich Abgründe öffnen.

E★ Giftiger Schnee

Kurzbesprechungen

ZOOM Nummer 9, 7. Mai 1987
«Filmbreiter»-Kurzbesprechungen
47. Jahrgang

Unveränderter Nachdruck
nur mit Quellenangabe ZOOM gestattet.

Z AGENDA

PROGRAMMTIPS

■ Montag, 11. Mai

Flucht vor Freud

«Wien, Otto Rank und die Psychoanalyse».- Der Bericht von Herbert Kraus und Zoltan Patuky untersucht die Ursachen der traditionellen Kritik an der Psychoanalyse in Wien und beschreibt ihren Einfluss auf die Kunst. Der Beitrag von Otto Rank, einem vergessenen Schüler Sigmund Freuds, wird kritisch bewertet. (22.05-23.05, ORF 1)

■ Mittwoch, 13. Mai

Absage an den Weltuntergang

«Die Hoffnung der neuen Optimisten».- Der Film von Gerhard Bott will dem Endzeit-Pessimismus und apokalyptischen Denken das neue wissenschaftliche Weltbild entgegenstellen, das sich in Kalifornien auszubreiten scheint. Renommiertere Vertreter des krisenüberwindenden «Neuen Optimismus» sind Fritjof Capra, Physiker; Jonas Salk, Biologe; Ilya Prigogine, Chemiker; Willis Harman, Ingenieur. (16.00-16.45, ARD; zum Thema: «Traumreise nach innen», New Age, neues Bewusstsein im neuen Zeitalter, von Martin Blachmann, Freitag 15. Mai, 21.50-22.30)

Diesseits von Eden

«Plädoyer für biologische Selbstversorgung in Stadt und Land».- Der Film von Jürgen Schneider und Peter Nicolay erläutert Bio-Modelle, die ohne Kunstdünger und Schädlingsbekämpfungsmittel auskommen und stellt die kaum bekannte «Perma-Kultur» vor, ein Weg zur Selbstversorgung mit und nicht gegen die Natur. (22.45-23.30, 3SAT)

■ Donnerstag, 14. Mai

«Z. B.»: Point of no return

Welche Gedanken und Gefühle löst dieser Ausdruck bei Gefängnisinsassen aus? Georges Wettstein untersucht: Wie denken Menschen, die als Diebe, Räuber, Totschläger stigmatisiert nach der Haft in unserer Gesellschaft weiterleben müssen? (20.00-22.00, DRS 1; Zweitsendung: Dienstag, 19. Mai, DRS 2)

Ich hasse ihn

Heribert Schwan hat unter grossen Schwierigkeiten versucht, unter 60 Nachkommen prominenter Nazi-Verbrecher und Funktionären der Hitlerdiktatur Auskunftswillige zu finden. Unter anderen berichten folgende Söhne und Töchter, wie sie die schreckliche Bürde verarbeitet haben: Eine Tochter von Martin Borman; Rolf Rüdiger Hess, Sohn des in Berlin lebenslänglich inhaftierten «Stellvertreter des Führers», Rudolf Hess; ein Sohn des Generalgouverneurs von Polen, Dr. Hans Frank; eine Tochter von Dr. Viktor Brachs, der für die «Euthanasie»-Verbrechen verantwortlich war, und ein Enkel des Reichs-Jugendführers Baldur von Schirach. (20.15-21.00, ARD)

■ Freitag, 15. Mai

Niemandsland

Fernsehfilm von Gernot Wolfgruber, Regie: Dieter Berner; mit Karl Kröpfl, Julia Lindig, Burge Matuschka.- Ein junger Fliessbandarbeiter wird zum Angestellten befördert. Der Aufsteiger bricht seine bisherigen Sozialkontakte ab, ohne im neuen Milieu heimisch geworden zu sein. Seine früheren Kollegen betrachten ihn als Gegner, von den neuen wird er nicht akzeptiert.- So ist er in ein gesellschaftliches Niemandsland geraten. (22.00-23.35, 3SAT)

Jonas

87/129

Regie und Buch: Ottomar Domnick; Kamera: Andor von Barsy; Musik: Duke Ellington, Winfried Zilligg; Kommentar: M. Enzensberger; Darsteller: Robert Graf, Heinz-Dieter Eppler, Elisabeth Bohaty und Willy Reichmann; Produktion: Deutschland 1957, Ottomar Domnick; 80 Min.; Verleih: offen.

«Jonas» ist die Geschichte eines Mannes, der ausging, einen Hut zu kaufen und seinem Gewissen begegnete. Es ist eine sehr einfache und gleichzeitig eine höchst komplizierte Geschichte: realistisch wie eine Tagesschau und phantastisch wie ein Traum. Der Film spielt auf diesen beiden Ebenen: Er zeigt in kalten, scharfen, harten Schnittfolgen die äussere Existenz des Mannes Jonas, seine Bewusstseinswelt; und er zeigt in verschatteten, verfremdeten, abstrakten Sequenzen seine innere Welt, die Zone des Unterbewusstseins. «Jonas» ist der erste Spielfilm des Arztes und avantgardistischen Regisseurs Ottomar Domnick und sorgte seinerzeit mit dem resoluten Einsatz von optischen und akustischen Gestaltungsmitteln für grosses Aufsehen.

E★

Little Shop of Horrors

87/130

Regie: Frank Oz; Buch: Howard Ashman nach dem Musical von H. Ashman und Alan Menken, inspiriert durch den gleichnamigen Film von Roger Corman (1960); Kamera: Robert Paynter; Schnitt: John Jympson; Musik: Alan Menken; Darsteller: Rick Moranis, Ellen Greene, Vincent Gardenia, Steve Martin, Tichina Arnold, Tisha Campbell, Michelle Weeks, James Belushi u. a.; Produktion: USA 1986, Geffen, 93 Min.; Verleih: Warner Bros., Zürich.

Der unscheinbare Angestellte eines dahinerbelnden Blumenladens entdeckt eine seltsame Pflanze, dank der er das Geschäft wieder auf Hochtouren bringt. Audrey II, so benannt nach seinem heimlichen Schwarm, der wasserstoffblonden, naiven Blumenverkäuferin, entpuppt sich als blutgieriges, rasch wachsendes Monstrum. Das temporeiche, freche und von Witz sprühende Musical parodiert mit Bravour die wunderbar kitschige Geschichte und glänzt mit einer ausgezeichneten Besetzung, allen voran natürlich die faszinierende singende Horrorpflanze. – Ab etwa 14.

J★

Mélo

87/131

Regie: Alain Resnais; Buch: A. Resnais nach dem gleichnamigen Bühnenstück von Henry Bernstein; Kamera: Charlie Van Damme; Schnitt: Albert Jurgenson und Jean-Pierre Besnard; Musik: J. Brahms, J. S. Bach, Philippe Gérard; Darsteller: Sabine Azéma, Pierrè Ardit, André Dussolier, Fanny Ardant, Jacques Dacqmine, Hubert Gignoux, Catherine Ardit; Produktion: Frankreich 1986, Marin Karmitz (MK2), Film A2 112 Min.; Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.

Aus Liebe zum melancholischen Marcel versucht die neckische Romaine ihren Mann Pierre zu vergiften. Der Versuch misslingt und sie geht, über der treuherzigen Anhänglichkeit ihres ahnungslosen Mannes und der fordernden Liebe von Marcel in Verzweiflung geraten, ins Wasser. Die in ihren langen Einstellungen flüssige Theaterverfilmung, als fiktive Aufführung ins Jahr 1926 gesetzt, lebt von der Sprache Henry Bernsteins, des Autors des gleichnamigen Bühnenstückes, und von einer eigentümlichen, kulissenhaften Ambiance, in der die Personen in ständiger, von einer distanzierter Kamera aufgezeigten Spannung zueinander stehen. → 9/87

E★

The Men (Die Männer)

87/132

Regie: Fred Zinnemann; Buch: Carl Foreman; Kamera: Robert de Grasse; Schnitt: Harry Gerstad; Musik: Dimitri Tiomkin; Darsteller: Marlon Brando, Teresa Wright, Everett Sloane, Jack Webb, Richard Erdman, Arthur Jurado, Virginia Farmer u. a.; Produktion: USA 1950, Stanley Kramer für United Artists, 86 Min.; Verleih: offen.

Der Film gehört in eine Reihe von Bewältigungsversuchen der Folgen des Zweiten Weltkrieges, diesmal mit Blick auf die «siegreichen» Heimkehrer. The Men – das sind ehemalige Soldaten, nun Patienten einer Abteilung für Querschnittgelähmte: die beklemmende Schilderung ihrer Wiedereingliederung in den amerikanischen Alltag. Die erste Hauptrolle des späteren Stars Marlon Brando, der diesen mühevollen Weg zurück in die menschliche Gemeinschaft, gegen Vorurteile und Frustrationen ankämpfend, eindrucksvoll gestaltet.

E★

Kurzbesprechungen

■ *Sonntag, 17. Mai*

Der Schläfer von Fallow's Cross

Hörspiel von Rod Beacham; Übersetzung und Regie: Hans Hausmann.– Fallow's Cross ist eine versteckte, idyllisch anmutende Forschungsstation, in der an freiwilligen Versuchspersonen psychiatrische Experimente durchgeführt werden. Wenn die «National Security» beteiligt ist, werden die Hirnwäscheversuche nicht ohne Gegenreaktionen hingenommen. (14.00–15.00, DRS 1; Zweitsendung: Freitag, 22. Mai, 20.00)

■ *Montag, 18. Mai*

Wie alles so rosig begann

Wiederholung des ersten Dokumentarfilms von Christoph J. Müller über den Lottokönig Werner Bruni (1980). Werner Bruni gewann 1979 über eine Million Franken im Lotto, die er gemeinsam mit seinen in Finanztransaktionen erfahrenen Chef Walter Hauenstein, verwaltet hat. Der lohnabhängige Installateur wird plötzlich mit der Welt des Kapitals konfrontiert, ein Sozialschock, der sein Leben radikal beeinflusst hat. (23.00–0.05, TV DRS; Zweitsendung: Dienstag, 19. Mai, 14.55; zum Thema: «Vom Traum zum Albtraum», Fortsetzung der Geschichte des Lottokönigs sieben Jahre später bis zu seinem Konkurs, Mittwoch, 20. Mai, 20.05; Zweitsendung: Donnerstag, 21. Mai, 14.30)

FILME AM BILDSCHIRM

■ *Samstag, 9. Mai*

Die Verfolgung und Ermordung des Jean Paul Marat, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn Sade

Regie: Peter Brook (England 1966), mit Patrick Magee, Jan Richardson, Glenda Jackson.– Charenton 1808: Im Hospital sind «Geistesranke» und politische Dissidenten interniert, darunter der Marquis de Sade (1740–1814), der mit den Insassen Theateraufführungen organisiert. Peter Weiss' Drama über Revolution und Restauration in Frankreich hat Theatergeschichte gemacht. Die Filmversion wird der Vielschichtigkeit seiner Vorlage auch optisch gerecht. (19.30–21.30, 3SAT; anschliessend «Aspekte extra»: Peter Weiss (1916–1982), 21.30–22.15)

Odds Against Tomorrow

(Wenig Chancen für morgen)

Regie: Robert Wise (USA 1959), mit Ed Begley, Harry Belafonte, Robert Ryan.– Ein wegen Korruption gefeuerter Polizist glaubt, nur durch kriminelle Aktivitäten überleben zu können und engagiert für einen Bankraub einen Ex-Boxer und einen schwarzen Barsänger. Durch den bornierten Rassismus des Boxers scheitert der Coup. Überzeugende Action-Szenen mit psychologischen Akzenten zeichnen den Krimi aus. (0.35–2.10, ARD)

■ *Montag, 11. Mai*

Sibiriada

(Sibiriade)

Regie: Andrej Michalkow-Kontschalowski (UdSSR 1977/79), mit Wladimir Samliow, Micha Baburow, Vitali Solomin.– Ein vielschichtiges Epos über die nationale Entwicklung der Sowjetunion von 1900 bis Ende der sechziger Jahre in zwei Teilen. Am Beispiel zweier Sippen in einem sibirischen Dorf werden über drei Generationen die geschichtlichen, politischen und kulturellen Dimensionen und Umbrüche des Landes gespiegelt. (21.40–23.20, TV DRS; 2. Teil: Mittwoch, 13. Mai, 21.10)
→ ZOOM 1/81

■ *Dienstag, 12. Mai*

La terrazza

(Die Terrasse)

Regie: Ettore Scola (Italien 1979), mit Ugo Tognazzi, Vittorio Gassman, Marcello Mastroianni.– Fünf Freunde im Midlife-Alter rasonieren als Kulturschaffende, Journalisten und Politiker über die Sinnkrise ihrer Arbeit. Auf einer römischen Terrasse klagen sie sich selbst an. Doch die Bilanz ihrer Irrtümer bleibt ohne Konsequenzen. Ein resignativer Film über korrumpierte Ideale und den Zynismus von Intellektuellen. (22.15–0.50, ORF 1)
→ ZOOM 19/80

■ *Mittwoch, 13. Mai*

The Great Dictator

(Der grosse Diktator)

Regie: Charles Chaplin (USA 1940), mit Charles Chaplin, Paulette Goddard, Jack Oakie.– Der erste «Sprech»-Film Chaplins ist eine antifaschistische Satire und eine Abfuhr des persönlichen Grössenwahns. Chaplin verkörpert den «Führer» und das Gegenbild, den jüdischen Coiffeur. Charlie verliert in diesem Film

No Retreat, No Surrender (Karate-Tiger – Der letzte Kampf)

87/133

Regie: Corey Yuen; Buch: Ng See Yuen und C. Yuen; Kamera: John Huneck und David Golia; Schnitt: Alan Poon, Mark Pierce, James Melkonian; Musik: Frank Harris; Darsteller: Kurt McKinney, J. W. Fails, Kim Tai Chong, Kathie Sileno, Tim Baker, Jean-Claude Van Damme u. a.; Produktion: USA/Hongkong 1985, New World, 92 Min.; Verleih: Elite Film, Zürich.

Wiederholte Demütigungen durch gewalttätige Neider und Geschäftemacher wecken im jungen Sohn eines Karatelehrers den Wunsch, bester Karatekämpfer Amerikas zu werden. In einer feindlichen Umgebung steht ihm vorerst nur sein dunkelhäutiger, witzig-spritziger Freund bei, doch ist ihm die Gunst seines angebeteten, aber bereits verstorbenen Karate-Idols Bruce Lee ebenfalls gewiss... Eine banale Gut-Bös-Geschichte, in der der Karatesport zur Technik brutaler Schlägereien abgeleitet und Gewalt gezielt als Stimmungsmache eingesetzt wird. – Ab etwa 14.

Karate-Tiger – Der letzte Kampf

J

Police Academy 4: Citizens on Patrol

87/134

(Police Academy 4: Und jetzt geht's rund)

Regie: Jim Drake; Buch: Gene Quintano; Kamera: Robert Saad; Schnitt: David Rawlins; Musik: Robert Folk; Darsteller: Steve Guttenberg, Bubba Smith, Michael Winslow, David Graf, Tim Kazurinsky, Sharon Stone, Marion Ramsey u. a.; Produktion: USA 1986, Paul Maslansky, 95 Min.; Verleih: Warner Bros., Zürich.

Der Kommandant der Polizei-Akademie stellt zur besseren Verständigung zwischen Polizei und Bevölkerung die Aktion «Bürger auf Patrouille» (eine Art Bürgerwehr) auf die Beine. Resultat: Der Haufen skurriler Gestalten produziert mit Hilfe des Standardteams der anscheinend noch immer kassenfüllenden Reihe eine Menge harmloser bis dämmlicher Klamaukszenen. Das Nummernkarussell beginnt zwar mit einem gewissen Schwung, aber bald müssen die einzelnen Szenen ausgewalzt werden: die Gagmaschine ist ausgeliebert.

Police Academy 4: Und jetzt geht's rund

J

Redes/The Wave (Netze)

87/135

Regie: Fred Zinnemann; Buch: Augustin Velázquez Chávez, Paul Strand, Emilio Gomez Muriel; F. Zinnemann; Kamera: Paul Strand, E. G. Muriel; Schnitt: Gunther von Frischt; Musik: Silvestre Revueltas; Darsteller: Silvio Hernández, David Valle González, Rafael Hinojasa, Antonio Lara, Miguel Figueroa u. a.; Produktion: Mexiko 1935, Secretaria de Educación Publica, 65 Min.; Verleih: offen.

Eine Gruppe mexikanischer Fischer erlebt in ihrem Kampf gegen die ausbeuterischen Praktiken der Grosshändler dann die grösste Solidarität, als ihr Führer heimtückisch ermordet wird. Fred Zinnemanns Regiedebüt, an Originalschauplätzen entstanden, erinnert an Werke des sowjetischen Revolutionsfilms, insbesondere Eisensteins «Que viva Mexico!» und an die Schule des engagierten Dokumentarfilms in den USA (Strand, Hurwitz) und teilt mit ihnen die bildliche Ausdruckskraft und filmische Poesie. Eine Entdeckung! – Ab etwa 14.

J★

Netze

Rendezvous unterm Nierentisch

87/136

Regie und Buch: Manfred Breuersbrock, Wolfgang Dressler, Dieter Fietzke; Musik: diverse; Produktion: BRD 1986, Cult. Film TV/Neue Pathos/Peter Goedel, 89 Min.; Verleih: Monopol-Films, Zürich.

Aus Kino-Werbung, Wochenschaumaterial, Parteien-Reklame und Kulturfilm-Ausschnitten montierter Collage-Film über die fünfziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland mit Wirtschaftswunder, Verdrängung der Vergangenheit, Spiessermoral und Wiederbewaffnung. Auf vordergründigen Jux hin angelegte, schrill-schräge Revue, die zu wenig Zusammenhänge herstellt, um als aufschlussreiches Zeitdokument gelten zu können.

E

Kurzbesprechungen

seine Naivität und Eigenart. Die Tortenschlacht zwischen Hynkel und Napaloni beeinträchtigt den Sinn der Parodie. (22.40–0.40, ZDF)

■ *Donnerstag, 14. Mai*

Strategia del ragno

(Strategie der Spinne)

Regie: Bernardo Bertolucci (Italien 1969), mit Giulio Brogi, Alida Valli, Pippo Campanini.– Athos Magnani, Sohn des ermordeten Antifaschisten, kehrt in den Heimat- und Sterbeort seines Vaters zurück. Die Geliebte des Vaters glaubt, dass dessen Mörder noch leben. Er bildete eine Widerstandsgruppe, die ein Attentat auf Mussolini plante. Es wurde durch Verrat vereitelt: Statt des Duce starb der Vater während einer Opernaufführung. Bertolucci betont die historisch-politische, weniger die kriminalistische Seite des Stoffes von J. L. Borges: «Über das Ende der Bourgeoisie und die Notwendigkeit, Helden abzuschaffen». (21.45–23.10, 3SAT)

Die Sehnsucht der Veronika Voss

Regie: Rainer Werner Fassbinder (BRD 1981), mit Rosel Zech, Hilmar Thate, Annemarie Düringer. – Ein ehemaliger grosser UFA-Star erhält nach dem Krieg keine Filmrollen mehr und flüchtet sich in Drogen. Aus Faszination, Neugier und Zuneigung versucht ein Sportreporter ihren Persönlichkeitszerfall aufzuhalten. Ihre Abhängigkeitsverhältnisse sind stärker. Beide scheitern. Der Film ist dem Schicksal des UFA-Filmstars Sybille Schmitz nachempfunden. Der kritische Bezug zur Wirtschaftswunderzeit überzeugt nicht. (23.00–0.40, ARD)
→ ZOOM 8/82

■ *Montag, 18. Mai*

A Voyage Round My Father

(Unterwegs zu meinem Vater)

Regie: Alvon Rakoff (England 1982), mit Laurence Olivier, Alan Bates, Jane Asher.– Der Fernsehfilm nach dem autobiografischen Bühnenstück von John Mortimer behandelt eine intensive, zwiespältige Vater-Sohn-Beziehung. Der Sohn wächst im isolierten Milieu eines dominierenden invaliden Vaters, eines Scheidungsanwalts, auf. Er hat sein Augenlicht bei einem Verkehrsunfall verloren. Konservative britische Werthaltungen und Erziehungsstile werden mit satirischen Akzenten nachgezeichnet. (21.40–23.00, TV DRS)

■ *Donnerstag, 21. Mai*

La luna

Regie: Bernardo Bertolucci (Italien 1979), mit Jill Clayburgh, Matthew Barry, Fred Gwynne.– Symbolträchtiges Melodram über die ödipale Beziehung zwischen einem vielbeschäftigten, nervösen Opernstar und ihrem pubertierenden Sohn, der, vernachlässigt, sich in Drogen flüchtet. Raffinierte Montage und souveräne Dramaturgie zeichnen eindringlich das gestörte Mutter-Sohn-Verhältnis in seiner emotionalen Unsicherheit, Angst und Aggression. (21.45–0.05, 3STA)
→ ZOOM 2/80

ÜBER FILM UND MEDIEN

■ *Sonntag, 10. Mai*

«Ein Kurzfilm sollte kurz sein»

Oberhausen '87 – Aktuelle Reportage und Ausschnitte aus Kurzfilmen von den 33. Oberhausener Kurzfilmtagen, sowie Akzente der Podiumsdiskussion zum Thema «25 Jahre Oberhausener Manifest», mit dem die damaligen deutschen Jungfilmer ihren Anspruch anmeldeten, den neuen deutschen Film zu schaffen. (23.50–0.50, ARD)

■ *Sonntag, 17. Mai*

Zwischen Anpassung und Widerstand

Porträt der Jesuitenzeitschrift «Orientierung» von Philippe Dätwyler und Stefan Hartmann.– Seit 50 Jahren wird die in Zürich hergestellte Publikation in der westlichen Welt verbreitet. Der Film dokumentiert den Wandel vom engen antikommunistischen Kampfblatt zur offenen Forumszeitschrift, die sich mit Befreiungstheologie, Fragen des Marxismus und Ökumene auseinandersetzt. (10.30–11.00, TV DRS)

■ *Mittwoch, 20. Mai*

Film top-extra: Filmfestival von Cannes

Berichte, Impressionen, Aspekte von dem 40. «Festival International du Film» in Cannes. (22.10–22.55, TV DRS; zum Thema: «Filmfest in Cannes – Theatertreffen in Berlin», *Samstag, 23. Mai, 23.05–0.40, 3SAT*)

The Search (Die Gezeichneten)

87/137

Regie: Fred Zinnemann; Buch: Richard Schweizer, David Wechsler, Paul Jarrico; Kamera: Emil Berna; Schnitt: Hermann Haller; Musik: Robert Blum; Darsteller: Montgomery Clift, Ivan Jandl, Aline MacMahon, Jarmila Novotna, Wendell Corey, Mary Patton u. a.; Produktion: USA/Schweiz 1948, Praesens Film für Metro Goldwyn Mayer, 105 Min.; Verleih: offen.

Deutschland im Jahre Null: Die Geschichte der Suche eines tschechischen Jungen nach seiner Mutter, die Auseinandersetzung mit den traumatischen Vorgängen der unmittelbaren Vergangenheit (Konzentrationslager) und die Beziehung zu einem Vertreter der siegreichen Alliierten, einem amerikanischen Soldaten. Ein authentisches, dichtes, den Problemen der (damaligen) Gegenwart verpflichtetes Werk, das den Vergleich mit den besten Filmen des italienischen Neorealismus nicht zu scheuen braucht: kritisch, ungeschminkt, einfühlsam.

J★

Die Gezeichneten

The Sundowners (Der endlose Horizont)

37/138

Regie: Fred Zinnemann; Buch: Isobel Lennart, nach dem gleichnamigen Roman von Jon Cleary; Kamera: Jack Hildyard; Schnitt: Jack Harris; Musik: Dimitri Tiomkin; Darsteller: Robert Mitchum, Deborah Kerr, Peter Ustinov, Michael Anderson jr., Glynis Johns, Dina Merrill, Chips Rafferty u. a.; Produktion: USA/GB/Australien 1960, Warner Brothers, 133 Min.; Verleih: offen.

In der Weite der australischen Landschaft suchen Paddy Carmody und seine Familie zunächst als Schafhüter, dann als Scherer ihr karges Auskommen. Paddy liebt dieses ungebundene Leben und versucht, so lange als möglich den Bindungen der Gesellschaft und den Einschränkungen eines sesshaften Lebens zu entgehen, während seine Frau und sein Sohn von einer eigenen Farm träumen. Fred Zinnemann schildert diesen Konflikt auf einfühlsame und humorvolle Weise, auch wenn die Erzählung streckenweise etwas gar idyllisch gerät. – Ab etwa 9.

K

Der endlose Horizont

Tangos: El exilio de Gardel (Tangos: Das Exil Gardels)

87/139

Buch und Regie: Fernando E. Solanas; Kamera: Felix Monti; Schnitt: Césaire D'Angiollo, Jacques Gaillard; Musik: Astor Piazzolla; Choreografie: Susana Tambutti, Margarita Balli, Robert Thomas, Adolfo Andrade; Darsteller: Marie Laforêt, Philippe Léotard, Miguel Angel Sola, Marina Vlady, Georges Wilson, Lautaro Murua, Ana María Picchio, Gabriela Toscano u. a.; Produktion: Frankreich/Argentinien 1985, Terciné/Cinesur, 125 Min., Verleih: Sadfi, Genf.

Eine Gruppe von Argentinern, die vor der Militärdiktatur nach Paris flüchten musste, inszeniert dort eine «Tanguedia» (d.h. eine Mischung von Tragödie und Komödie auf der Grundlage des Tango) als künstlerischen Ausdruck ihres Trennungsschmerzes. In realen und phantastisch überhöhten Bildern beschwört der Film, ausgehend vom Exilalltag in Paris, auf eindrückliche und eindringliche Weise die Sehnsucht dieser Menschen nach Rückkehr in ihre Heimat. Der konsequent durchkomponierte Film überzeugt sowohl in seiner formalen Gestaltung als auch in seiner engagierten politischen Stellungnahme für ein freies Argentinien. →9/87

J★

Tangos: Das Exil Gardels

You're in the movies (Versteckte Kameras)

87/140

Regie, Buch und Schnitt: Emil Nafel; Produktion: Südafrika 1986, Satbel Films, 90 Min.; Verleih: Columbus Film, Zürich.

Auf das Motto «Schadenfreude ist die schönste Freude» vertrauend, werden in diesem Streifen mehr oder weniger zufällig Gags mit versteckter Kamera aneinandergereiht. Dazwischengeschnitten sind einzelne gestellte Sketches – allesamt billige Plagiate. Der Film wäre an sich in ganz trüben Stunden leidlich geniessbar. Doch bekommt der minime Unterhaltungswert einen spürbar bitteren Nachgeschmack durch den Umstand, dass für die entblößendsten und peinlichsten Szenen in erster Linie Schwarze hinhalten müssen.

E

Versteckte Kameras

Kurzbesprechungen

VERANSTALTUNGEN

■ 9.–16. Mai, Montreux

Goldene Rose von Montreux

Zur 27. Ausgabe dieses internationalen Wettbewerbs für Unterhaltungsprogramme werden rund 1000 Medienfachleute in Montreux erwartet. Neben den offiziellen Rundfunkanstalten sind auch unabhängige Fernsehproduzenten zum Wettbewerb zugelassen. Fachkonferenzen zu Themen wie Versteckte Kamera, Sex und Unterhaltung, Product Placement begleiten die Veranstaltung. – Goldene Rose, SRG, Giacometti-strasse 1, 3000 Bern 15.

■ 11.–15. Mai, Filmpodium Zürich

11. Schweizerische Jugendfilm- und Videotage

Filme und Videos, alle nicht länger als 25 Minuten, von Jugendlichen bis zum 25. Altersjahr werden nach Alterskategorien getrennt vorgeführt und prämiert. Die in der Vorjurierung abgelehnten Filme werden ausser Konkurrenz ebenfalls gezeigt. Es bleibt Raum für Diskussion und Erfahrungsaustausch. – Schweizerische Jugendfilmtage, Hans Stocker, Klosbachstrasse 110, 8032 Zürich.

■ 15.–17. Mai, Arnoldshain

Über den Einbruch der Moderne

Die Tagung beschäftigt sich mit dem Bild der Grossstadt als Ausdruck des modernen Zeitgeistes in Film und Literatur. – Evangelische Akademie Arnoldshain, D-6384 Schmitten/Ts. 1, Tel. 00496084/30-0.

■ 18.–19. Mai, Paulus-Akademie Zürich

AV-Medien in der Altersarbeit

Ergänzend zur Visionierung neuer, für die Altersarbeit geeigneter Filme, Videobänder, Tonbilder und Tonkassetten werden Methoden des Einsatzes von AV-Medien erläutert und wird Gelegenheit zum Erfahrungsaustausch geboten. Am ersten Tag werden die Neuheiten des letzten Jahres vorgestellt, am zweiten folgt eine Auswahl aus dem Gesamtangebot der Verleihstellen. – Paulus-Akademie, Carl Spitteler-Strasse 38, Postfach 361, 8053 Zürich.

■ 5.–8. Juni, München

3. Münchner Tonbildtage

Internationales Forum der gesellschaftlich und künstlerisch engagierten Dia-Audiovision. Eingeladen sind

Macher, Nutzer und Vermittler. – AV-Akademie München, Untertaxetweg 142, D-8035 Gauting, Tel. 004989/8506086.

■ 18.–29. Juni 1987, Quito/Equador

Weltkongress von UNDA/OCIC

Die internationale Film- und AV-Organisation OCIC und die Radio und TV-Organisation UNDA veranstalten eine Tagung zum Thema «Kultur, Medien und christliche Werte». Die Organisatoren haben ihre Mitglieder in den einzelnen Ländern nach Beiträgen der Medien zur lokalen Kulturentfaltung und den darin übermittelten Werten befragt. Das Resultat der Befragung ist kürzlich publiziert worden. Die Dokumentation so wie die weitere Auskünfte können bei OCIC, 8, rue de l'Orme, B-1040 Brüssel, Belgien, eingeholt werden.

FESTIVALS

■ 28.–31. Mai, Osnabrück

7. Internationaler Experimentalfilm Workshop

Experimentalfilm Workshop e. V., Postfach 1861, D-4500 Osnabrück, Tel. 0049541/21658.

■ 28. Mai–2. Juni, Annecy

Festival international du cinéma d'animation

Annecy 87, 4, passage des clerics, F-74013 Annecy.

■ 20.–28. Juni, München

Filmfest München

Unter dem Motto «Ein Fest für alle, die gerne ins Kino gehen» stehen im diesjährigen Programm internationale Entdeckungen, ein Forum der neuen deutschen Produktion, eine Plattform des Films der sozialistischen Länder, Independents aus den USA, Kanada, Australien und Neuseeland sowie die Plattform mit einem bedeutenden Filmschöpfer der Gegenwart. Fortgesetzt werden auch die «Informationstage für den Bildungsfilm» und das «Kinderfilmfest».

■ 3.–8. Juli, Birmingham

Ecovision 87

Vierte europäische Biennale mit Filmen zum Thema «Umwelt». – Biennale européenne du film sur l'environnement, 55, rue de Varenne, F-75341 Paris.

Das ist, meine ich, ein vernichtendes Urteil. Es gewinnt umso mehr an politischem Gewicht, als Dindo auf jede billige Schwarzweiss-Malerei verzichtet. Der Realisator setzt nicht auf Agitation, sondern auf Sachlichkeit. Seine Anklage beispielsweise gegen die Behörden und gegen die Justiz beruht auf dem Zusammentragen von Fakten und Indizien. Der Film wird dadurch zu einem Stück Wirklichkeit, nicht zum Pamphlet.

Wichtig in diesem Zusammenhang sind zwei Dinge: «Dani, Michi, Renato und Max» ist nicht der Film eines Bewegten, kein Szenenfilm wie «Züri brännt» oder «Betonfahrten». Er ist vielmehr das Werk eines ausserstehenden, in gewisser Weise gar distanzierter Beobachters; nicht eines gleichgültigen allerdings, sondern eines überaus sensiblen, emotionell bewegten, dem der unnötige Tod der vier jungen Menschen ganz offensichtlich an die Nieren ging. Die Wut über diese Ereignisse, die Wut aber auch über das, was nach dem Tod der vier Jugendlichen geschah, hat ihn zu dieser filmischen Enquête veranlasst.

Aber bei seiner Spurensicherung hat Dindo seine Wut beiseite geschoben, zurückgedrängt. Mehr noch als in «Schweizer im Spanischen Bürgerkrieg» oder «Die Erschiesung des Landesverrätters Ernst S.» bedient er sich des Mittels der journalistischen Recherche. Sorgsam trägt er Fakten und Bilder zusammen, rekonstruiert aufgrund von Berichten und Protokollen, spricht mit den Eltern, Freunden und Bekannten der Toten, aber auch mit Augenzeugen jener unfassbaren Ereignisse, um so – Stück für Stück – ein Bild der Wahrheit zu erhalten. Natürlich verschweigt Richard Dindo nicht, wo er selber steht, aber er macht aus seinem Standpunkt weder ein Dogma

noch eine Ideologie. Das schützt den Film vor jener «Betriebsblindheit», die Werken dieser Art so häufig anhaftet.

Dindos fast verbissenes Forschen nach der Wahrheit – und das ist das zweite wesentliche Element, das dem Film alles pamphletartige nimmt – verhindert auf eine natürliche Weise eine Idealisierung der vier jugendlichen Persönlichkeiten. Der Film zeichnet keine Heiligenbilder, porträtiert keine Märtyrer, wohl aber Menschen aus Fleisch und Blut mit einer starken Sehnsucht nach einer anderen, alternativen Lebensgestaltung. Dass diese Sehnsucht, vor allem aber ihre mutwillige Zerstörung durch eine lieblos-kalte Gesellschaft, ihr Leben nicht nur entscheidend mitgeprägt hat, sondern auch zu Reaktionen am Rande oder jenseits der Legalität geführt hat, verschweigt Dindo keineswegs. Aber er weigert sich, die vier Jugendlichen deswegen gleich zu kriminalisieren, wie die Polizei und die Justiz dies immer wieder taten. Er bringt ihnen vielmehr Verständnis, menschliche Wärme entgegen. So werden Dani, Michi, Renato und Max nicht noch nach ihrem Tode zu politischen Zweckfiguren. Das zeugt von einer tiefen Achtung des Filmautors gegenüber den Toten und ihren Angehörigen und Freunden.

Nun hat gerade Dindos Verzicht auf's agitatorisch Anklägerische zugunsten einer journalistischen und dokumentarischen Sachlichkeit, die allerdings nie kalt und teilnahmslos bleibt, zu erheblichen Missverständnissen geführt. In der falschen Erwartungshaltung, mit «Dani, Michi, Renato und Max» einen Film über die Jugendbewegung und die brutal niedergeschlagenen Unruhen der frühen achtziger Jahre vorgesetzt zu bekommen, bleibt vielen der Blick auf die politische Aussagekraft dieses

überlegenen und intelligenten Werkes versperrt. Sie wollten eine kinematografische Feierstunde für vier Märtyrer des blutig niedergeschlagenen Widerstandes gegen eine reaktionäre Konsumgesellschaft. Dass der Film weiter greift, vermögen sie nicht zu erkennen.

Das Material, das Dindo zur Spurensicherung in vier ungewöhnlichen Todesfällen zusammenträgt, um zur Wahrheit zu finden, weitet sich aus zu einer Klimastudie über eine kalte, bleierne Zeit, die beherrscht ist von der Angst, materiellen Reichtum verlieren zu können. Der Film wird zur Beschreibung einer Zeit, in der alles, was das Streben nach noch mehr Reichtum in Frage stellt, rücksichtslos zertrampelt wird. Dindo weigert sich zu Recht, Dani, Michi, Reto und Max einfach als Opfer polizeilicher Willkür zu sehen, obwohl er die fatalen Übergriffe übereifriger Beamter mit aller notwendigen Schärfe kritisiert. Dass die «Scheissbullen» und die Justiz letztlich nur die verlängerten Arme der Machthaber in einer Gesellschaft sind, die sich als Ideologie die Raffgier auf die Fahne geschrieben hat, macht dieser Film deutlich. Er warnt vor dem Vergessen und dem Verdrängen, aber auch vor der Simplifizierung. Die kalte, bleierne Zeit ist nicht vorbei, auch wenn es in Zürich inzwischen wieder ruhiger geworden ist. Die Zahl ihrer Opfer wächst. Doch nur noch selten haben Polizeibeamte bei den Todesfällen ihre Hände so direkt im Spiel wie bei Dani, Michi, Renato und Max. ■

Franz Ulrich

Proschtschanije

(Abschied von Matjora)

UdSSR 1983.

Regie: Elem Klimow

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 83/236
und 87/119)

Grauer Morgennebel liegt über dem sibirischen Fluss Angara, der aus dem Baikalsee in den Jenissei fliesst. Lautlos nähert sich ein Boot mit in Plastikpele- rinen gehüllten Männern einer Insel. Die gespenstische Szene kündigt Unheil an: Für die Insel Matjora (die Mütterliche) und das Dorf darauf ist der letzte Frühling im ewigen Lauf der Jahreszeiten angebrochen. Die Männer sind gekommen, um die Evakuierung der Insel in Gang zu setzen. Sie soll überflutet werden, in einem Stausee versinken, weil mit dem Bau eines Flusskraftwerks die Energieversorgung der Region gesichert werden muss.

Wehmütige Abschiedsstimmung liegt über der Gruppe von Frauen, die in der geräumigen Wohnstube eines Holzhauses um den Samowar sitzen, plaudern und altrussische Lieder singen. Die Idylle wird durch den Aufruhr von Dorfbewohnern zerstört: Mit Empörung reagieren sie dagegen, dass das Evakuierungskommando mit der Zerstörung der Gräber und Holzkreuze auf dem Friedhof begonnen hat. Niemand will die Verantwortung für den Frevel übernehmen, der den Widerstand der Inselbewohner provoziert und den Konflikt zwischen Altem und Neuem, Tradition und Fortschritt, Natur und Technik, Mensch und Umwelt sichtbar macht. Die Überflutung der Insel ist nicht bloss ein organisatorisch und technisch lösbares Problem der Umsiedlung,

sondern mit dem Tod Matjoras wird eine in Jahrhunderten gewachsene Gemeinschaft der Lebenden und Toten, von Mensch und Natur zum Verschwinden gebracht.

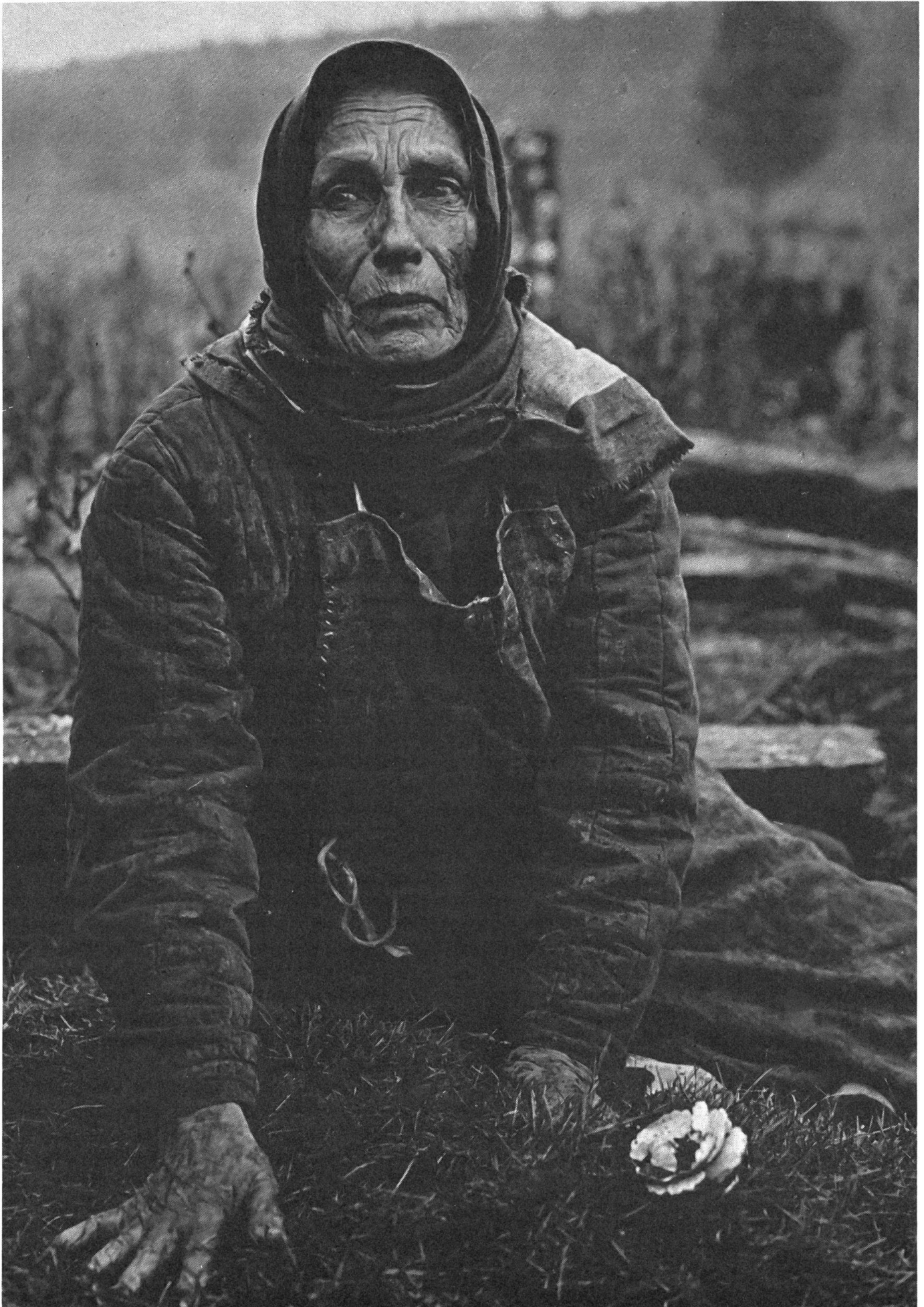
Symbolfiguren für den stillen, aber starken Widerstand gegen die Zerstörung ihrer Lebensgrundlagen um eines fragwürdigen Fortschritts willen sind die greise Darja (Stefania Stanjuta) und ein mächtiger alter Baum, in dessen Rinde eine Ikone eingewachsen ist. Der mit dem Untergang der Insel aufbrechende Konflikt wird in Darjas Familie deutlich sichtbar: Ihr Sohn Pawel (Lew Durow) leitet die Evakuierungsmassnahmen weisungsgemäss, aber schlechten Gewissens, und ihr Enkel Andrej (Vadim Jakowenko) stürzt sich geradezu blindwütig in die Räumung der Insel und stösst sich dabei buchstäblich am uralten Baum den Kopf blutig. Darja aber erleidet tief den Schmerz der Trennung von allem, mit dem sie zutiefst verwurzelt ist. Sie kniet auf die Erde nieder und betet beschwörend, streicht mit den Händen zärtlich über Moos und Farn und bittet den bedrohten Boden um Verzeihung. Zwar kann sie den Untergang ihrer Heimat nicht verhindern, aber sie will wenigstens die Würde bewahren, Zeuge sein und die Dinge beim Namen nennen: «Gerade dafür habe ich meine Augen, um das alles zu sehen.» Der alten Bäuerin ist bewusst, welch ungeheurer Preis sie für den Bau des Kraftwerks bezahlen muss, ganz im Gegensatz zu Worontschow (Aleksej Petrenko), dem breitschultrigen Vertreter der Staats- und Parteimacht, der die Leute mit hohlen pathetischen Sprüchen für die Umsiedlung zu gewinnen sucht: «Warum haben wir die Augen vorn und nicht hinten? Damit wir vorwärts gehen und nicht rückwärts.» Nach uns die Sintflut...

Darja ist zwar machtlos gegenüber der Zerstörung ihrer Umwelt und Kultur, in der sie sich beheimatet und geborgen fühlt, aber sie will deren Tod mit Respekt, Andacht und Würde begleiten, der Insel den letzten Liebesdienst erweisen. Wie den Leichnam eines Verstorbenen reinigt sie ihr todgeweihtes Haus. Sie schrubbt Decken, Wände und Dielen, hängt frische Gardinen vor die Fenster und schmückt Stube und Ikonenwinkel mit Blumen. Auf dem Grab ihrer Eltern liegend, verabschiedet sie sich von ihren Vorfahren.

Das andere Überlebenssymbol ist die uralte, mächtige Lärche. Der Ikonenbaum soll gefällt werden, damit sein hoher Wipfel nicht aus dem Stausee ragen und die Schifffahrt behindere. Aber er widersteht Axt, Motorsäge und gar einem Traktor mit Zugseil, mit dem Andrej den Baumriesen zu Fall zu bringen sucht. Schliesslich wird der Baum mit Benzin übergossen und geht in Flammen auf. Aber nicht einmal das Feuer kann ihn gänzlich vernichten: Verkohlt ragt der Baum noch am Ende des Films über den Dunst dem Sonnenlicht entgegen.

Weder Darja noch der Baum können den Untergang Matjoras aufhalten. Die letzte Heuernte wird eingebracht, das Vieh wird auf Schiffe verladen, die Kinder verlassen die Insel, die alten Holzhäuser werden in Brand gesteckt. Die Menschen ziehen in triste städtische Wohnbauten um. Alle haben die Insel rechtzeitig zum Flutungs- termin verlassen, bis auf Darja, einige andere Alte, den «Dorfnarren» und ein stummes Kind. Als dies mit Schrecken festge-

Stiller Protest gegen die Zerstörung ihrer Heimat, ihrer Seele: Darja (Stefania Stanjuta).



stellt wird, fahren Worontschow, Pawel und der Säufer Petrjucha (Leonid Krjuk), den als einen der ersten die Verzweiflung über den Untergang Matjoras gepackt hat, zur Insel, um die Zurückgebliebenen zu holen. Aber sie verirren sich im Nebel auf dem Fluss und können die Insel nicht mehr finden. Die Insel scheint schon vor der Überflutung verschwunden zu sein, und erst jetzt beginnen die Männer den Verlust allmählich zu begreifen. Der Angst und Verzweiflung der Suchenden stehen die ruhigen Bilder der Daheimgebliebenen gegenüber, die in ihrer Heimat verwurzelt bleiben.

Konzipiert (nach einer Novelle von Valentin Rasputin) und begonnen hat «Proschtschanije» Elem Klimows Frau Larissa Schepitko, die am ersten Drehtag, dem 2. Juli 1979, bei der Frontalkollision mit einem Lastwagen ums Leben gekommen ist (vgl. ZOOM 16/79). Klimow: «Ideen und Vorstellungen über die Realisierung von «Matjora» lebten in den Herzen und Köpfen der Filmschöpfer. Man kann sie nicht in einem Drehbuch finden. Und deshalb verschwand all dies nach ihrem Tod mit ihnen. Wir mussten ganz von vorne beginnen.» Elem Klimow änderte das Drehbuch und suchte einen neuen Stil. Der Film war jedoch den sowjetischen Machthabern nicht genehm, seine Aufführung wurde behindert (vgl. ZOOM 16/83, Seite 25). Inzwischen ist Elem Klimow Erster Sekretär des sowjetischen Filmverbandes geworden, und sein Film gelangt nun im Zeichen von «Glasnost», Gorbatschows Politik der Öffnung, als Auftakt zu weiteren Filmen aus der Sowjetunion auch in unsere Kinos.

Klimows eindringlicher Film ist mit seinen lyrischen Stimmungsbildern und grossartigen

Bildmetaphern dem Werk Tarkowskij verwandt, auch in den – allerdings etwas weniger betonten – spirituellen und religiösen Elementen, die vor allem in der Figur der Darja zum Tragen kommen. «Abschied von Matjora» ist gewissermassen ein «grüner» Film, ohne einseitig entwicklungs- und technologiefeindlich zu sein. Er plädiert für einen besonneren Umgang mit Technik und Fortschritt und für mehr Respekt vor der Natur, den Traditionen und den Werten menschlicher Erinnerung und Erfahrung. In elegischen Bildern mit grosser Ausdruckskraft leistet der Film eine Art Trauerarbeit und macht, ohne je sentimental oder heimattümelnd zu werden, auf eindrückliche Weise bewusst, welche Werte durch den Raubbau an der Erde in Gefahr geraten. Elem Klimow wollte mit «Proschtschanije» darauf hinweisen, «dass die Geschichte Matjoras die der ganzen Erde ist. Wir zerstören unseren Planeten und mit ihm unsere Seele. Aber meine Interpretation ist nicht ausweglos. Am Ende des Films reflektiert eine der Personen, die für die Zerstörung Matjoras waren, über sich selbst, sein Leben. Er schreit auf der Suche nach seinem Leben und seiner Seele. Für mich bleibt eine Hoffnung.» ■

Stefan Kunzelmann

Mélo

Frankreich 1986.
Regie: Alain Resnais
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/131)

Als sich gegen Ende der fünfziger Jahre in Frankreich die Nouvelle Vague entwickelte, entstand als Teil davon die Gruppe «rive gauche», die sich nach dem linken Seineufer, dem Künstlerquartier, benannte. Die Mitglieder waren: Alain Resnais, Agnès Varda und Chris Marker, die als Dokumentarfilmer begonnen hatten. Der politische französische Film hatte damals unter der Zensur der in die Kolonialkriege verwickelten Regierung zu leiden. Bereits «Les statues meurent aussi» (Resnais/Marker 1953) stand lange Zeit unter Aufführungsverbot, wohl weil er die kolonialen Einflüsse auf die afrikanische Kunst zu kritisch darstellte. In der Folge dieser Massnahmen gewann der Spielfilm an Attraktivität. Resnais verliess sich, was die Sprache anbelangt, gerne auf Schriftsteller(innen), vorzüglich auf solche des «nouveau roman». Zu «Hiroshima mon amour» (1959) stammt der Text von Marguerite Duras, zu «L'année dernière à Marienbad» (1961) von Alain Robbe-Grillet.

«Mélo» (1986) liegt das gleichnamige Bühnenstück von Henry Bernstein, Skandalautor des Vorkriegs-Paris, zugrunde. Der Film beginnt theaterhaft. Der Vorspann stellt die Schauspieler, den Regisseur und den Autor auf Fotos aus einem Programm vor, währenddessen hört man die Geräusche der eintretenden Zuschauer. Die Aufführung ist in die Zeit des Juni 1926 gesetzt. Der Vorhang wird allerdings nicht geöffnet, sondern überblendet. Das Ehepaar

Romaine und Pierre Belcroix (Sabine Azéma, Pierre Arditi) hat einen alten Freund zu Gast. Marcel Blanc (André Dussolier), ein berühmter Violinvirtuose, und Pierre, erster Geiger in einem Orchester, kennen sich seit dem Konservatorium. Das Gespräch ist voller Erinnerungen, die Freunde haben sich lange nicht mehr gesehen.

Als der melancholische Marcel erzählt, wie er während eines Konzertes von der Bühne herab seine Freundin beobachtete, die mit einem Mann Blick tauschte, und wie er, indem er sich ganz der Musik ergab, damals seine liebste Bachsonate spielte wie noch nie zuvor, da zeichnet sich in Romaines Gesicht bereits die erste Zuneigung ab. In ihrer neckischen Art ergattert sie sich im Verlaufe des Gesprächs das Versprechen, mit ihm musizieren zu dürfen. Die roten Rosen, die Marcel der Gastgeberin zum Abschied schenkt, werden als Motiv immer wieder auftauchen.

Mit wenigen Einstellungen erkennt man in dieser langen Szene die Reaktionen der Personen. Die Totalen zeigen nicht nur das Spannungsspiel zwischen den Dreien, sie erschließen auch die Umgebung: den Garten des Hauses in Montrouge, einem Vorort von Paris. Die betont kulissenhafte Ausstattung und das (im ganzen Film) konsequent eingesetzte Kunstlicht schaffen eine eigene Ambiance, in der das Spiel das Theaterhafte verliert und zum Kinoerlebnis wird.

Eine Überblendung führt in die reich eingerichtete Wohnung von Marcel. Er wehrt die Koketterien von Romaine, die hier ihren versprochenen Musikknachmittag einlöst, nur halbherzig ab. Seine Skrupel, dem Freund die Frau wegzunehmen, können die Sehnsucht nach Romaine nicht besiegen.

Der etwas naive, kindliche Pierre, Pierrot mit Übernamen, merkt nicht viel – erst später wird er sich erinnern. Dramatischer wird es, als Marcel auf Tournee muss, und Romaine ihm schwört, bei seiner Rückkehr frei zu sein. Sie unternimmt einen Versuch, ihren Mann zu vergiften. Der Anschlag scheitert wohl daran, dass sie ihn mit zu wenig Überzeugung ausführt – Pierre wird nur krank. Als Pflegerin kommt eine Freundin ins Haus: Christiane (Fanny Ardant).

Romaine zerbricht an der Belastung, dass ihr Mann, in Unwissenheit über den Grund seiner Krankheit, ihre Liebe und Nähe nur noch mehr sucht. Nervlich völlig zerrüttet, flüchtet sie zum eben zurückgekehrten Marcel, der sie aber aus Mitleid mit Pierre zurückschickt. Nahe am Wahnsinn gehorcht sie, aber nur um kurz darauf erneut zu fliehen. Zwei Sequenzen reichen für den dramatischen Höhepunkt. Romaine steckt ihren Abschiedsbrief an Pierre in einen Umschlag, dann geht sie der Seine entlang und steigt eine Treppe zum Ufer hinunter.

Es folgt der letzte Akt, der, wie bereits der zweite, kurz vor dem Mordversuch, mit dem eingblendeten Vorhang angezeigt wird. Drei Jahre später: Christiane hat den verwitweten Pierre geheiratet und sucht nun Hilfe bei einem Priester, da sie das Wissen über das Giftattentat, das ihr als Pflegerin in dem Haus in Montrouge nicht verborgen blieb, stark belastet. Auf den Rat des Geistlichen hin wird sie, um die immer noch schmerzende Wunde des Selbstmords nicht neu zu öffnen, ihr Geheimnis vor Pierre verbergen. Diesem sind seit dem Tod von Romaine aber schon selbst einige Ahnungen gekommen. Eine Rosenblüte, die sie als Andenken an ihren Geliebten in einen Kalender einklebte, erinnert Pierre an Marcel. Er besucht ihn, um

sich Gewissheit zu verschaffen, bevor er in Tunis mit seiner Frau ein neues Leben anfangen will. Marcel, der den Mordversuch vermutlich auch wollte, verleugnet alles.

In diesem Personenfilm richten sich die Bilder nach der Sprache. «Mélo» lebt von einer Ambiance, in der alles eigen ist, nichts fremd, sogar die Musik ist immer mit Romaines Klavier- oder Marcells Geigenspiel erklärt, sie kommt nicht von außen. Die Sprache, die den ganzen Film trägt, drückt eine geschichtete Zeit aus. Die Monologe und Dialoge reichen als Erinnerungen hinter die Gegenwart und die Reise nach Tunis weist in die Zukunft. Dazwischen liegt die Handlung. Merkwürdig ist der letzte Akt: Pierre hat bereits gegen das Vergessen anzukämpfen, während dem Zuschauer die ganze Geschichte noch gegenwärtig ist.

Interview mit Alain Resnais

Ihre ersten Filme drehten Sie über Malerei («Van Gogh», «Gauguin», «Guernica»), später realisierten Sie dokumentarische Kurzfilme. («Les statues meurent aussi», «Nuit et brouillard», «Le chant du styrène») Wie kamen Sie zum Spielfilm?

Eigentlich wollte ich als Cutter ins Filmgeschäft einsteigen. Ich habe nie daran gedacht, Regisseur zu werden. Es gab viele Zufälle. Das Malen interessierte mich, also drehte ich einige Filme über Malerei. Eine Gesellschaft, Freunde des Films, hörten davon und gab mir den Auftrag, anlässlich einer Ausstellung einen Film über van Gogh zu machen. Die Gesellschaft hatte kein Geld für die Musik, also fragte ich dafür einen Produzenten. Er sagte zu unter der Bedingung, dass wir den Film auf



Bei den Dreharbeiten zu «Mélo»: Alain Resnais und Sabine Azéma.

35 mm nochmals drehten. So habe ich, ohne es recht zu wissen, einen professionellen Kurzfilm gemacht. Ich erhielt einen neuen Auftrag und schliesslich fand ich mit Filmen mehr Arbeit als in der Montage.

Der dokumentarische oder politische Hintergrund hat sich von den Kurz- auf die Spielfilme übertragen. Ihre ersten langen Filme haben noch einen politischen Aspekt.

Ja, noch in «Hiroshima mon amour» gibt es dokumentarische Sequenzen, später werden es immer weniger. Die Fiktion gewinnt das Rennen, aber das war nicht Absicht.

Mit Ihrer Schnitt- und Montage-technik haben Sie den linearen Erzählstil des früheren Kinos aufgebrochen und eine offene Atmosphäre geschaffen, die den Zuschauer mit einbezieht. Wie sehen Sie den Zuschauer, erwarten Sie etwas von ihm?

Vielleicht erwarte ich wirklich etwas mehr Aufmerksamkeit oder Beteiligung. Ich glaube, ich zeige Spuren und verlange vom Zuschauer, dass er mir ein Stück weit folgt. Tatsächlich habe ich versucht, die Erzählkonstruktion zu verändern, weil ich es für bewegender halte zu zeigen, was im Kopf einer Person ist. Man weiss viel mehr von einer Person, wenn man gewisse Bilder in ihrem Kopf zeigt. Diese Technik ist immer noch grob und ein bisschen naiv. Ich habe das noch nicht konsequent zu Ende geführt.

Mit den Bildern, die man im

Kopf hat, stellt man sich die Zukunft vor. Und da sie im allgemeinen nicht dem gleicht, was dann tatsächlich eintrifft, kann das eine lustige Sache sein. Auch im Dialog: Wenn man zeigt, dass oft Dinge gesagt werden, um sich zu schützen, könnte das amüsant sein. Deshalb möchte ich nächstens einen komischen Film machen.

Sprechen Sie von dem Projekt mit Milan Kundera?

Nein, der Film mit Milan Kundera wird eher ironisch sein. Ich versuche immer, drei Projekte gleichzeitig bereit zu haben, weil man nie weiss, welches sich realisieren lässt.

«L'amour à mort» (ZOOM 15/85), Ihr vorletzter Film, und «Mélo» haben sehr viel gemeinsam. Die selben Schauspieler,

das Thema Liebe und Tod. Woher kommt das?

Ich hatte Zweifel, «Mélo» zu drehen, manche Sequenzen sind mit «L'amour à mort» fast gleich. Aber als Jean Gruault das Drehbuch zu «L'amour à mort» schrieb, kannte er «Mélo» nicht, und ich erinnerte mich bestimmt nicht, denn ich hatte weder das Stück noch die Filme je gesehen, denn ich glaube, es gab fünf Verfilmungen vor uns. Es ist eher ein amüsanter Zusammentreffen. Das gilt natürlich auch für Liebe und Tod, denn der Text von «Mélo» existierte bereits. Es sind Themen, die seit Ewigkeiten verknüpft sind, und ich bin nicht der erste, der sie vermischt.

Sie hätten auch ein anderes Bernstein-Stück wählen können.

Ja. Tatsächlich habe ich gezögert. Ich habe die Wahl auch ein bisschen den Schauspielern überlassen. Es schien aber auch, dass dieses Stück das Richtige war, denn ich hatte die Idee, so etwas wie die dramatische Wirbelsäule herauszuarbeiten und «Mélo» schien dafür geeignet, vielleicht, weil das Stück klar aufgebaut ist.

Die Aufführung im Film ist auf den Juni 1926 datiert. Es scheint Ihnen wichtig gewesen zu sein, diese Atmosphäre darzustellen. Mit der Ausstattung, den Kostümen und vor allem mit dem Text, den Sie nicht modernisiert haben.

Als ich vor dem Krieg die Bernstein-Aufführungen besuchte, haben mich Freunde ausgelacht. Ich verteidigte Bernstein, indem ich sagte: «Das ist zwar schlecht geschrieben, aber er hat dennoch die Sprache unserer Zeit ausgezeichnet eingefangen.» Ich fühlte, es war wie ein Tonband der Dreissigerjahre.

Wenn man diese Art von Sprache entfernt, zerstört man das Stück. Wir wollten die Formen und Wendungen dieser Sprache zu einem Relief bilden. Die Schauspieler waren ganz und gar einig mit mir. Wir waren erstaunt, wie stark der Text atmet.

Aber das stellte Sie vor das Problem, nicht in einen nostalgischen Film zu verfallen.

Das wollte ich gerade vermeiden, diese Wiederherstellung.

Mir scheint, Sie schaffen eine durchaus künstliche Atmosphäre, in der sich Vergangenheit und Gegenwart vertragen oder gar vereinen.

Ich glaube, das erweckt den Eindruck, wie wenn man durch ein umgekehrtes Fernglas schaut. Das Stück ist in eine Art von aufgehängter Zeit versetzt.

Wir haben das Stück ein erstes Mal gelesen und waren sehr bewegt. Ich pflege zu sagen, es erinnert an eine Oper von Puccini. Wir haben versucht, dem, was wir empfunden haben, treu zu bleiben. Was mich daran interessierte, waren all diese Gefühle, die Bernstein in den Körper, in die Stimme, in das Gesicht der Schauspieler übertragen kann. Dies ist charakteristisch für seine Kunst. Paul Claudel zum Beispiel kann man sehr ausdruckslos spielen. Bei Bernstein ist es gerade das Gegenteil, man muss immer etwas ausdrücken. Was wir machen konnten, damit diese Bewegung auch im Kino spürbar ist, war, die Darsteller nicht in ihrem Spiel zu unterbrechen. Ich musste also versuchen, möglichst lange Einstellungen zu erreichen. Es gibt eine, die ist fast neun Minuten lang. Normalerweise mache ich viele Schnitte, so zwischen 400 und 800. Ich glaube, hier sind es nur 110, damit das Spiel ein einziger Fluss bleibt.

Sie haben auch auf Nahaufnahmen verzichtet.

Ja, es gibt keine. Es war fast ein Prinzip, in einer Einstellung immer zwei bis drei Personen zu zeigen und zwischen ihnen eine dauernde Spannung aufzubauen. Es schien mir wichtig, den Zuschauer spüren zu lassen, dass der Schauspieler wie ein Seiltänzer ohne Netz war, und das es nichts gab, um ihn aufzufangen. Wir haben jede Einstellung nur aus einem Winkel gedreht, so hatten wir auch bei der Montage überhaupt keine Wahl. ■

*(Interview:
Stefan Kunzelmann)*

Samuel Helbling

Tangos: El exilio de Gardel

(Tangos: Das Exil Gardels)

Argentinien/Frankreich 1985
Regie: Fernando E. Solanas
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/139)

Fernando E. Solanas, der während der Zeit der letzten argentinischen Militärjunta (1976–83) selbst emigrieren musste, schildert in diesem Film anhand einer in Paris lebenden Gruppe seiner Landsleute, die aus Furcht vor der Militärdiktatur nicht länger in Buenos Aires bleiben konnte, die Situation des Exiliertseins. Als eine Art teilnehmender Beobachter hält er mit seiner Kamera ihren Exilalltag und das Bemühen der Gruppe, ihre Entwurzelung und Verlassenheit in einem Tanz-Schauspiel auszudrücken, fest. Die Gruppe, bestehend aus In-

tellektuellen, Künstlern und Tänzern, ist daran, eine «Tanguedia» (d. h. eine Mischung von Tragödie und Komödie, die in ihrer Dramaturgie der Tango-Novelle nachempfunden ist) als künstlerischer Ausdruck ihres Trennungsschmerzes einzustudieren. Unterstützt werden sie dabei von französischen Freunden.

Wohl kennt man auch bei uns den Tango, doch für die Argentinier hat er eine tiefere Bedeutung, ist er mehr als nur ein Tanz. Er ist ein Teil ihrer Geschichte und ihrer gesellschaftlichen Entwicklung, wie auch Ausdruck ihrer Volkskultur. Der Tango als geistige und seelische Heimat dient der im Exil lebenden Gruppe, die mit dem Verlust ihrer materiellen Heimat auch ihre eigene kulturelle Identität zu verlieren droht, als Quelle kultureller Widerstandskraft. Juan Uno, ein befreundeter Schriftsteller der Gruppe, der sich im innern Exil in Buenos Aires befindet, schickt ihnen bruchstückweise auf Zettel ge-

schriebene Texte, die von Juan Dos in Paris überarbeitet und vertont werden.

Die «Tanguedia» entwickelt sich zu einer politischen und poetisch-musikalischen Collage über die Exilsituation – der innern, wie der äussern –, die sich wie ein roter Faden durch die Geschichte Lateinamerikas zieht. In Bildern, angesiedelt zwischen Wirklichkeit und Traum, durchdrungen von der schwer lastenden Melancholie der Entwurzelung in der Fremde, geht es immer wieder um die Sehnsucht nach Rückkehr in die Heimat. Die Theaterarbeit macht die Situation der Exilierten erträglicher und vermag ihnen Halt zu geben. Dennoch werden sie immer wieder überwältigt von Heimweh und der Sorge um die «Desparecidos», den über Nacht Verschwundenen.

Eng vermischt mit der Inszenierung dieses Musikschauspiels wird als zweiter Handlungsfaden der reale Alltag der Argentinier in Paris gezeigt. Mit

Demonstrationsumzügen machen sie die Weltöffentlichkeit auf die grausamen Folterpraktiken und Menschenrechtsverletzungen der argentinischen Militärdiktatur aufmerksam. Die quälende Ungewissheit über das Schicksal ihrer Verwandten und Freunde ist allgegenwärtig. Der Gang zum Briefkasten und zur Telefonkabine wird zum Ritual, mit dem die Trennung aufgehoben werden soll. Das Exil verändert die ganze Lebenssituation, Beziehungen brechen auseinander, eine zweite Generation wächst heran, die für ihre eigene Zukunft entscheiden will. Da ist etwa die Tochter einer Schauspielerin, die einen grossen Teil ihrer Jugend in Frankreich verbracht hat und sich nicht sicher ist, ob sie wieder zurück will. In einer Art Strassentheater erzählt sie mit ihrem Freundeskreis von der tragikomischen Not der Erwachsenen.

Die Inszenierung der «Tanguedia» kommt zu keinem Abschluss. Juan Uno hüllt sich auf einmal in Schweigen. Das Ende



des Stückes schickt er nie. Ebenso wie das Ende des Exils nicht absehbar ist, hat auch die «Tanguedia» kein Ende. Die französischen Freunde, die die Aufführung anfänglich wohlwollend unterstützten, bekunden Mühe mit der Erzählform. Sie möchten das Ganze logischer gliedern und mehr Ordnung in den Handlungsablauf hineinbringen. Hartnäckig halten die Argentinier an ihrem eigenwilligen Stil ihres poetischen und phantastischen Realismus fest.

Für die Argentinier, die zwei Drittel dieses Jahrhunderts unter der Herrschaft von Militärdiktaturen oder scheindemokratischen Regierungen leben mussten, stellt das Exil ein ständig wiederkehrendes Thema in ihrer Geschichte dar. Am Ende des Films erscheinen zwei wichtige, fast schon mythische Figuren als Verkörperung der ins Exil verbannten argentinischen Volksseele. Die des Freiheitskämpfers San Martin, der die letzten 25 Jahre seines Lebens im französischen Exil verbrachte und die von Carlos Gardel, dem grössten Tangostar der dreissiger Jahre, der diese Tanzform weltberühmt machte. Gardel als Inkarnation der argentinischen Tangokultur verbindet die Zurückgebliebenen mit denen, die fortgegangen sind.

Dabei muss man sich aber vor Augen halten, dass vom Tango in Europa, soweit er als Schlager und Gesellschaftstanz industriell vermarktet wurde (à la «Ja Max, wenn du den Tango tanzt»), zumeist nur ein Zerrbild existiert, das mit der eigentlichen Gestalt und Aussage nichts mehr gemein hat. Leicht wird so vergessen, dass der Tango eine der bedeutendsten und authentischsten Kulturleistungen des südamerikanischen Kontinents darstellt, der in seiner kreativen Dynamik dem fast gleichaltrigen Jazz durchaus vergleichbar ist.

In den Vororten und Elendsquartieren der Hafenstädte Buenos Aires und Montevideo, wo sich landflüchtige Bauern und Viehhirten mit europäischen Einwanderern vermischten, wurde im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts der Tango geboren. Er ist gleichzeitig eigenständige Musikform, Tanz und Lied. Während Harmonik und Melodik grundsätzlich der traditionellen europäischen Musik entsprechen, charakterisieren den Tango vor allem Rhythmik, Tempo und der spezifische Klang des Bandoneons. Seine Balladen handeln von Entwurzelung, gescheiterten Liebesbeziehungen, Arbeitslosigkeit und Obrigkeitsfeindlichkeit, verbunden mit einem rebellischen «Trotzdem». Der Tango als Musik des Volkes, entstanden in permanenter Opposition gegen die einheimische Machtelite (die ihn wegen seinem anrühmigen Herkunftsmilieu verachtete und, wenn sie ihn nicht gerade verbot, so doch erheblich einzuschränken versuchte. Bezeichnenderweise fand der Tango seinen internationalen Durchbruch im Exil in Europa (hauptsächlich in Paris), spielte mit seinem Widerstandsgeist eine wichtige Rolle im argentinischen Kulturkampf. Die umgangssprachliche Spontaneität und das unspektakulär Alltägliche der Texte zusammen mit dem spannungsvollen, eleganten und äusserst beherrschten Bewegungsablauf mit seinem grossen choreographischen Reichtum prägen den Tango.

Es kommt noch ein weiteres Element dazu: Der genuine Tango, der in diesem Film eine so grosse Rolle spielt, wird in unserer auf Happiness getrimmten Kultur Befremden auslösen. Der Tango ist nicht fröhlich, er gaukelt kein Weltbild vor, in dem alles ein gutes Ende findet und alles zum besten bestellt ist. Im Tango geht es nicht

um ein vages Gefühl von Welt-schmerz, sondern um konkrete Verlustranzeigen, wie in diesem Film, um den Verlust von Heimat, die zu beständiger Sehnsucht führt.

Solanas weiss wovon er erzählt. Er hat das Exil am eigenen Leib erfahren. Nach dem Staatsstreich der Militärs im Jahre 1976, von der ersten Stunde an gesucht und somit in Todesgefahr, musste er zusammen mit seiner Familie Argentinien verlassen und abgeschnitten von seinen kulturellen Wurzeln mit 40 Jahren in Paris wieder von vorne beginnen. Nach dem Sturz der Militärdiktatur im Dezember 1983 wurde Solanas «amnestiert» und erhielt durch eine französisch-argentinische Koproduktion das nötige Kapital für die Realisierung seines Exilfilms.

Obwohl «Tangos: El exilio de Gardel» aus verschiedenen einzelnen Episoden, Fragmenten und Einaktern besteht, die locker aneinandergereiht sind, fügen sich die einzelnen Teile zu einem Ganzen, getragen und zusammengehalten durch die bezaubernde Tangomusik Astor Piazzollas, dem künstlerischen Verwalter des reichen Tangorerbes. Die Stadt Paris, leider etwas zu ästhetisierend gezeigt, erscheint als stimmungsmässiger Widerschein des fernen Buenos Aires. Die stilisierte Gestaltung und die musikalische Struktur zeichnen diesen konsequent durchgeformten Film aus. Die hervorragenden tänzerischen und schauspielerischen Leistungen dieses Werkes üben eine nachhaltige Faszination aus. ■

Cornelia Sidler

Sera posible el sur

(Eine Reise durch
Argentinien)

BRD 1984/85.

Regie: Stefan Paul

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 87/122)

Die Argentinierin Mercedes Sosa gehört zu den wenigen Musikerinnen und Musikern Südamerikas, die auch ausserhalb ihres Kontinents bekannt geworden sind. Dazu mögen auch ihre Exiljahre (1979–82) in Paris beigetragen haben. Als sozialpolitisch engagierte Sängerin musste sie damals dem Druck der Militärdiktatur weichen, kehrte jedoch noch vor deren Ende zurück. Zwei Jahre später unternahm sie eine mehrmonatige Konzert-Tournee durch ganz Argentinien. Der deutsche Dokumentarfilmer Stefan Paul begleitete dabei «La Negra» (Die schwarze Perle), wie die indianische Musikerin auch genannt wird, durch das riesige Land, von ihrer nördlichen, armen Heimatprovinz Tucuman bis in den rauhen Süden, nach Patagonien (wo nach den Plänen der Regierung Alfonsín aus Viedma die neue Hauptstadt werden soll). Entstanden ist ein Werk zwischen Kulturfilm und Künstlerporträt. Die Konzert- und Gesprächsausschnitte mit Mercedes Sosa werden ergänzt durch stimmungsvolle Aufnahmen der vielfältigen argentinischen Landschaft.

Eindrücklicher als die teils bizarre Natur ist jedoch die Erscheinung und die Ausstrahlung der Sängerin selbst. Ihre mächtige, markante und doch sanfte Stimme ist tatsächlich nicht mehr zu vergessen, ebenso wie ihre eigentümlichen Lieder voll kämpferischer Poesie. Ob begleitet von traditionellen Instru-



menten oder von einer Rockband, ihrer Ausdruckskraft kann sich selbst im Film niemand entziehen. Wenn sie «*Todavía cantamos*» (Noch immer singen wir) singt, verstehen die Zuhörer in Argentinien und in anderen (noch unterdrückten) südamerikanischen Ländern ihre Botschaft: Wir hoffen noch immer, wir glauben noch an Frieden und Freiheit. So ist die inzwischen 52jährige Mercedes Sosa in ganz Lateinamerika zu einer Symbolfigur der Hoffnung geworden. In diesem Sinn drückt das Lied, das dem Film den Titel «*Sera posible el sur*» (Ist der Süden möglich) gegeben hat, den Wunsch aus, ganz Südamerika möge dereinst im Frieden vereint sein. Mercedes Sosa gibt sich jedoch keinen Illusionen hin und erklärt, die junge Demokratie in Argentinien sei noch zerbrechlich und von vielen Seiten bedroht.

Auf ihrer Tournee wird die Sängerin überall begeistert empfangen, sei dies im grossen Fussballstadion in Buenos Aires oder in einer Provinzstadt. Immer wieder wird sie von Menschen umarmt und geküsst. Der Kontakt mit dem Publikum ist für sie Notwendigkeit, und

wenn sie auf der Bühne steht, wirkt sie nicht wie ein Star, vielmehr wie eine Mutter über Lateinamerika. Diese Konzertszenen und Sosas Lieder stehen im Mittelpunkt des Films, sprechen sie doch für sich und bedürfen keiner Erklärungen.

Auf die Begegnung der Künstlerin mit Arbeitern und Kindern auf der Strasse hätte hingegen verzichtet werden können, denn die Szenen sagen nicht viel aus, und der begleitende Kommentar betont in plattem Stil völlig unnötig deren Volkstümlichkeit. Mercedes Sosa enge Verbundenheit mit ihrer Heimat nimmt man ihr auch so ab, etwa wenn sie von ihrem schwer ertragenen Exil spricht und von ihrer Kindheit erzählt.

Bei ihrem Einsatz für eine bessere Welt verfolgt sie nach ihren eigenen Worten kein politisches Programm, sondern ihr Ziel ist einfach «*paz*», Frieden. So wurde ihr Lied «*Solo lo pido a dios*» von Leon Gieco im Falkland-Krieg zur landesweiten Hymne: «Ich bitte Gott nur darum, dass mir der Krieg nicht gleichgültig ist, denn er ist ein grosses Monster, das die arme Unschuld der Leute zertritt». Die

«La Negra»: Mercedes Sosa.

Poesie solcher Worte, die teilweise von bekannten Musikern wie Atahualpa Yupanqui oder Victor Jara stammen, erfährt durch die Persönlichkeit von Mercedes Sosa eine eigene Wirkung.

Übertrieben erscheint dagegen der vor allem für europäische Ohren pathetische Kommentar, in dem zu Landschaftsbildern auch noch eine übertrieben bildbeladene Sprache verwendet wird. Dagegen ist der Film formal eher einfach gehalten und kommt ohne technische Mätzchen aus, was ihn wohlthuend von vielen aufwendigen Konzertinszenierungen abhebt. ■

Stefan Kunzelmann

Secret Honor

(Geheime Ehre)

USA 1984.

Regie: Robert Altman

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 87/120)

Robert Altman zeigt in letzter Zeit eine auffällige Neigung für Theateradaptionen. Er übernimmt mit Vorliebe die Elemente des geschlossenen Raumes und der Minimalisierung des Personenkreises. So bei «Come Back to the Five & Dime Jimmy Dean, Jimmy Dean» (1982, ZOOM 13/83), «Streamers» (1983), «Secret Honor» (1984), «Fool for Love» (1985, ZOOM 12/86). Mit dieser Technik schafft er eine hermetische Atmosphäre, in der sich das

Thema *Verrücktsein*, das ihn schon immer faszinierte, ausgezeichnet entwickeln lässt. In «Secret Honor» treibt er es konsequent auf die Spitze.

Der Vorspann kündigt einen «politischen Mythos» an. Das Politische – stellt sich heraus – liegt in der allein auftretenden Figur Richard Nixons, der unter dem Druck der Watergate-Affäre und des gegen ihn erhobenen Impeachment (Amtsenthebungs-)Verfahrens seinen Rücktritt gegeben hat (1974). Altman geht dem Mythos auf den Grund. Nicht in Form einer historisch-politischen Aufarbeitung, sondern introspektiv. Der Politiker Nixon, der als Kommunistenfresser und Intrigant ziemlich unrühmlich in die amerikanische Geschichte eingegangen ist, interessiert ihn nicht. Dennoch ist der Film keine Absolution für die Person des Präsidenten. Indem er bei ihr selbst ansetzt, «im Bemühen zu verstehen» (Altman), zeigt er die politische Verantwortung(slosigkeit) im psychologischen Zusammenhang. Man muss sich vor Augen halten, dass dies ausge-rechnet in einer Zeit geschieht, in der Nixon tatsächlich daran ist, sich zu rehabilitieren und an Einfluss zu gewinnen, also wieder in die Situation kommt, private und persönliche Hintergründe zugunsten einer vorgegaukelten Integrität zu verbergen.

Von einer Handlung zu sprechen, fällt einigermassen schwer, da diese aus einem Monolog in annähernder Einheit der Zeit besteht. Der Ex-Präsident (Philip Baker Hall, von ihm wird noch die Rede sein) betritt ein Zimmer, in dem er fortan allein bleibt. Gleich zu Beginn legt er eine Pistole auf den Tisch, die einen typischen Altman-Schluss erwarten lässt. (Altman: «Ich weiss nicht, wie man einen Film aufhören lässt. Das einzige Ende, das ich kenne, ist der

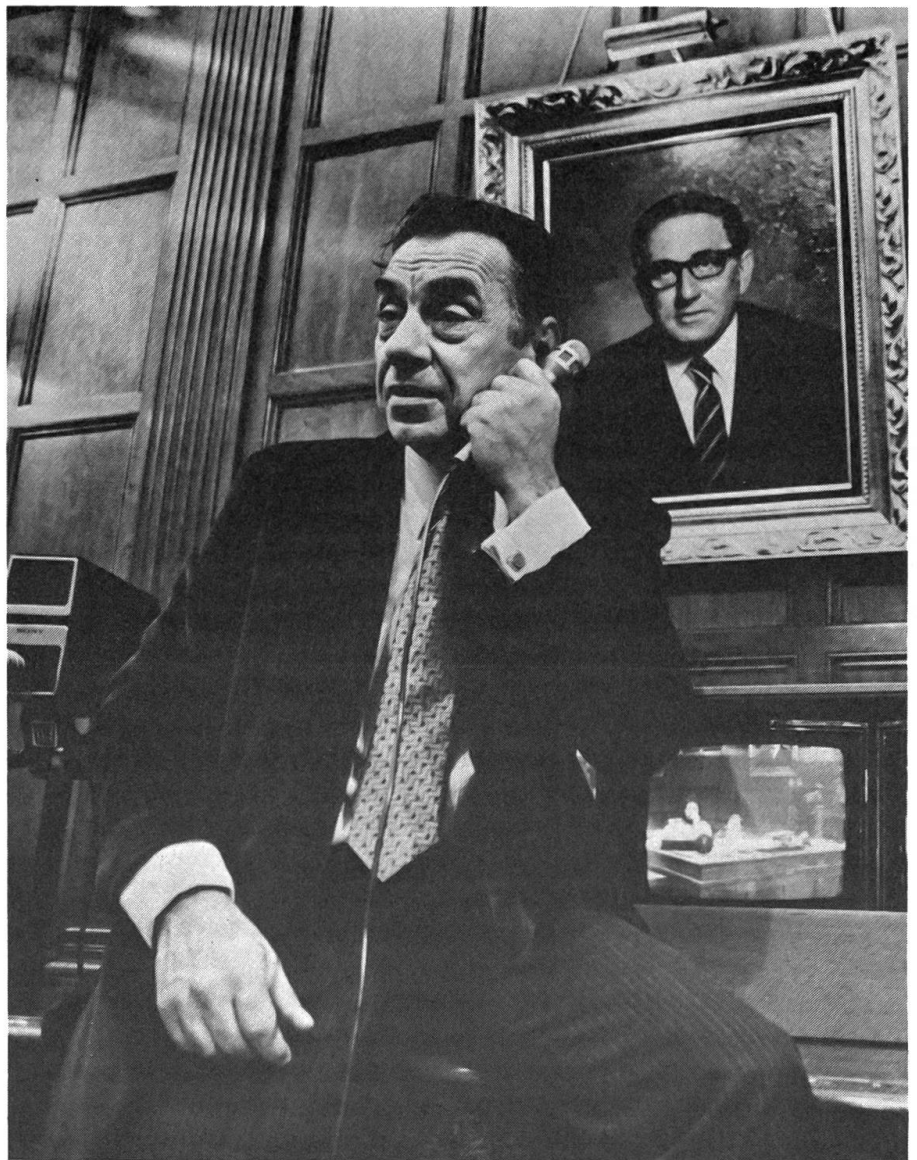
Tod.») Seine Gesprächspartner sind die Fotografien seiner Familie oder seines Footballteams und die Bilder der Berühmtheiten des Weissen Hauses, von George Washington über Lincoln, Roosevelt, Eisenhower bis zu Henry Kissinger. Als stumme Gegenüber können sie ihn, für den *gehört werden* die Bedeutung von *entlarvt werden* in sich trägt, nicht belasten. Bereits das Tonbandgerät, das der Unbeholffene nur mit Hilfe der Gebrauchsanleitung in Gang bringt, wirkt verdächtig.

So beginnt etwas, das eine Apologie vor einem imaginären Gericht sein soll (er ist bereits amnestiert), eine Verteidigungsrede über «die Gründe hinter den Gründen», in der er in schizoider Manier manchmal als «mein Klient Richard Nixon» über sich spricht. Das Temperament bricht durch (eine Flasche Chivas-Regal hilft mit), und in seinen Bericht mischen sich immer heftigere Fluch- und Hasstiraden. Er flucht auf die Tuberkulose, die seine Brüder getötet hat, auf John F. Kennedy, der ihm 1961 die Präsidentschaft vor der Nase wegschnappte. Alger Hiss kommt ihm in den Sinn, der einflussreiche Mann des Aussenministeriums, den er als kommunistischen Spion ins Gefängnis brachte, und Helen Gahagan Douglas, die linke Demokratin, die er, den man auch «Tricky Dick» nennt, im Wahlkampf für den Senat (1950) auf schmierige Weise austrickste. Sein Erzfeind aber ist Kissinger, den er bezichtigt, ihn (Nixon) zum mörderischen Weihnachtsbombardement auf Nordvietnam (1972) verleitet zu haben.

Jetzt, in der Isolation, kann er sich freien Lauf lassen, und all die unterdrückten Aggressionen, die er in der Publizität verbergen muss, werden offensichtlich. Die Tonbandaufnahme ist «for our eyes only», nur für ihn und seinen Sekretär Ro-

berto, der das Band später abhören und die verfänglichen Stellen löschen wird. Wenn ihm bewusst wird, dass ausserhalb des Zimmers auch etwas existiert und droht, die Öffentlichkeit nämlich, kontrolliert er mit der Pistole in der Hand über vier Bildschirme Gang, Halle und Vorhof. Danach stellt er mehr oder weniger beruhigt die Monitore um auf den eigenen Raum, der ebenfalls mit einer Videokamera überwacht wird, und es erscheint wieder das vervielfachte Bild des Präsidenten, das die zersplitterte Persönlichkeit andeutet.

Der Bericht stützt sich auf die historisch unsichere, dafür im Rahmen des psychologischen Porträts umso interessantere These, dass Nixon die Watergate-Affäre vorgeschoben haben will, um sich aus den Fängen des «Committee of a hundred», eines Clubs von kalifornischen Wirtschaftsbossen, zu befreien, die ihn 1946 als republikanischen Kongresskandidaten gekauft und über Jahrzehnte an ihren Fäden geführt haben sollen, zuletzt über illegale Spenden an das «Creep» (Komitee für die Wiederwahl des Präsidenten). Mit Nixon wollten sie angeblich erreichen, dass der Vietnamkrieg bis 1976 weitergeführt und ihr Präsident für die dritte Amtsperiode wiedergewählt würde, um schliesslich den «Chinaplan» zu realisieren, der vorsieht, zusammen mit den Chinesen, gegen die Russen, den Weltmarkt zu erobern. Die dunklen Machenschaften des CIA, der Heroinhandel und die gigantischen Summen amerikanischer Unterstützungsgelder, die nach Südostasien und wieder zurückflossen, in die Kasse des «Creep», bleiben Andeutungen. Schliesslich soll Nixon die Watergate-Affäre geplatzt haben lassen, um seine Abhängigkeit von diesen Hintermännern zu lösen. Damit hätte er die ei-



Phantastischer Nixon-Darsteller: Philip Baker Hall.

gene Absetzung inszeniert und «secret honor», seine private Ehre, gewählt und dafür die Empörung der Öffentlichkeit, «public shame», in Kauf genommen. Da Altman diese These, die die moralische Rettung des Präsidenten bedeuten würde, gerade seinem Nixon in den Mund legt, ist sie wohl nicht historisch zu verstehen, sondern eher als Erfindung, die einen Charakter zeigen soll, der sich in der verwerflichsten Situation noch eine ehrenvolle Rolle erdichtet.

Dieser Mensch ist kein «real man», einer von der starken Sorte, der er gern sein möchte. Vielmehr sieht er sich den Mächtigen hilflos ausgeliefert. Neben den Porträts von Wa-

shington und seinem Vorbild Lincoln fühlt er sich klein und unbedeutend. Auch das «Committee of a hundred» kann mit ihm machen, was es will. Er führt sich die grossen Augenblicke seines Lebens vor Augen, liest aus seiner Amtsantrittsrede vor, um in sich ein Empfinden von Grösse zu wecken. Aber immer bleibt ein Gefühl der Unterlegenheit zurück, und er sucht Trost bei der Mutter, deren Fotografie er oft betrachtet und anbetet. Für sie ist er «your little dog Ritchie», wie er sich in einem (authentischen) Brief be-

zeichnet. Sie ist seine Herrin, die ihm die masochistische Geborgenheit der Unterwerfung bietet.

Das Zimmer trägt die Zerrissenheit Nixons zwischen Macht/Ohnmacht, Öffentlichkeit/Intimität atmosphärisch in sich. Es ist subtil aufgeteilt in einen privaten Winkel mit Klavier, Cheminée, Lincoln und Washington (die amerikanischen Ideale) und in einen öffentlichen Teil mit Bildschirmen, Tonband und seinem Gegner Kissinger.

Die Situation eines einzigen Raumes, die an Hitchcocks «Rope» erinnert, ist bereits im zugrundeliegenden, gleichnamigen Theaterstück von Donald Freed und Arnold Stone, die auch das Drehbuch besorgten, angelegt. Auf der Bühne wird sie wohl unvermittelt akzeptiert, einer Verfilmung hingegen könnte die Erstarrung drohen. Altman begegnet ihr mit vielen Kamerabewegungen (für Fahrten ist allerdings kein Platz), die dem auf und ab gehenden Nixon nachgeführt werden, mit Zooms und Schnitten auf Bilder und Fotos, Mikrofon, Tonband oder Pistole, auf Objekte also, die im Rahmen des Monologs Spannung aufbauen oder an sich schon zum Betrachten motivieren. Zur visuellen Entlastung schwenkt die Kamera oft auf die Bildschirme und bewirkt damit ein abwechselndes Zusammenspiel des Schwarzweiss der Monitore mit der Farbe des Films.

Aber was wäre das alles ohne Philip Baker Hall, den Schauspielers vom Los Angeles Actors' Theatre – er bringt mit seiner durchs Band weg überzeugenden Mimik und Gestik Leben in diesen Raum. Seiner unglaublichen Präsenz ist die Spannung hauptsächlich zu verdanken.

Die Musik ist mehr als simple Untermalung. In einer Sequenz, in der Orchester und Nixons Monolog dialogisch ineinander greifen, wird deutlich, dass sie

mit zur Einheit von Person und Zimmer gehört. Die zunehmende Entfesselung Nixons ist rhythmisch aufgebaut. Sie steigert sich vom sachlichen Bericht zu besinnungslosen Tiraden, die jeweils vom Glockenschlag einer unheimlich drängenden Uhr unterbrochen werden oder in einem impulsiven Faustschlag auf Klavier oder Bibel abrupt enden. Die narzisstische Selbstüberhöhung, hinter der Nixon den Verlierer versteckt, findet erst im Schlussbild in einem allumfassenden, ordinären Fluch den Höhepunkt.

Der Vorspann nennt die Methode der Darstellung eine «fiktive Meditation» und rückt damit die Politik in den Hintergrund. Mit bewussten Anlehnungen an die reale Watergate-Affäre (Tonband, Photos von Nixon u. a.) ist der politische Bezug dennoch gemacht, so dass manches voyeuristisch-amüsierte Lachen im Halse stecken bleibt – tatsächlich ist es auch subversives Kino. ■

Urs Schneider

No Mercy

USA 1986.

Regie: Richard Pearce

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 87/117)

Western im traditionellen Sinn sind im Kino seit den siebziger Jahren nur noch selten zu sehen. In verwandter Form wird dieses älteste Filmgenre allerdings weiterhin gepflegt wie in «Mad Max» oder nun in «No Mercy».

Gelungene Western zeichnen sich durch eine einfache Story mit Ritualcharakter und durch eine stilisierte Form aus; so

auch «No Mercy»: Das Hauptmotiv in diesem Thriller von Richard Pearce ist genretypisch die Rache. Ein Cop will gnadenlose Vergeltung für seinen ermordeten Partner. Der gesuchte Mörder, ein Unterweltboss, agiert aus totalem Machtanspruch heraus. Seine eifersüchtig bewachte Geliebte (Kim Basinger) löst das hitzige Gefecht zwischen den beiden aus.

Die Ausgangslage ist also denkbar einfach. Der Konflikt wird noch verstärkt durch die Lokalisierung des Geschehens: Der Rächer (Richard Gere) kommt aus Chicago nach New Orleans, in die wohl exotisch-verruchtesten Stadt der USA. Die sumpfige Bayou ist für den asphaltgewohnten Polizisten ein gefährlicher Dschungel, von ihm feindselig gesinnten Cajuns bewohnt. Aber auch die örtliche Polizei lässt ihn das Ressentiment des feudalistischen Südens aus dem verlorenen Bürgerkrieg spüren. Der Yankee ist also bald einmal auf sich selber gestellt und muss sogar ausserhalb des Gesetzes weiterhandeln.

Wenn auch genregemäss überzeichnet, vermag Pearce das fiebrig-schwüle Klima von New Orleans überzeugender zu vermitteln, als etwa Jim Jarmusch in seinem künstlichen «Down by Law», wo die Gegend bloss beliebig austauschbare Kulisse ist. Ähnlich verhält es sich mit den Figuren: Während man John Lurie den Zuhälter kaum ernsthaft abnehmen kann, wirken in «No Mercy» alle Darsteller glaubwürdig. Besonders wichtig in einem Reisser dieser Art ist die Ausstrahlung des «bad guy». Mit dem Holländer Jeroen Krabbe, einem Weggenossen Rutger Hauer, ist diese Rolle ideal besetzt – ein charismatischer Bösewicht mit Zukunft.

Richard Pearce hat mit «No Mercy» einen knallharten Stadt-

western geschaffen, der die Ikonographie des Genres zelebriert. Der Regisseur, der als Kameramann von «Woodstock» begann, dann bei einigen politisch engagierten Dokumentarfilmen mitwirkte und zum Teil auch selber Dokumentarfilme realisierte, nimmt sich in «No Mercy» die Freiheit, eine simple aber effektvolle Bildsprache zu gebrauchen, die von der elitären Kunstkritik nur noch dem Comicstrip zugestanden wird, weil dieses Medium bekanntlich noch nicht ganz ernst genommen wird.

Moralisten, die den erhobenen Mahnfinger auf der Leinwand sehen wollen, oder Schöngelster, die es nach Erbaulicherem dürstet, seien also auf die einschlägigen Studiofilme verwiesen – «No Mercy» ist temporeiches, konzentriertes Drama für Kinofreaks. Bleibt noch anzumerken, dass trotz einigem Leichenanfall, Pearce den Tötungsakt kaum je ausschlächtet. ■

Lorenz Belser

Le Big Bang

(Der grosse Knall)

Belgien/Frankreich 1987.

Regie: Picha

(Vorspannungaben

s. Kurzbesprechung 87/125)

Der dritte Weltkrieg ist beendet, die Kontinente sind buchstäblich zersprengt, vom Mond hängen nur noch Scherben am Himmel, doch das fröhliche Treiben geht weiter. Und im Kino dürfen wir vergessen, was dieses «fröhliche Treiben» bedeutet: Aufrüstung, Overkill, nukleare Katastrophe...



Auf dieser Trickfilmerde also, die kurz vor dem vierten Weltkrieg steht, gibt es noch zwei Landstücke. Das eine, auf dem alle Mutanten mit weiblichen Geschlechtsmerkmalen wohnen, heisst Vagina, das andere, männliche – nach den beiden heutigen Militärpotenzen – U.S.S.S.R. Beide Länder haben ihre Wunderwaffe, diese einen Pershing-Phallus, jene – und da hatte der Zeichner schon ein bisschen Mühe – eine einzelne pralle Brust mit einer Vagina hinten als Düse. Item: Wieder gilt es einen Weltkrieg zu verhindern, und deshalb schickt der Rat des Universums, in Ermangelung eines Supermans, als Diplomaten den Weltraumkübelmann Fred. Dieser aber verliebt sich, anstatt den Weltfrieden zu vermitteln, in Miss Liberty, das höchst aufreizende Symbolchen des Männerkontinents.

Das «fröhliche Treiben» geht nun erst recht los: Fuzende Weiberengel gegen mechanisch schießende Hitlerchen auf Rädchen, Ballerinas mit Kreissägenröcken und Bajonettschuhspitzen gegen Kinderwagen, die den Mutterinstinkt wecken, aber nur eine Selbstschussanlage eingebaut haben. Undsoweiter, bis zur grossen

Kopulation der Wunderwaffen und der schrecklichen Armeen, bis zu jenem Punkt, wo Krieg und Frieden sowieso einerlei wurscht sind. Ein Happy-End kann dann ehrlicherweise auch nur bei Gott auf der Wolke stattfinden – allerdings auch hier vögelnderweise.

Der Krieg: Ein Riesenkitzel. Die Apokalypse: Ein Orgasmus. Viel Bumm, viel Zack, viel kindisches Grinsen. Wird das heute überlegen angewendet, kann es durchaus Alarm, Protest, zeichnen von Ratlosigkeit, ja sogar Satire sein. Hier in diesem Falle aber werden die einzig Alarmierten die Satiriker sein. Denn da werden ihre Waffen eine nach der andern stumpfgesäbelt.

Zuallererst das Ideelle oder, nüchterner, die Haltung. Die Haltung, die dieser «Big Bang» vor allem spüren lässt, ist die des internationalen Lohncartoonisten. Der Satiriker ist, nach Tucholsky, ein gekränkter Idealist. Picha und Tony Hendra, den Autoren dieses Animationsfilms, reicht es höchstens zur Selbstkränkung, zur Hervorbringung dessen, was sich gut verkauft, zu voreiligem, überreizendem Lachen. Keinerlei blutreinigende Wirkung. Der Kater lässt nicht auf sich warten.

Denn es fehlt auch an wirklich schlagenden Gleichnissen. Vielleicht wollten die Autoren von so etwas wie Geschlechterkampf, von männlichem und weiblichem Prinzip erzählen. Das weibliche Prinzip ist hier jedoch nur Männerphantasie, und der schiefe Vergleich mit der nuklearen Katastrophe ist wohl allzu peinlich. Man kennt solche abgestürzten Zukunftsvisionen aus gewissen Comics. Gefragt wäre ein klarer, sinnlicher Diskurs.

Damit wären wir bei der schönsten satirischen Waffe, bei der sinnlichen, hyperbolischen, phantastischen Sprache. Dazu gehört durchaus auch das Ordinäre und Pubertäre, das Blutige, die Parodie und die Science Fiction. Der Belgier Picha stösst da oft in ähnlich unheimliche Tiefen vor wie sein Landsmann Topor, leicht, schnell und unbekümmert, und veranstaltet ein wahres Feuerwerk aus Karikaturen, Monstren und Grotteskeinfällen. Unversehens taucht in diesem wunderbaren Witzechaos (ja, «Le «Big Bang» ist durchaus imstande, einen spüren zu lassen, welches wunderbares Medium die satirische Animation sein könnte!) Altbekanntes auf: Fellini, Orwell, Dr. Strangelove, ja sogar Swift und Aristophanes lassen von weitem grüssen. Nur wird dieses Feuerwerk leider höchst unkoordiniert abgebrannt, viel zu schnell und zu lieblos, ohne eigentlichen Zusammenhang der satirischen Bilder und, wie schon oben gezeigt, aus kommerziellem Selbstzweck.

Ja, geht es hier überhaupt um Satire? Derselbe Picha, der sich im Presseheft einen Satiriker nennt und sein Projekt offensichtlich mit allerlei Aktuellem zu schwängern sucht, beteuert, er habe keine Botschaft zu vertreten. Das ist eine aalglatte Entschuldigung.

Darf es hier überhaupt um et-

was anderes als um Satire gehen? Um auch noch Kästner zu bemühen: Ein Friedhof ist kein Lunapark. – Schade um den schönen Aufwand. ■

Samuel Helbling

The Big Carnival/ Ace in the hole

(Reporter des Satans)

USA 1951.

Regie: Billy Wilder

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 87/77)

Etwas vereinfacht gesagt, können die Filme von Billy Wilder in zwei Gruppen unterteilt werden: Einerseits die ätzenden Gesellschaftssatiren und andererseits die Komödien, in denen die Kritik durch die versöhnlichere Art der Ironie geäussert wird.

«The Big Carnival» gehört zur ersten Gruppe und beginnt trotz seiner bissig bösen Charakterisierung der amerikanischen Gesellschaft recht locker und humorvoll. Die Art und Weise, wie sich der Journalist Charles Tatum (Kirk Douglas) in seiner grossspurigen und selbstherrlichen Art zu Beginn in Szene setzt, wirkt komisch. In zynischer Offenheit preist er sich seinem neuen Arbeitgeber als ziemlich grossen Lügner an. Man muss über ihn lachen. Mit seiner ganzen Motorik und Energie passt er so gar nicht in die träge Redaktionsatmosphäre. Dieses anfängliche Lachen bleibt einem aber bald einmal im Hals stecken, wenn man ein paar Szenen weiter gewahrt wird, wie skrupellos dieser Journalist bereit ist, ein Menschenleben zu riskieren, nur um dadurch seine ehrgeizigen jour-

nalistischen Pläne realisieren zu können.

Tatum, der sich als unverstandener Meister seines Fachs fühlt, plant einen grossen Coup. Mit Hilfe eines korrupten Sheriffs (Ray Teal) gelingt es ihm, die Bergungsarbeiten für einen Verschütteten, Leo Minosa (Ritchard Benedict), so lange hinauszuzögern, bis er bei einer grossen New Yorker Zeitung unter Vertrag steht. Durch den scheinbar klug ausgedachten Plan macht das Schicksal einen Strich. Leo Minosa stirbt vor seiner mittlerweile von der ganzen amerikanischen Presse gespannt verfolgten Rettung an Lungenentzündung. Die von Tatum aufgebauschte Story fällt in sich zusammen, die Presse und die Schaulustigen wenden sich von ihm ab, da er das erwartete «happy end» nicht liefern kann. In seiner späten Reue will er der Welt die Wahrheit sagen. Doch diese ist nicht mehr daran interessiert. Eine Bauchverletzung, die ihm Minosas Ehefrau (Jan Sterling) während einer heftigen Auseinandersetzung zugefügt hat, schwächt ihn zusehends. Mit letzter Kraft schleppt er sich in die Redaktionsstube, wo er alsbald zusammenbricht, ohne die Gewissheit zu haben, dass ihm überhaupt jemand sein Bekenntnis abnimmt.

Verarbeitete Wilder mit «Sunset Boulevard» (1950) seine ernüchternden Erfahrungen, die er mit Hollywood gemacht hatte, so setzte er sich im 1951 fertiggestellten Spielfilm «The Big Carnival» mit dem Sensationsjournalismus auseinander. Dieser Film erscheint wie ein Reflex des aus Europa emigrierten Wilder auf die amerikanischen Verhältnisse. In düsteren Bildern zeichnet er eine Gesellschaft, die von Heuchelei und kommerzieller Ausbeutung beherrscht wird. Tatum, die Hauptfigur in diesem Film, ist ein egoistisch seine Karriereziele verfolgender



Will den Erfolg um jeden Preis: Reporter Charles Tatum (Kirk Douglas).

Journalist, der schliesslich gezwungen wird, den Folgen seiner Handlungsweise ins Gesicht zu sehen.

Wilder will mit seinem Film weniger die individuelle Schuld dieses Menschen anprangern als vielmehr eine Gesellschaft, die mit ihrer latenten Unmenschlichkeit und Rücksichtslosigkeit diese Art von Boulevardjournalismus überhaupt erst hervorbringt. Tatum selbst ist ein Produkt dieser Gesellschaft, deren Regel des Zwangs zum Erfolg um jeden Preis er vielleicht nur allzugut beherrscht. Er spielt die Rolle eines Katalysators, der die in dieser Gesellschaft unterschwellig vorhandene Faszination durch das Lei-

den anderer an die Oberfläche treibt und für sich zu nutzen weiss. Besonders krass zeigt sich das darin, wie die herbeigeströmte Menge von Neugierigen das Unglück des Verschütteten zu ihrer Unterhaltung missbraucht. Angelockt durch die marktschreierische, die Gefühle hochpeitschende Berichterstattung Tatums, tummeln sich täglich mehr Schaulustige am Fusse des Unglücksberges, in dem Leo Minosa langsam stirbt. Ein Lunapark mit Riesenrad, Schaubuden, Imbissständen und allem drum und dran wird aufgebaut, um die Menge bei Laune zu halten und die Kassen zu füllen.

Im Gegensatz zu Tatum, der den Bildausschnitt dominiert und nicht selten von unten aufgenommen wird, zeigt Wilder die grosse Masse fast nur in den Totalen, um ihre Anony-

mität zu unterstreichen. In Nahaufnahmen wird nur kurz einer dieser Schaulustigen gezeigt, der in einem Radiointerview zu den Ereignissen Stellung nimmt und diese Gelegenheit gleich dazu benutzt, um für seine Versicherungsfirma Schleichwerbung zu machen. Erst nach dem Tod Minosas geht die Kamera auch zu Tatum immer mehr auf Distanz. Seine Bilddominanz verschwindet allmählich. Er erscheint jetzt häufig in der Totalen. Ganz am Schluss des Films, wieder in der Redaktionsstube, bewegt sich Tatum torkelnd auf die Kamera zu, vor der er tot zusammenbricht.

Wilder's Film, der ursprünglich mit dem Titel «Ace in the hole» (Ein Trumpf in petto) erschien, wurde von der Firma Paramount erst anerkannt, als er in Europa Erfolg hatte. Für den amerikanischen Markt wurde

der Film mit dem neuen reise-
rischen Titel («The Big Carnival»)
versehen, der gerade das wer-
bewirksam herausstreicht, was
Wilder mit dem Film kritisierte.
Dass dieser in den USA ein
Misserfolg wurde, lag wohl
auch daran, dass seine Kritik an
der Boulevardpresse durchaus
zutraf, weshalb diese denn auch
fast durchwegs negativ auf ihn
reagierte.

Einschränkend zu Wilders Ge-
sellschaftskritik ist zu sagen,
dass sie nur aufzeigt und an der
Oberfläche hängen bleibt. Sie
verzichtet weitgehend auf Hin-
tergründe und Erklärungen der
geschilderten sozialen Phäno-
mene. Die dargestellten ameri-
kanischen Verhältnisse werden
keiner kritischen Analyse unter-
zogen. Es geht Wilder in «The
Big Carnival» nicht um das Auf-
zeigen der gesellschaftlichen
Entfremdung, die das Bedürfnis
nach solcher «Zerstreuung» erst
schafft, das dann von der Boule-
vardpresse vermarktet wird.

Wilder hält der Gesellschaft
einen Spiegel vor. Dazu verwen-
det er einen lebensnahen Rea-
lismus, der sich weniger am rein
Dokumentarischen orientiert,
sondern die Wirklichkeit be-
wusst überzeichnet, auf dass
die dargestellten gesellschaftli-
chen Missstände um so deutli-
cher hervortreten. Einige Sze-
nen am Schluss wirken dadurch
reichlich theatralisch und plaka-
tiv und mindern die kritische
Schärfe des Films.

Diese Art der Darstellung
hängt aber mit Wilders Selbst-
verständnis als Hollywoodregis-
seur zusammen. Er hat den Film
von Anfang an als Mittel zur Un-
terhaltung verstanden. Die Auf-
merksamkeit des Zuschauers
soll nicht durch eine kompli-
zierte Technik der Kamerafüh-
rung unnötig von der Handlung
abgelenkt werden. Entspre-
chend baut Wilder seine Filme
logisch und klar auf und ver-
wendet die filmischen Mittel zu-

rückhaltend. Zusammen mit der
strengen, linearen Dramaturgie
verleiht dies dem Film eine bril-
lante Eleganz. Ein Film ist für
Wilder dann geglückt, wenn er
witzig und spannend geworden
ist und das Publikum gleichzei-
tig etwas nachdenklich macht.
Dies ist ihm mit «The Big Carni-
val» sicher gelungen. ■

BUCH ZUR SACHE

Thomas Christen

Emigranten in Hollywood

*John Russell Taylor: Fremde
im Paradies. Emigranten in
Hollywood 1933–1950.
Frankfurt am Main/Berlin
1987, Verlag Ullstein (Ullstein
Sachbuch 34367). Fr. 12.80*

In jüngster Zeit beansprucht
eine Periode der amerikani-
schen Filmgeschichte vermeh-
tes Interesse: die dreissiger und
frühen vierziger Jahre. An sich
nichts Aussergewöhnliches. Die
Perspektive, die Taylor wählt, ist
allerdings schon etwas exklusiv:
Im Mittelpunkt stehen näm-
lich die Emigranten – aus der
Filmbranche, aber auch andere
intellektuelle Gruppen wie Mu-
siker, Schriftsteller usw., die,
aus dem vom Naziterror ge-
schüttelten Europa kommend,
die Vereinigten Staaten und ins-
besondere die Filmmetropole
Hollywood als Zufluchtsstätte,
als vorübergehende oder blei-
bende Heimat wählten.

Der Autor tut dies nicht auf
wissenschaftliche, sondern eher
journalistische Art, indem er
verschiedene Schicksalswege

nachzeichnet, Verbindungen
herstellt, abzuklären versucht,
wie hoch der Anteil dieser Emi-
granten an der amerikanischen
Filmgeschichte einzuschätzen
ist. Obwohl dabei die Emigran-
ten aus Deutschland breiten
Raum einnehmen, vernachläs-
sigt Taylor auch diejenigen aus
den anderen europäischen Län-
dern nicht, etwa aus Frankreich
(Renoir, Clair, Duvivier) oder
England (Hitchcock, Korda).

Das Leben in der Fremde, an
der sonnenbeschienenen West-
küste Amerikas, wo nichts fer-
ner lag als die Schrecken eines
Krieges, erlebten die verschie-
denen Gäste auf recht unter-
schiedliche Weise, und die Zeit
nach Kriegsende, als Amerika
von einer nationalistischen
Welle überflutet wurde (Hexen-
jagd, Schwarze Liste, Komitee
für «unamerikanische Untriebe»
unter McCarthy), war für man-
che von ihnen doch ein Prüf-
stein dafür, inwieweit sie sich
integriert fühlten oder es vorzo-
gen, wieder abzureisen, da nun
die Möglichkeit wieder offen-
stand.

Taylor verwendet in seiner Ar-
beit eine Vielzahl von Sekundär-
quellen, aber auch Recherchen
vor Ort, auch wenn ihm manch-
mal – in seiner journalistischen
Anekdotenhaftigkeit – Fehler
unterlaufen, die der deutsche
Übersetzer an einigen Stellen
korrigiert. Als Gesamteindruck:
ein flüssig erzähltes, detailrei-
ches Bild einer bestimmten
Epoche und eines bestimmten
Teils von Hollywood, bisweilen
etwas klatschhaft, aber doch
Aspekte herausarbeitend, die
dem heutigen Betrachter der
Filme kaum mehr bewusst
sind. ■