

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 39 (1987)
Heft: 12

Artikel: Kino der Gefühle und der Beziehungskrisen
Autor: Schäfer, Horst
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931966>

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: 18.03.2025

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

Horst Schäfer

Kino der Gefühle und der Beziehungskrisen

In den beiden Berichten über die Filmfestspiele Berlin (ZOOM 6/87) wurde über die meisten der Wettbewerbs- beziehungsweise Forum-Beiträge aus der Bundesrepublik Deutschland informiert. Daneben gab es noch eine besondere Reihe mit «Neuen Deutschen Filmen». Sie bildet den Ausgangspunkt des nachfolgenden Beitrages über Entwicklungen und Tendenzen im neuesten deutschen Film. Dabei wird auf Filme, über die ZOOM bereits in den vergangenen Monaten ausführlich berichtet hat, nur kurz eingegangen.

Zu den für die Kinematografie eines Landes wichtigsten Filmen gehören nur selten auch diejenigen, die einen grossen kommerziellen Erfolg haben. Blickt man aus dieser Perspektive auf das letzte Film- und Kinjahr zurück, so ist allerdings eine Ausnahme von dieser Regel festzustellen. Zu den absoluten Kassenknüllern des Jahres 1986 zählen neben den Spitzenreitern «Jenseits von Afrika» und «Top Gun» auch «Der Name der Rose» und «Männer». Mit «Der

Name der Rose» (ZOOM 21/86) wurde der vor einigen Jahren eingeschlagene Weg zu internationalen Gross- und Koproduktionen mit einem neuen Erfolg bestätigt; und mit «Männer» (ZOOM 5/86) hat sich ein Film über das Publikum durchgesetzt und nicht über die Marketing-Strategie cleverer Medienverbund-Experten. Fügt man in diesem Zusammenhang noch hinzu, dass die Kinos in der Bundesrepublik gegenüber 1985 einen leichten Besucheranstieg zu verzeichnen haben, so hat die Film- und Kinobranche allen Grund, optimistisch zu sein und die Reizworte «Filmkrise» und «Kinosterben» vorerst zu vergessen.

Die Brancheninteressen sind nicht immer identisch mit den Interessen derjenigen, die den Film auch als Teil der kulturellen Identität eines Landes verstehen, in ihm Authentizität und Originalität anstatt gestylte US-Bilder suchen, quergedachte Filme in ihrer gesamten kreativen Vielfalt lieben, oder gar ein Kino wollen, das die Fortsetzung von Politik mit anderen (eigenen) Mitteln ist. So gesehen, sieht die augenblickliche Situation des deutschen Films in den deutschen Kinos nicht ganz so berauschend aus. Festmachen lässt sich das konkret an der Enttäuschung darüber, dass zwei sehr unterschiedliche, in ihrer Zielsetzung jedoch gleichzusetzende Filme, «Rosa Luxemburg» (ZOOM 11/86) und «Stammheim» (ZOOM 9/86), nicht die Zuschauerzahlen erreicht haben, die sie verdienen und die wünschenswert wären. Filme mit Themen aus der deutschen Zeitgeschichte und/oder Gegenwart, wo im Abspann «Ähnlichkeiten» nicht bestritten, sondern bewusst betont werden, eignen sich noch immer nicht für den umsatzträchtigen Verbund von Buch, Film, Platte und TV. Da sie sich den griffi-

gen Vermarktungsmechanismen entziehen, ist um so mehr der Mut der Produzenten, Regisseure, Autoren und Akteure zu loben, auf politisches Engagement im Kino nicht zu verzichten.

Die Filme von Reinhard Hauff und Margarete von Trotta hatten einen kommerziellen Achtungserfolg, kamen aber nicht in die Hitlisten der deutschen Verleiher. Viel entscheidender ist demgegenüber ihre *filmpolitische* Wirkung, Mut zu beweisen und andere darin stark zu machen, ebenfalls mit Filmen über Zeitgeschichte und Zeitgeschehen in politische Diskussionen einzugreifen oder sie auszulösen. Markus Imhoof gehört zu den wenigen, die sich an dieser Auseinandersetzung beteiligt haben. Obwohl durch etablierte Produktionsbedingungen abgesichert, konnte «Die Reise» (ZOOM 18/86, S. 18) leider nicht die (vielleicht zu hohen) Erwartungen erfüllen, die an die Verfilmung des autobiografischen Romans von Bernward Vesper, Sohn eines berühmten Nazi-Dichters und später Lebensgefährte der Terroristin Gudrun Ensslin, verknüpft waren.

Zu den zentralen Themen aktueller politischer Diskussion zählt die Auseinandersetzung um den Bau der Atomaren Wiederaufbereitungsanlage Wackersdorf (WAA) in der Oberpfalz. Die beiden Filmemacher Bertram Verhaag und Claus Strigel – zu ihren rund 30 gemeinsamen Arbeiten zählen unter anderem «Was heisst'n hier Liebe?» (1978) und «Echt tu matsch» (1983) – haben im Februar 1985 mit einer Langzeitdokumentation der Ereignisse um die WAA begonnen und deren (vorläufigen?) Abschluss im Februar 1987 in Berlin uraufgeführt. «Spaltprozesse» – so der doppelsinnige Titel – zeigt das Leben der Oberpfälzer, das seit dem Bekanntwerden des ent-



gültigen Standorts der Anlage die gewohnten Bahnen verlassen hat. Der Film eröffnet in seiner konsequenten Vorgehensweise und Themenvielfalt einen aufschlussreichen Einblick in den Kampf der Oberpfälzer gegen die atomare Bedrohung. Ihr Engagement hat aus zurückhaltenden Bürgern, die ein überschaubares, ruhiges Leben lieben, starke und mutige Menschen gemacht, sie zu ungebrochenen und aufrechten Persönlichkeiten entwickelt. Verhaag/Strigel stehen mit ihrer Kamera auf der richtigen Seite. Sie fan-

den das Vertrauen der Betroffenen und rechtfertigten es mit einer Dokumentation, die Entwicklungsprozesse verdeutlicht und über Wackersdorf hinaus Menschen Mut macht, ihre staatsbürgerlichen Rechte auch mit für sie neuen und daher unkonventionellen Mitteln zu behaupten.

So wie Rio Reisers Widerstandslied «Der Traum ist aus» eine kongeniale Ergänzung der assoziativ-montierten Bilder in «Spaltprozesse» ist, ist *«Wahnsinn – Der Wackersdorf Film»* die zu der Langzeitdokumenta-

**«Ein Blick und die Liebe bricht aus»:
Jutta Brückners Film
über Liebe und Hass,
als Tango-Choreografie
inszeniert.**

tion passende, vertiefende Momentaufnahme von dem grossen Festival, das am 26./27. Juli 1986 auf einer Wiese in Burglengenfeld bei Wackersdorf stattgefunden hat und an dem fast die gesamte deutsche Rock-Elite teilnahm. Nach «Woodstock» ist es nicht leicht, bei Festival-Filmen mit einer überraschenden Konzeption aufzuwarten. Die Autoren des

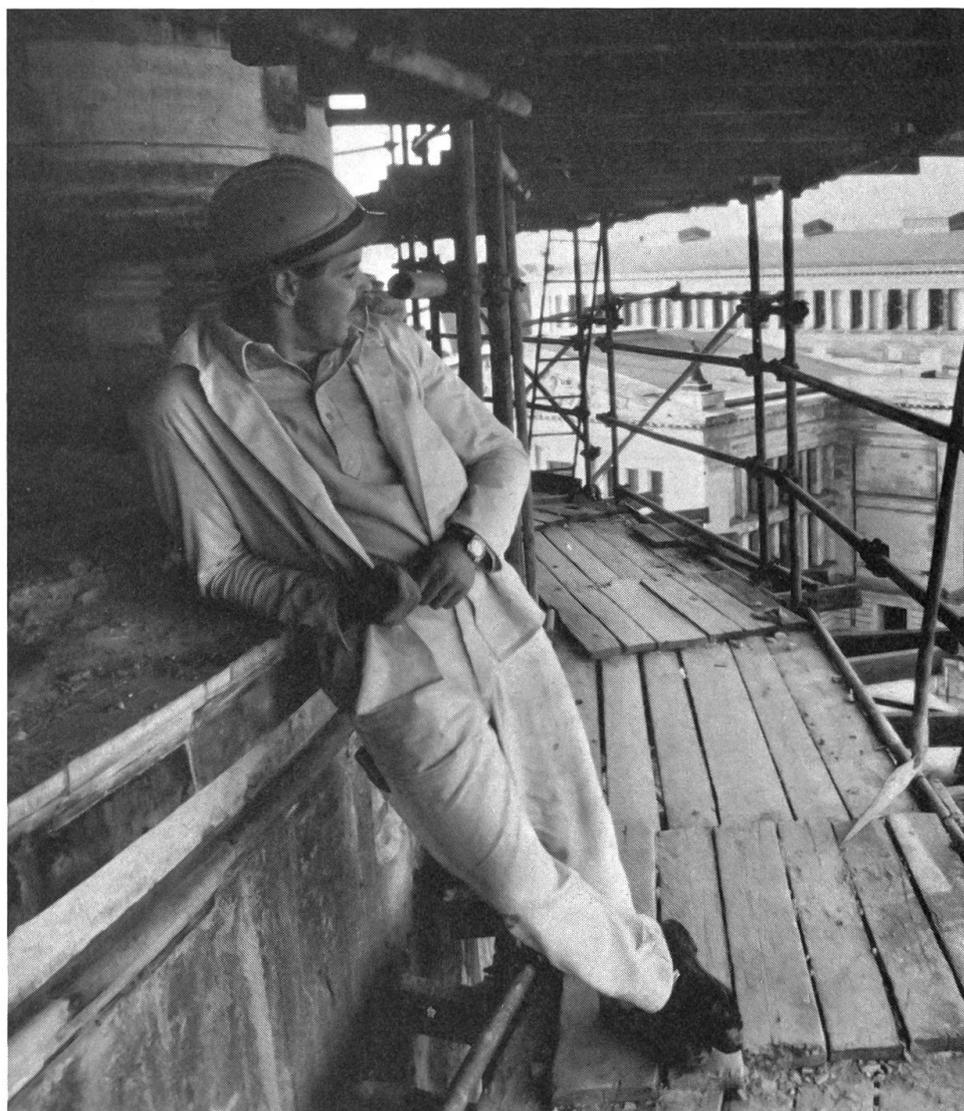
Films, Christian Wagner, Helge Cramer, Uwe Heitkamp und Michael Herl, haben das zu Recht auch gar nicht erst versucht, sondern sich auf die geballte Kraft von 100000 hochmotivierten Teilnehmern, die Stimmung des Festivals und das kreative Potential der Musiker, Kabarettisten und Schriftsteller verlassen.

«Waahnsinn» ist in erster Linie ein kino-attraktiver Musikfilm, der mit kassenträchtigen Namen wie BAP, Grönemeyer, Lindenberg, Maahn und Reiser aufwarten kann. Sinnvolle Zwischenschnitte geben den Festivalgästen, den Musikern und Polizisten das Wort. «Spaltprozesse» und «Waahnsinn» sind die lebens- und überlebenswichtigsten Filme, die das deutsche Kino derzeit anzubieten hat.

Gescheiterte Liebesgeschichten

«Männer», Doris Dörries spritziger Film über Liebe, Eifersucht und wie man damit umgeht, bleibt im Reigen der anderen deutschen Filme dieses Genres wohl vorerst eine Ausnahme. Mit «Paradies» (ZOOM 24/86) konnte die Filmemacherin diesen Erfolg nicht wiederholen, obwohl sie den ihr vertrauten Rahmen – Beziehungskisten im Mittelklasse-Milieu – nicht verlassen hat. Die Geschichte eines Mannes, dessen Gefühle zu seiner Frau durch einen von ihr arrangierten Flirt mit ihrer Jugendfreundin aufgemöbelt werden sollen, hat nicht mehr den unbekümmerten Schwung von «Männer». Auch hier ist die Sache locker angedacht; Buch und Regie verkrampten sich aber in der Anstrengung, locker zu wirken.

Die vergleichbaren Beiträge im diesjährigen Berlinale-Wettbewerb «Die Verliebten» und «Ein Treffen mit Rimbaud» teilen



auf unterschiedliche Weise das Schicksal von «Paradies», über die gutgemeinte Absicht nicht hinausgekommen zu sein. In «Die Verliebten» (ZOOM 6/87, S. 8) geht es um eine in Deutschland aufgewachsene jugoslawische Fernsehjournalistin, die in Montenegro auf einen Deutschen trifft, der den Spuren seines Vaters nachgeht und die Orte aufsucht, an denen dieser während des Zweiten Weltkrieges als Offizier im Einsatz war. Das hätte einen interessanten und spannenden Verlauf nehmen können: deutsch-jugoslawische Beziehungen der Vergangenheit und Gegenwart, Feindschaft und Freundschaft, miteinander zu verweben. Doch mit der Umsetzung des melodramatischen Stoffes hat Jeannine Meerapfel ihre Schwierig-

keiten. Die von ihr gewählten Bilder, die Gefühle verstärken sollen, geraten ins Kitschige. Das zerstört die Glaubwürdigkeit der Handlung und nimmt dem Thema seinen Ernst.

«Ein Treffen mit Rimbaud», der erste lange Spielfilm des Absolventen der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin, Ernst-August Zurborn (Buch und Regie), ist der Versuch eines poetischen Kriminalfilms: eine Anhalterin auf dem Weg nach Marseille wird von einem Fremden mitgenommen, der sich als untergetauchter Verbrecher entpuppt. Aus der Zufallsbekanntschaft wird eine Liebesgeschichte, die durch einen Autounfall und den Tod des Gangsters brutal unterbrochen wird. Packende Krimis sind nicht nur auf Action angewie-



Helga Reidemeisters Dokumentarfilm «Drehort Berlin» wirft einen subjektiven Blick auf die Menschen in der geteilten Stadt und spürt Erinnerung, Alltagserfahrung und Träumen nach.

sen, aber wenn dem Zuschauer leere anstelle stimmungsvoller Bilder und Klischees anstatt überzeugender Charaktere angeboten werden, dann kann – wie hier – aus einem Psycho-Krimi ein Langweiler werden.

Im Programm des «Internationalen Forum» war «*Ein Blick und die Liebe bricht aus*» von Jutta Brückner zu sehen; ein «Film über Liebe und Hass», als Tango-Choreografie inszeniert. Der Film entstand innerhalb von zwei Wochen im Rahmen eines Low-Budget-Workshops in Ar-

gentinien. Er ist eine Montage kultureller Versatzstücke, die traditionelle Verhaltensweisen in der Liebe zwischen Mann und Frau aufdecken. Thematisiert wird das Spannungsverhältnis einerseits der Erkenntnisse der Frauenbewegung über die Beziehung zwischen Liebe/Sexualität und Gewalt und andererseits die Sehnsucht nach Liebe, die mit einem emanzipierten Leben nicht immer in Einklang zu bringen ist. Durch die Wahl aussergewöhnlicher stilistischer Mittel ist Jutta Brückner ein faszinierender Film gelungen, der mit dem «Spielfilmpreis der deutschen Filmkritik» ausgezeichnet wurde: «Die Konflikte aus den bestehenden Geschlechterverhältnissen setzt Jutta Brückner in die distanzierende Form choreografisch inszenierter Räume um, die subjektive Erfahrungen nicht mehr biografisch-linear thematisieren, sondern situativ brechen und durch die Verlagerung in eine andere Kultur erweitern.»

Um Liebe und Gewalt geht es auch in dem neusten Film von Theodor Kotulla, der nach «*Aus einem deutschen Leben*» (1976) nur noch für das Fernsehen gearbeitet hat. «*Der Angriff*», nach einer Erzählung von Günter Seuren, stellt einen Überfall zweier Jugendlicher auf eine Frau und die Folgen für das Opfer und deren Ehemann dar. Das Ereignis entlarvt die brüchige Ehe zwischen der Apothekerin und dem Rechtsanwalt, die auf dem Lande ein Haus besitzen, und verdichtet die Konfrontation zwischen den Dorf- und Stadtbewohnern. Es entsteht ein Klima von Verdächtigungen und Bedrohungen, die sich in Aggressionen entladen. Der Angriff der Jungen hat eine Lawine losgetreten, die unaufhaltsam ein immer grösser werdendes Chaos anrichtet; er ist auch Auslöser für das Scheitern des gemeinsamen Lebens der beiden Mitt-

vierziger. Zeichnet Kotulla knallhart die Stationen einer sterbenden Liebe auf, so geht Gottfried Junker in «*Versteckte Liebe*» den diametralen Weg: die sensible und zarte Freundschaft zwischen einem 34jährigen Deutschen und einem 11jährigen griechischen Mädchen. Er lebt seit kurzer Zeit in einem eher ärmlichen Viertel am Rande eines Hafenstädtchens an der Nordküste Kretas. Der Versuch, sich aufs Schreiben zu konzentrieren, scheitert. Die Hitze macht ihm zu schaffen, und die Sprachbarriere treibt ihn in die Isolation. Der Mann beobachtet von Zeit zu Zeit Kinder, die unter seinem Fenster spielen. Das Mädchen zieht dabei seine Aufmerksamkeit immer stärker auf sich. Ihr ist nicht entgangen, dass er sie mit anderen Augen ansieht als ihre Spielgefährten. Dennoch begegnet sie ihm mit der gleichen unschuldigen Offenheit und Neugierde wie vorher; sie versteht es, auf ihre kindliche Art mit unaussprechlichen Dingen umzugehen, mit Gefühlen, die noch im Verborgenen liegen. Junkers Werk zählt der Wahl seines Themas und der Umsetzung in die dazu passenden Schwarz-Weiss-Bilder wegen zu den auffallendsten und individuellsten neuen deutschen Filmen. Seine Geschichte über den Austausch von Gefühlen auf einer nonverbalen Ebene hat in allen Phasen die richtige Balance. Ruhe und Ausgeglichenheit von Handlung und Bildern erzeugen eine gelassene Stimmung, die sich auf den Zuschauer überträgt. Nachdem man den Alltag des Mannes, seine Lebensgewohnheiten und seine Umgebung kennengelernt hat, fällt es leicht, sich auf die Beziehung zu dem Mädchen einzulassen, sie nachzuvollziehen. Der Film lässt viel Raum für Assoziationen, bietet aber keinen Platz für voyeuristische Spekulationen.

Generationswechsel beim Jugendfilm

Zum Genre des Jugendfilms zählen vor allem die Filme, in denen Jugendliche im Mittelpunkt von Handlungen stehen, die mit ihrer Lebenswirklichkeit etwas zu tun haben, die bei der Aufbereitung der Probleme auf ihrer Seite stehen, Jugendkulturen authentisch widerspiegeln und sich von der Machart her an ein jugendliches Kinopublikum wenden. Der Jugendfilm zählte Ende der siebziger, Anfang der achtziger Jahre zu den lebendigsten und vitalsten Erscheinungsformen des neuen deutschen Films. Nicht zuletzt bedingt dadurch, dass sich die massstäbesetzenden Macher wie Hark Bohm, Reinhard Hauff, Rüdiger Nüchtern oder Uwe Friessner (verständlicherweise) später anderen Themen zugewandt haben und der Platz für engagierte «Problem»-Filme in unseren Kinos immer kleiner wird, hat es in den letzten Jahren in diesem Bereich wenig Neues und Aufregendes gegeben.

Adolf Winkelmann (Jahrgang 1946), dem einst mit «Die Abfahrer» (1978) einer der erfolgreichsten Filme dieses Genres gelang, bleibt mit seinem neuen Film «Peng! Du bist tot!» weit hinter allen Erwartungen zurück: eine Deutschlehrerin aus Boston, die in der Bundesrepublik einen Germanisten-Kongress besucht, und ein flippiger Elektronik-Freak jagen gemeinsam einen wahnsinnigen Verbrecher, der die Computerspiel-Technik perfekt beherrscht, sich in fremde Programme einschleicht und aus ihnen Mordwerkzeuge macht. Sein Plan, ein Atomkraftwerk in die Luft zu jagen, kann in letzter Sekunde verhindert werden. Der als Action-Komödie konzipierte Film kann trotz hohem Tempo und einiger origineller Computer-Gags nicht

über die Schwächen der Story hinwegtäuschen. Seit seinem Erstlings-Spielfilm bleibt Winkelmann also weiter auf der Suche nach passenden Stoffen und Darstellern, auf deren Witz und Originalität er als Regisseur offensichtlich angewiesen ist.

Mit «Das Brot des Bäckers» hat Erwin Keusch (Jahrgang 1946) vor rund zehn Jahren einen Film gemacht, der Jugendliche ansprach und mit dessen Anliegen sie sich identifizieren konnten. «Der Flieger» (1986; ZOOM 5/87, S. 19f.) erfüllt eher die cineastischen Erwartungen eines Erwachsenen-Publikums als die der 14- bis 18jährigen, die heute den Grossteil des Kinopublikums ausmachen. Das spricht aber nicht unbedingt gegen den Film, denn sein Spannungsbogen zwischen dem Wunsch nach Selbstverwirklichung und der Anpassung an die Bausparkassen-Mentalität wird durch den sympathischen Hauptdarsteller überzeugend vermittelt. Die Qualität eines Films macht – wie beim «Flieger» – ein guter Stoff (Roman, Drehbuch), die Kameraführung und die Leistungen von Regie und Darstellern aus. Diese Elemente können sich beim Spielfilm zu einer künstlerischen Einheit verdichten, beim Jugendfilm mitunter gewünschte Authentizität und Spontaneität vermissen lassen. «Retouche» (ZOOM 3/86, S. 26) von Dieter Funk und Beat Lottaz (beide Jahrgang 1955) kann damit aufwarten, ebenso wie «Zischke» von Martin Theo Krieger (Jahrgang 1953). Zischke, der 15jährige Held der Geschichte, ist ein Berliner Junge, der für einige Zeit auf sich allein angewiesen ist. Er verliert die Orientierung, lässt sich treiben. Seinen Weg kreuzt die libanesische Schauspieler Tamima, die zweien ihrer sich illegal in Berlin aufhaltenden Brüder gefälschte Pässe besorgt und dabei auffliegt.

Zischke wird in diese Ereignisse verwickelt. Durch ihn erfährt der Zuschauer einen Ausschnitt aus der Lebenswirklichkeit Jugendlicher in einer Grossstadt; eine Momentaufnahme, heute geschehen und morgen schon vergessen. Hier wird die Berliner Szene in aller Härte und Trostlosigkeit als Kulisse für die Suche nach Sicherheit und der Sehnsucht nach einem Zuhause genutzt, ohne sie zu diffamieren oder zu idealisieren. «Zischke» bietet unverfälschte Bilder aus einer grossen Stadt, die mit adäquatem Sound unterlegt sind, mit einer Musik, die der Stimmung des Films gerecht wird und nicht, wie so oft, die Handlung überdröhnt. Vom Ansatz her hätte auch ein anderer Grossstadt-Film, «Verlierer» von Bernd Schadewald (Jahrgang 1950), ein vergleichbares authentisches Beispiel von Jugendkultur heute sein können. Sein auf Action getrimmtes Melodram über zwei rivalisierende Jugendbanden im Ruhrgebiet steht in der Tradition kommerzieller Strassenbanden-Filme des amerikanischen Kinos. Zur Erhellung der sozialen Hintergründe müssen schnell ein paar typische Klischees herhalten: der trunksüchtige und gewalttätige Vater, Arbeitslosigkeit, kaputte Umwelt usw. An einem Film, der mehr will als das «Tatort»-Niveau, müssten mehr Jugendliche *direkt* beteiligt werden.

Drehort und Schauplatz Berlin

Berlin mit seinen sozialen Gegensätzen und politischen Besonderheiten ist derzeit bei jungen Filmemachern eine gefragte Kulisse. Neben «Zischke» entstanden hier weitere Filme, die vom unverwechselbaren Kolorit dieser Stadt geprägt sind. «Du mich auch» (ZOOM 8/87,

S. 19) von Anja Franke, Dani Levy und Helmut Berger ist eine witzige Komödie über ein junges Liebespaar, das in einen skurilen Kriminalfall verwickelt wird. Unverkrampt und spontan wird hier ein «Liebesthriller» kreiert, der die mit grossen Stars und hohem Budget gedrehten «anspruchsvollen» Filme beschämt. «Du mich auch» zeigt einen neuen Trend im deutschen Film an, der sich auf die eigene Kreativität und nicht auf Förderungstöpfe verlässt. Auch «Zeit der Stille» und «Walkman Blues» gehören zu diesen Berlin-Filmen. «Zeit der Stille» von Thorsten Näter (Jahrgang 1953) handelt von einem jungen Erwachsenen, der seine Arbeit verloren hat, und einer Krankenschwester, die gerade von ihrem Freund verlassen wurde. Beide lassen sich durch die Stadt treiben, haben flüchtige Begegnungen, aber begegnen sich nicht, obwohl sich ihre Wege immer wieder kreuzen. Thorsten Näter inszeniert die Liebesgeschichte zweier Menschen, die sich nicht finden, wie eine traumwandlerische Reise durch die Berliner Stadtlandschaft. Genauer und konkreter kann man diese Stadt nicht wiedergeben, es sei denn, sie selber wird – wie in «Walkman Blues» von Alfred Behrens – das eigentliche Thema des Films und die Personen sind nur dazu da, Szenen und Schauplätze, Faszinierendes und Abstossendes, miteinander zu verbinden. Zu nennen ist in diesem Zusammenhang auch der Dokumentarfilm von Helga Reidemeister «Drehort Berlin», der beim diesjährigen Internationalen Forum des Jungen Films uraufgeführt wurde. Hier stehen wieder die Menschen, und nicht die Stadt, im Mittelpunkt. Die Personen in diesem Film waren für die Filmemacherin die Herausforderung, dem nachzuspüren, was an Erinnerung, Geschichtsver-

ständnis und Alltagsperspektive in Ost und West lebendig ist, was an alten und neuen Träumen und Hoffnungen zum Vorschein kommt: quer durch Generationen, soziale Klassen, quer durch zwei gegensätzliche Gesellschaftssysteme.

Heimatfilme – Heimatkomödien

Der «Heimatfilm» ist ein an eine bestimmte Landschaft gebundenes Filmgenre und gehört in der Regel zu den originärsten, aber nicht immer zu den vorzeigbarsten Zeugnissen nationalen Filmschaffens. Der deutsche Heimatfilm ist besonders dann, wenn er in Bayern spielt und als «Filmlustspiel» daherkommt, von der peinlichen Klammotte nicht weit entfernt. Dass es auch anders sein kann, hat Manfred Stelzer mit «Die Chinesen kommen» bewiesen. In einem bayerischen Ort am Fusse der Alpen wird eine Maschinenfabrik, die die Existenz der Bewohner sicherte, über Nacht an die Chinesen verkauft. Als diese dann kommen, um sie zu demontieren, versuchen zwei «Schlitzohre», die «Schlitzaugen» auszutricksen und Maschinenteile zu behalten, womit sie einen eigenen kleinen Betrieb aufbauen wollen. Doch die Dinge entwickeln sich anders als geplant. Dem Kulturschock folgt der Kulturaustausch, Vorurteile werden durch Freundschaften ersetzt, und an dem offenen Charme der Chinesen scheitern die Sabotage-Pläne. Sehr leicht hätte es bei einem solchen Stoff passieren können, die Lacher falsch zu placieren und sich über die Menschen – egal, ob Bayern oder Chinesen – lustig zu machen. Buch, Regie und Spiellaune zweier überragender Komödianten – Jörg Hube und Hans Brenner – fahren darauf gar nicht erst ab. Von

Anfang an ist klar, dass es hier um die kleinen menschlichen Schwächen und die mitunter daraus folgende Situationskomik geht. Niemand wird in die Pfanne gehauen – und das ist bei einer deutschen Heimatkomödie schon eine Seltenheit.

Ein anderer Heimatfilm, «Triumph der Gerechten» von Josef Bierbichler (ZOOM 6/87, S. 11), hätte den Anschluss an die beispielgebenden Filme wie «Mathias Kneissl», «Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach» und «Jaider – der einsame Jäger» finden können, ist aber gescheitert. Den Rückblick auf einen historischen Bauernaufstand mit aktuellem Filmmaterial über Demonstrationen zu unterbrechen und so Parallelen zwischen Gestern und Heute herauszuarbeiten – das hätte intelligent, lehrreich und spannend werden können. Doch Bierbichlers Historienspiel mit Bauern, Pfaffen und Herren schreitet schwerfällig, und nicht vital, einher. Darüber hinaus ist der dem Film unterlegte Kommentar wenig originell und sehr ermüdend, so dass das Interesse der Zuschauer nicht lange anhält.

Wenig originell und sehr ermüdend ist auch – obwohl mit allen Mitteln und um jeden Preis das genaue Gegenteil avisiert war – die Ostfriesen-Komödie «Torferden & Co» von Ernst Witzel. Drei Nullbock-Typen – eine verkiffte Schlampe, ein vitaler Prolet und ein intellektueller Schwächling – verdienen sich ihren Lebensunterhalt damit, dass sie über die Dörfer fahren und den «Ossis» Torferde andrehen. Sie küssen und sie schlagen sich, tragen ihren Beziehungsknatsch mal mit dem Maul, mal mit den Fäusten aus. Über weite Strecken hinweg bleibt der Film, der sich überanstrengt um Originalität bemüht, auf dem untersten Niveau bebildeten Ostfriesen-Klamauks.

Das Zusammenspiel der Protagonisten funktioniert ebenso wenig, wie die lockeren Sprüche ihrer aufgesetzten Art wegen nicht ankommen. Ein Film, der «nicht in die Hufe kommt»; da er ohne Förderungsgelder entstanden ist, ist fraglich, ob er «die müde Mark reinfegt», welche die Produktionskosten decken soll.

Aussergewöhnliche Bilder und Geschichten

Zu den herausragendsten Filmen des letzten Jahres zählen drei, die jeweils auf individuelle, unverwechselbare Art aussergewöhnliche Geschichten erzählen – hier bezogen auf die gesamte Bandbreite der deutschen Filmproduktion, zu der ja auch noch der «Didi»-Klamauk, die «Schimanski»-Folgen und die Simmel-Filme zählen. «*Das Schweigen des Dichters*» von Peter Lilienthal (ZOOM 19/86, S. 5) entstand nach einer Erzählung von A. B. Jehoschua und handelt von einem verstummten Dichter und seinem Sohn, der anscheinend sprachlich und geistig zurückgeblieben ist. Beide leben zusammen in einem stillen Haus am Stadtrand von Tel Aviv. So, wie der Sohn für den Vater zum Lebensinhalt geworden ist, machen die Worte des Vaters (seine Dichtung) später Welt und Vorstellungskraft des Jungen aus. Die Jury der Evangelischen Filmarbeit, die «Das Schweigen des Dichters» zum «Film des Monats April 1987» erkor, schreibt in ihrer Begründung dazu treffend: «Die Kamera beschreibt in vorsichtiger Annäherung die zerbrechliche Beziehung zwischen Vater und Sohn und verlangt vom Zuschauer ein genaues und geduldiges Lesen der Bilder. Der Film spielt in einem Land, in dem die Verständigung unter den Bewohnern sich als Voraussetzung

für ihr Überleben erweisen könnte; er vermag die komplexen Zusammenhänge von Sprache und Kultur ästhetisch überzeugend zu veranschaulichen.»

Lilienthal ist nicht zuletzt deshalb eine Ausnahmeerscheinung unter den deutschen Regisseuren, weil die Schauplätze seiner Filme international sind und er sich überall sicher bewegt. Bei manchen Regisseuren werden die Grenzen ihrer Möglichkeiten geradezu dann deutlich, wenn sie in einem anderen Land arbeiten oder gar versuchen, an solche Länder gebundene typische Stoffe zu verfilmen. Florian Furtwängler, der seit 1974 («Zum Abschied Chrysanthemen») keinen Film mehr für das Kino gedreht hat, hat diese Bewährungsprobe glänzend bestanden. Er verfilmte in Italien den autobiografisch getönten Roman «Tuta Blu» von Tommaso Di Ciaula, der auch am Drehbuch des Films – «*Tommaso Blue*» – mitgearbeitet hat. Tommaso, ein süditalienischer Bauernsohn, lebt und arbeitet im Industriegebiet von Bari. Er ist von zwei Dingen besessen: von den Frauen und der Wut auf seine Arbeit und sein derzeitiges Leben. Tommaso, immer noch den Träumen von seiner Jugend auf dem Lande anhängend, bricht aus, verlässt die Fabrik und streunt umher. Ohne Arbeit und Familie lebt er schliesslich wie ein armer Hund. Konsequenterweise schliesst er sich anderen herrenlosen Hunden an und lebt mit ihnen inmitten einer riesigen, schwelenden Müllhalde. Nach diesem Martyrium gelangt Tommaso endlich ans Meer, zum Ziel seiner Regression, an den Beginn seiner Wiedergeburt. Buch und Film beschreiben in authentischen, prägnanten Aussagen die Sehnsucht eines industrialisierten Arbeiters nach dem einfachen Leben, nach Essen und Trinken, Nähe

und Berührung, Liebe und Selbstverwirklichung. Furtwänglers Film lebt ganz von der archaischen Vitalität seines Hauptdarstellers (Alessandro Haber). Im Einklang mit den poetischen Bildern der Kamera von James Jacobs und den stimmungsvollen Montagen, die die Musik von Peer Raben damit verbindet, hat Furtwängler einen aussergewöhnlich dichten und atmosphärischen Film geschaffen, der dem sich aufdrängenden Vergleich mit den frühen Pasolini-Filmen nicht zu scheuen braucht, weil er über eigene Substanz und Qualität verfügt. Furtwängler beweist, dass man auch ohne Stars, Stunts und Special Effects Filme machen kann, die international Massstäbe setzen – so klar und deutlich hat das in diesem Jahr kein anderer Regisseur geleistet.

Die Besinnung auf vertrautes Milieu und das Vertrauen zum eigenen Können haben Hark Bohm, dem lange kein Kinoerfolg mehr gelungen ist, die Kraft zu einem Film gegeben, in dem er seine vielseitigen Talente, sein Gespür für trockenen Humor und seine Fähigkeit zur augenzwinkernden Selbstironie voll entfalten kann. Bohm beherrscht alle dramaturgischen und technischen Mittel des Films. Wie in keiner seiner bisherigen Arbeiten hat er sie jedoch so konzentriert und effektiv eingesetzt wie in «*Der kleine Staatsanwalt*». Ein Staatsanwalt, nicht gerade der bissigste oder karrierehungrigste, durchkreuzt mit sehr privaten und unkonventionellen Methoden und mit Hilfe einer trickreichen jungen Kommissarin die Machenschaften eines Verbrechers und Betrügers, der sich als angesehener Geschäftsmann tarnt. Die komplizierten Vorgänge transparent zu machen sowie Wirtschaftskriminalität und Prozessrecht mit filmi-



Manfred Stelzers «Die Chinesen kommen» als anarchistische «Heimatfilm»-Komödie über die Verlegung eines bankrotten Fabrikbetriebes von Bayern nach China. Schmierer Schorsch (Hans Brenner) und Gewerkschafter Pfnür Hansi (Jörg Hube) leisten Widerstand.

schen Mitteln spannend und verständlich aufzubereiten, schafft Bohm mit einem einfachen, aber nur ihm möglichen Dreh: Bohm, gelernter Jurist, konzentriert den Film, den er schon als Autor und Regisseur verantwortet, ganz auf seine Person, indem er auch den «kleinen» Staatsanwalt spielt, eine sympathische Figur, der es nur unter grössten Mühen gelingt, die Hintergründe zu entschlüsseln und die Zusammen-

hänge aufzudecken. Er ist die ideale Identifikationsfigur für die Zuschauer, die in der Regel ebensowenig wie er von diesem Verbrechensgebiet wissen. Und man folgt dieser Figur gerne auf dem Weg durchs Paragraphen- und Instanzengewirr, weil sie überzeugend, ganz schlicht und einfach: menschlich ist.

Kreative Vielfalt

Die Rückschau auf den deutschen Film des letzten Jahres bliebe unvollständig, wenn nicht die Filme miteinbezogen würden, die durch individualistische Gestaltung eine eigene, nach Möglichkeit unverwechselbare Bildsprache entwickeln wollen. Mit «Egomania», einem experimentellen Spielfilm über ein Vater-Sohn-Drama, ist Christoph

Schlingensiefel noch nicht am Ende der Suche nach originärem Kino angelangt; zu sehr noch gleicht seine Collage aus grellen, schreienden Bildern, schwülstiger und fetziger Musik und einem augenrollenden Udo Kier dem Artaud'schen Theater. Dafür aber ist der Film passagenweise sehr witzig – und zumindest das ist neu im deutschen Experimentalfilm. «Francesca», der Erstlingsfilm von Verena Rudolph, ist das auch. Das fiktive Porträt einer extrovertierten Künstlerin, das sich aus Berichten aus dem Familienkreis, von Bekannten und Freunden zusammensetzt – sie selber erscheint nicht im Bild –, ist so phantasievoll, überraschend und schwungvoll inszeniert, dass es mit dem Max-Ophüls-Preis 1987 ausgezeichnet wurde.

Überraschend ist auch die Fülle an Kreativität und Phantasie, die Werner Nekes in seiner Dokumentation «*Was geschah wirklich zwischen den Bildern?*» ins Licht setzt und nachvollziehen lässt. Nekes erklärt sein «optisches ABC» anhand von Exponaten seiner Privatsammlung. Es handelt sich um kinematografische Objekte, die – populär-wissenschaftlich ausgedrückt – der Archäologie des Kinos zuzuordnen sind; oder «Special Effects» aus über fünf Jahrhunderten. Der Film wird durch die Demonstration und Vorführung der Objekte zu einem lebendigen Museum. Alle Gegenstände entfalten ihre eigene Magie und entwickeln, scheinbar in Bewegung gesetzt, ein Eigenleben. Sie gewinnen so den alten Zauber, den sie einmal in früheren Zeiten ausstrahlten, noch einmal zurück. Das Verdienst des Films ist, den kultur- und kunstgeschichtlichen Wert der Nekes-Sammlung filmisch erfahrbar zu machen und zu multiplizieren. Filmgeschichte kann zu einem grossen Erlebnis werden. Abgesehen von «*Was geschah ...*» war von den «grossen» Namen des deutschen Films im letzten Jahr nicht viel zu sehen – und wenn, dann nichts «Grosses». Die Szene besticht durch ihre kreative Vielfalt an neuen Namen und originellen Stoffen; zweifellos auch ein Verdienst der Länder-Filmförderungen, die die Entwicklung der Filmemacher und nicht die Umsatzzahlen im Kino zu ihrem primären Interesse gemacht haben.

Eine letzte Feststellung noch: Ohne das Fernsehen liefe beim deutschen Film nichts mehr – oder nur sehr wenig. Die Berlinale-Dokumentation der Reihe «*Neue deutsche Film 1987*» enthält insgesamt 30 Filme, von denen etwa die Hälfte in Co-Produktion mit TV-Anstalten entstanden. Darüber hinaus sind an

weiteren Filmen die Fernsehanstalten mit finanziellen Anteilen beteiligt. Solche Daten zur Kenntnis zu nehmen heisst auch, auf Scheingefechte wie «*Kino hier – Fernsehen dort*» in Zukunft zu verzichten. Neben diesem etablierten Produktionsrahmen sorgen dann die kleinen, schnoddrigen Filme schon für die notwendigen Irritationen, die die deutsche Filmszene lebendig und attraktiv halten. ■

KURZ NOTIERT

Filmemacher gegen Apartheid

gs. Die beiden amerikanischen Filmemacher Martin Scorsese («*The Color of Money*») und Jonathan Demme («*Stop Making Sense*») haben eine Vereinigung gegen das südafrikanische Apartheid-Regime gegründet und bereits eine lange Liste von illustren Mitgliedern zu verzeichnen. Von Woody Allen über John Badham, Bernardo Bertolucci, Francis Coppola, John Huston, John Landis, Paul Newman, Sydney Pollack bis hin zu Susan Seidelman, Oliver Stone, Billy Wilder und den Zuker Brothers haben sich bereits an die hundert Filmschaffende verpflichtet, sich dafür einzusetzen, dass ihre Filme so lange nicht mehr in Südafrika vertrieben werden, bis dort das Apartheid-System abgeschafft ist und die Menschenrechte wieder respektiert werden.

Elisabeth Wandeler-Deck

Das Mühlrad isch gebrochen – Simelibärg

Walther Kauers Hörspiel «*Ds Vreneli ab em Guggisbärg*»

*s'isch äbe-ne Mönch uf Ärde – Simelibärg::
Und s Vreneli ab em Guggisbärg
Und Simes Hansjoggeli ännet em Bärg
's isch äbe-ne Mönch uf Ärde
Wo-n-i möcht byn-em sy.*

Ich mag Walther Kauers Hörspiel «*Ds Vreneli ab em Guggisbärg*». Ich hätte ihm gerne gesagt, weshalb. Zwischen Produktion und Ausstrahlung des Hörspiels ist er gestorben.

*Und mag er mir nid wärde – Simelibärg::
Und s Vreneli ab em Guggisbärg
Und Simes Hansjoggeli ännet em Bärg
Und mag er mir nid wärde
Vor Chummer stirbe-n-ii.*

Im wehmütigen und schönen Lied bricht das Mühlrad, die Liebe hat ein Ende, Vreneli ab em Guggisbärg und Simes Hansjoggeli ännet em Berg können nicht zusammenkommen.

Im Roman «*Gastlosen*» (1986) geht ein Schriftsteller Vermutungen nach, was dieses Lied angeregt haben könnte. «Das Lied, lieber Marco, hebt sich aus dem übrigen Volksliedgut seltsam heraus. Die Melodie wirkt mit ihren Molltönen fast fremdartig. Vermutlich ist der Text in der vorstehenden Form