

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 39 (1987)
Heft: 15

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: 29.03.2025

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

Rolf Hürzeler

Idi i smotri

(Komm und sieh)

UdSSR 1985.

Regie: Elem Klimow

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 87/227)

Ein Alter ruft die in Verstecken lauernden Jugendlichen an, sich aus dem Krieg herauszuhalten. Die Burschen – eigentlich Kinder noch – suchen in Soldatengräbern nach Waffen. Der Bauernbub Fljora wird gegen den Widerstand seiner Mutter schon bald von den Partisanen eingezogen. Als der schlecht ausgerüstete Trupp zum Kampf gegen die Wehrmacht antritt, ist Fljora enttäuscht, dass ihn der Abteilungsleiter Kossatsch – ein von allen geachteter Offizier – mit der Sanitätsstelle zurücklässt. Kaum sind die Partisanen abgezogen, wird der Ort bombardiert. Fljora kehrt mit der Partisanin Glascha in sein heimatliches Dorf zurück, wo unterdessen sämtliche Einwohner vom Feind niedergemacht wurden. Fljora stösst zu versprengten Zivilisten, die auf einer Sumpfinselfungern. Zusammen mit drei Kameraden zieht er aus, Nahrungsmittel zu beschaffen. Nach einem Minenanschlag und einem Artilleriefeuer verliert er seine Mitkämpfer. Schliesslich erreicht Fljora das Dorf Perechody, das eben von der Wehrmacht besetzt wird. Die Deutschen treiben die gesamte Zivil-

bevölkerung in dem kleinen Gemeindehaus zusammen und zünden es an. Fljora entkommt dank seinem Mut. Er kann sich wieder seinem Kommandanten anschliessen, dessen Partisanentrupp die mörderische Einheit der Wehrmacht in einem Hinterhalt überwältigt.

Klimows Film lebt durch Fljora. Auf seinem Gesicht spiegeln sich die Ereignisse: Vom kindlichen Eifer, über den Abschiedsschmerz von der Mutter und das Staunen über das unbekannte Leben der Partisanen. Es folgt die Trauer über den Verlust seiner Kameraden und schliesslich das Entsetzen über die Grausamkeiten des Feindes. Der junge Schauspieler Alexej Krawschenko leistet Ausserordentliches; er spielt ein ganzes Leben durch. Neben seiner Fähigkeit, sich zu wandeln, erscheinen die Nebenfiguren etwas stereotyp: der heldenhafte Partisanenführer, die trauernde Mutter, der gute Bauer, der Deutsche als Hasenfuss, der Deutsche als verblendeter Ideologe. Einzig die Partisanin Glascha (Olga Mironowa) hat Klimow mit feineren Strichen gezeichnet. Sie bleibt freilich der traditionellen Rolle einer Frau als Kriegsbraut verhaftet. Sie agiert nicht, sie begleitet nur und berührt in Fljora die wenigen Saiten der Hoffnung.

Fljora selbst – obgleich ein Beobachter – kann sich den Ereignissen als Handelnder nicht entziehen. Er macht sich mitschuldig. Die Ermordung seiner Mutter und seiner Schwestern sowie der übrigen Dorfbewohner sieht er im Zusammenhang mit seiner Partisanenaktivität. Der Alte, der die Jungen zu Beginn des Films von einer Teilnahme am Widerstand warnte, muss für ihren Einsatz gegen den Feind ebenfalls büssen. Die Wehrmachtsoldaten übergiesen ihn mit Benzin und machen ihn zur lebenden Fackel.

Elem Klimow ist als erster Sekretär des sowjetischen Verbandes der Filmschaffenden und Mitglied der KPdSU einer der wichtigen Repräsentanten der kulturellen Öffnung unter Gorbatschow. Sein Film zeigt, dass in der UdSSR die jüngste Geschichte aufgearbeitet wird. Der Widerstand der Partisanen gegen die deutsche Wehrmacht ist zu einem Thema geworden, dem man sich – angesichts der Leiden des Volkes – verständlicherweise behutsam nähert. Die Verantwortlichkeiten der Soldaten gegenüber dem eigenen Volk werden untersucht und differenziert dargestellt. Ähnlich wie in Frankreich die Résistance nicht mehr nur heroisiert wird, stellen die russischen Kulturschaffenden das Vorgehen der Partisanen zwar nicht grundsätzlich in Frage, aber sie scheuen sich nicht, einen Einzelfall in seinen Widersprüchen darzustellen.

Der grosse vaterländische Krieg prägte das Bewusstsein des sowjetischen Volkes, nicht nur der Generation, die ihn erlebte, sondern auch der Jugend. Für Schweizer Nachkriegsbürger ist das Grauen dieses Krieges dagegen nur abstrakt nachvollziehbar. Dieses «Nicht-wirklich-empfinden-können» – selbst wenn man die Erkenntnis intellektuell schon viele Male vollzog – spürt man beim Betrachten dieses Films körperlich. «Komm und sieh» macht nicht wütend, sondern traurig und elend in der Magengegend.

Klimow rechnet mit den Deutschen nicht ab. Er zeigt einfach, was sie angerichtet haben und setzt dazu Fljora als Beobachter ein. Mit dieser Technik arbeitete er schon 1964 für seinen Debütfilm «Dobro požalovat', ili postoronnyj vchod vospreščen» (Herzlich willkommen oder Für Unberechtigte Eintritt verboten) sowie in seinem bis anhin bedeutendsten Werk «Prosch-



Fijora (Alexej Krawschenko) und die deutsche Besatzungsmacht.

tschanije» (ZOOM 9/87) in dem die Frauen stumme Zeugen vom Untergang ihres Dorfes sind. Die Perspektive des Beobachters nehmen entsprechend auch die Zuschauerin und der Zuschauer ein; sie teilen mit Fijora den Blickwinkel und damit zumindest einen Teil seiner Gefühle. Beobachten schliesst als filmisches Mittel die Reportage ein. Tatsächlich fährt die Kamera im Stil einer Kriegsberichterstattung dem Geschehen oft nach, versucht es ein-zu-fangen. Dann bleibt sie plötzlich stehen, um die Folgen der Untaten zu zeigen, sei es ein Gesicht in der Totalen oder eine Landschaft, die die Spuren des Krieges trägt. In langen Einstellungen lässt der Regisseur Zeit, Trauer aufkommen und das Grauen ins Bewusstsein eindringen zu lassen.

Oggleich das Thema alles andere als lustig ist, fehlt in «Komm und sieh» die Schwer-

blütigkeit, die man aus Andrej Tarkowskis Filmen kennt, den Klimow übrigens bewunderte und dessen filmische Ausbildung an der gleichen Akademie erfolgte. Klimow – ursprünglich der leichten Unterhaltung zugehörig – behält etwas Leichtfüssiges, manchmal schimmert in der Tragödie gar Witz durch. Auf einen schwer durchschaubaren Symbolismus verzichtet er. Man sieht lediglich einen Reiher durch das Gehölz der Wälder huschen – die Ruhelosigkeit der russischen Seele in Zeiten der Bedrohung? Oder ein anderer, für den Menschen nicht fassbarer Beobachter?

Vergleicht man «Komm und sieh» mit der Machart der jüngsten amerikanischen Kriegsfilm von Oliver Stone («Salvador»/«Platoon») stösst man auf Gemeinsamkeiten und Trennendes: Beide Regisseure beziehen Stellung, scheuen sich nicht, zu moralisieren, ein klares

«Schwarz/weiss»-Bild zu zeichnen. Hier kämpfen die Bösen gegen die Guten. Das Verhältnis zum Tod ist freilich grundverschieden. Der Amerikaner Stone zeigt die Grausamkeiten im Detail, das Blut spritzt in roter Farbe. Bei Klimow ist lange Zeit keine Leiche zu sehen. Die Scheusslichkeiten bleiben schattenhaft, sind deshalb aber nicht minder erschütternd. Wenn die Wehrmachtsoldaten Frauen und Kinder lebendigen Leibes verbrennen, zeigt die Kamera zwar das Feuer, der Tod der einzelnen bleibt aber zum Schutz des Intimsten unsichtbar. Stone inszenierte dagegen den Todeskampf indianischer Frauen nach Schussverletzungen ohne Hemmungen.

Nicht nur mit seinem Verhältnis zum Tod hat Klimow einen sehr russischen Film gedreht. Er verzichtet auch nicht auf den aus westlicher Sicht nur schwer verständlichen, erhobenen Zeigefinger, verbunden mit einer historischen Lektion. Am Schluss des Films erhalten die gefangen genommenen Wehrmachtssoldaten zwar die «gerechte» Strafe, aber Fljora rächt sich nicht brutal an ihnen, sondern schießt auf ein Bildnis Hitlers. Er hat also erkannt, dass nicht die Menschen an sich schlecht sind, sondern dass sie Opfer der politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse wurden, des Nationalsozialismus eben, den Adolf Hitler repräsentiert. Parallel zu dieser Schusszene dreht Klimow bildlich das Rad der Geschichte zurück. Er lässt die bekannten dokumentarischen Bilder von Hitler-Reden, kreischenden Menschenmassen, Strassenkundgebungen und Kriegshandlungen der Nazi-truppen rückwärts laufen. Damit erklärt er dem Publikum, wie es dazu kommen konnte, dass das Dorf Perechody – und mit ihm mehr als 600 andere Dörfer in Weissrussland – dem Boden gleich gemacht wurde. Die didaktische Absicht ist nicht zu übersehen. Der Amerikaner Stone stellt die Frage nach dem «Warum» nicht; Klimow stellt sie und beantwortet sie gleich selbst, wengleich nicht sehr tiefeschürfend.

Gedanken über die jüngste politische Aktualität sind erlaubt: Der Besuch des deutschen Bundespräsidenten Richard von Weizsäcker in Moskau erhält einen besondern Stellenwert, wenn man sich das Wüten von Männern seiner Generation – er selbst war am Russlandfeldzug beteiligt – in der Sowjetunion vor Augen hält. Und einen ganz besonderen Stellenwert erhält der Vergleich des deutschen Bundeskanzlers

zwischen dem Generalsekretär der KPdSU und dem Propagandaminister eben jenes Regimes der Menschenverachtung, dessen Schrecken Klimow in «Komm und sieh» darstellt. ■

Samuel Helbling

Gori, gori, moja swesda

(Leuchte, mein Stern, leuchte)

UdSSR 1970.

Regie: Alexander Mitta
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/208)

Zwei Jahre nach der Oktoberrevolution erliess Lenin sein berühmtes Filmdekret, das den zu meist avantgardistisch eingestellten Filmschaffenden den Segen des neuen Staates gab. Der Film wurde in der Folge zu einem der wichtigsten und am meisten geförderten Institutionen der Sowjetunion. Die dokumentarische Filmchronik sollte nach Lenin die Grundlage der neuen Kunst bilden. Gefilmt wurde nicht nur, was sich an den verschiedenen Fronten des Bürgerkrieges abspielte, sondern auch die wichtigsten Ereignisse im Leben des Volkes, das für eine neue soziale Organisation kämpfte. Da die Revolution noch lange nicht überall konsolidiert war, wurden Propagandazüge zusammengestellt, um den Gedanken der Revolution in die entlegendsten russischen Provinzen zu tragen. Für diese Propagandaaktionen wurden zahlreiche Künstler engagiert, die mit den Mitteln des Films, des politischen Theaters, des Massenschauspiels und der Wandmalerei die Bevölkerung von

den revolutionären Veränderungen zu überzeugen hatten.

Iskremas, der Hauptdarsteller im Film «Leuchte, mein Stern, leuchte», ist ein solcher Theatermann, der, begeistert von den revolutionären Idealen, auf eigene Faust mit seinem kleinen Theaterwagen durch Südrussland zieht und mit seinen Schauspielerien das Volk von den revolutionären Veränderung zu begeistern versucht. Er ist ein der revolutionären Kunst mit Leib und Seele verfallener junger Wanderschauspieler. Den Namen, den sich Iskremas zugelegt hat, ist die Abkürzung für «Die Kunst der Revolution den Massen». Sein Leben wird geprägt durch die Schwierigkeiten bei der Verwirklichung dieser in seinem Namen programmatisch verdichteten Parole.

Die Dorfbevölkerung indes interessiert sich nicht für sein aufklärerisches Experimentalthheater. Viel lieber ergötzt sie sich an den kitschigen Melodramen, die Pascha, der Kinematografenbesitzer und Iskremas Gegenspieler, im Kino zeigt. Selbst Iskremas Freundin wird von diesen Filmen so ergriffen, dass sie trotz seiner Ermahnung, dies sei doch alles Schund und billiges, unechtes Zeug, einfach weinen muss. Einen Verbündeten findet Iskremas in der Person des schweigenden Malers Fedja, der ihm beim Einrichten seines Theaters behilflich ist. Fedja, der den ganzen Film über schweigt und nur einmal ein Lied singt, dessen Anfang den Titel dieses Filmes abgibt, beteiligt sich nicht eigentlich an politischen Aktionen. Er drückt sich ganz in seinen naiv-realistischen, volkstümlichen Bildern und Schnitzereien aus, die er aber durchaus als Bekenntnis zur Revolution versteht.

Im Mittelpunkt des Films steht das Schicksal dieser drei Personen, des jungen Wander-

schauspielers, des Bauernmalers und des Kinovorführers, die als lebende Modelle den Umgang des Künstlers mit der Macht exemplifizieren. Schauplatz des Geschehens ist Kapriwnizy, ein kleines Städtchen in Südrussland im Jahre 1920, in dem die Weissgardisten soeben das Revolutionskomitee der Bolschewisten wieder vertrieben haben. Vor der sich so verändernden Wirklichkeit versuchen alle, ihre Kunst weiter auszuüben. Je nach gesellschaftlichen Bedingungen verändert sich aber die Aufgabe, die die Kunst zu erfüllen hat. Etwas pointiert gesagt, geht es dabei um Kunst zwischen aufklärerischem, gesellschaftsveränderndem Engagement als Aufbruch des Menschen zu sich selber und um Kunst als Unterhaltungsbetrieb mit Zerstreungsfunktion.

Iskremas wird von den Weissgardisten zunächst ins Gefängnis geworfen. Er kann seine Haut dadurch retten, dass er für die neuen Herren eine Art Pariser Revue mit Tingeltangel inszeniert. Da er nach wie vor von seiner revolutionären Mission überzeugt ist, beginnt er nur widerwillig mit seiner neuen Aufgabe. In der Hoffnung, dass die Rotgardisten das Städtchen bald wieder zurückerobern, beugt er sich der äusseren Realität. Am leichtesten hat es in dieser Hinsicht der geschäftstüchtige Pascha, ein Opportunist mit einer gehörigen Portion Bauernschläue, der es geschickt versteht, den Stummfilmkommentar je nach politischer Situation den Umständen anzupassen. Wer immer auch das Sagen hat, scheint ihn nicht gross zu kümmern. Für ihn ist die Filmkunst einfach ein lukratives Mittel zum Überleben und weiter nichts. Fedja hingegen, dessen volkstümliche Bilder den ganzen Film durchziehen, und der in seiner ungebrochenen,

vitalen Art kein Hehl aus seiner Sympathie für die Revolution macht, wird das erste Opfer der Weissgardisten.

Iskremas, getrieben von seiner künstlerischen Gläubigkeit und seinem politisch naiven Idealismus, wird immer wieder mit seiner eigenen Hilflosigkeit und Ohnmächtigkeit konfrontiert. Seiner leidenschaftlichen Mission ist wenig Erfolg beschieden. Die Leute sehen sich auch nach der Rückeroberung des Städtchens durch die Rotgardisten lieber die rührseligen Filmchen in Paschas Kino an. Und nachdem Iskremas mit seiner allzu realistischen Jeanne-d'Arc-Inszenierung fast das Theater abbrennt, verdirbt er es schliesslich auch noch mit dem Revolutionskomitee.

Aber dann kommt noch eine dritte Kraft ins Spiel, die weder einen reaktionären noch einen revolutionären Staat errichten will und nur an einer grösstmöglichen Beute interessiert ist: Die Banditen. Kunst brauchen sie überhaupt nicht, es sei denn als Mittel, um getarnt hinter dem Bühnenvorhang kurz vor der Theaterpremiere ihre Maschinengewehre in Stellung zu bringen, um so das ganze Dorf auszurotten. Aber hier nun schlägt die grosse Stunde des glücklosen Iskremas. Seine Sehnsucht nach der revolutionär wirksamen Kunst scheint sich doch noch auf dem Theater zu erfüllen, wenn auch nicht in der Form, wie er sich das immer erträumt hat. Durch einen geschickten Trick gelingt es ihm, im letzten Augenblick die Bande unschädlich zu machen und für sich selbst den Heldentod zu inszenieren. Damit allerdings sein Betrug nicht ruchbar werden kann, muss er aus der Stadt verschwinden. Aber fern des Städtchens und ganz unspektakulär, holt ihn die Wirklichkeit wieder ein. Immerhin gelingt es

ihm vorher noch, seine Freundin zu retten, der er inzwischen die Rolle der Jeanne d'Arc beigebracht hat.

Alexander Mitta erzählt diese tragikomische Geschichte aus den russischen Bürgerkriegswirren als balladenhaftes Märchen in fünf Akten im Stil des poetischen Realismus. Abrupte dramaturgische Umbrüche verleihen der Geschichte immer wieder neue und überraschende Wendungen. Zarte lyrische Töne stehen neben erschütternd brutalen Szenen und werden von komödiantischen Episoden abgelöst. Die poetische Vielfalt der Stimmungswechsel, die einfachen, sinnlichen Bilder und der von Oleg Tabakow virtuos gespielte Iskremas machen die Faszination dieses eigenwilligen Filmes aus. Durchzogen ist die ganze Geschichte von leiser Ironie, die nirgends Pathos oder gar Sentimentalität aufkommen lässt. Beflügelt vom optimistischen Enthusiasmus der frühen russischen Revolutionsfilme, setzt sich der vor über 15 Jahren produzierte Film auf ernsthafte, wie auch witzige Art mit seinem Thema auseinander. Es geht um das Selbstverständnis des Künstlers und seine Position in der Gesellschaft sowie um die Rolle der Kunst innerhalb revolutionärer gesellschaftlicher Umgestaltungen. Das dialektische Verhältnis von Veränderungen in der Wirklichkeit und die Entstehung von Kunst wird aber immer auch vor dem Hintergrund der ideologischen Wertbarkeit von Kunst im Sinne der Herrschenden gesehen. So abstrakt und theoretisch wie das jetzt tönt, ist der Film indes überhaupt nicht. Alles, was Alexander Mitta sagen will, drückt er mit lebendigen, widersprüchlichen Menschen und in ihrem spannungsvollen Verhältnis zueinander aus. ■

Peter Neumann

Street Smart

(Glitzernder Asphalt)

USA 1986.

Regie: Jerry Schatzberg

(Vorspannangaben)

s. Kurzbesprechung 87/236)

Jerry Schatzbergs New Yorker «Strassenfilm» über einen Journalisten, der sich in Teufels Küche begibt, bietet spannendes, schnörkelloses und im Detail genaues Kino. Schatzberg und sein Kameramann Adam Holender präsentieren ein naturalistisches Bild der New Yorker Zuhälterszene, umrahmt und durchzogen von einer geradlinig erzählten Geschichte. So attraktiv dieser Naturalismus und diese Geradlinigkeit auf die Zuschauer auch wirken mögen, letztlich sind diese beiden Komponenten dafür verantwortlich, dass bei «Street Smart» die sozialkritischen Aspekte zu sehr in den Hintergrund treten.

Jonathan Fisher (Christopher Reeve) ist ein ehrgeizig-naiver Jung-Journalist. An der Journalistenschule konnte er noch brillieren, «draussen» im harten Geschäft droht er aber unterzugehen. Er braucht eine gute Story, sonst ist er weg vom Fenster. Dramatisch muss sie sein, etwas exotisch und selbstverständlich gewaltreich und blutig. Ein Interview mit einem der berühmtesten Zuhälter vom Times Square wäre gerade das Richtige. Doch Fisher kennt keinen und seine Recherchen verlaufen ergebnislos.

Fisher beschliesst, seine Story zu erfinden. Er beschreibt die Zuhälterszene so blumig-echt, dass der Erfolg nicht lange auf sich warten lässt: Die Auflage seiner Zeitung steigt, und schliesslich erhält Fisher eine eigene Fernsehsendung mit dem Titel «Street Smart», in wel-

cher er regelmässig über die New Yorker Strassenkriminalität berichtet. Der Ruhm ist geerntet, doch die Freude darüber währt nicht lange. Fishers Schwindel wird ihm zum Verhängnis: Ein ehrgeiziger stellvertretender Staatsanwalt glaubt, in den Berichten Fishers den berühmtesten schwarzen Zuhälter Fast Black (Morgan Freeman) zu erkennen. Fast Black ist des Mordes angeklagt, doch den Behörden fehlen die nötigen Beweise. Sie fordern Fisher auf, seine vermeintlichen Recherchen über den Zuhälter herauszugeben, weil sie sich davon

Durch erfundene Stories in die Zwickmühle geratener Journalist: Jonathan Fisher (Christopher Reeve) mit Punchy (Kathy Baker).

das erforderliche Belastungsmaterial erhoffen.

Jonathan Fisher gerät endgültig in die Zwickmühle, als sich auch Fast Black selber bei ihm meldet. Unter massiven Drohungen verlangt er vom überführten Journalisten, dass er seine Stories noch einmal fälscht; diesmal zu seinen Gunsten, zur Entlastung des brutalen Zuhälters.



Fisher ist erst dann dazu bereit, als die Prostituierte Punchy (Kathy Baker), die ihm bei seinen Erfindungen stets behilflich gewesen war, von Fast Black ermordet wird, und seine Freundin mit einer Messerstichverletzung im Spital liegt: Fast Black wird freigesprochen und Fisher ist am Ende, beruflich und vor allem menschlich. Ihm bleibt nur die Rache, die er schliesslich auf subtile Art an Fast Black übt.

Das Drehbuch zu «Street Smart» stammt von David Freeman, einem Journalisten, der früher selbst einmal kleinere Geschichten erfunden und als wahr verkauft hatte. Der Schauspieler Christopher Reeve, der als Superman Karriere machte, war an dem Stoff interessiert. Die Produktionsfirma Golan-Globus (Cannon) fand sich bereit, die Geschichte zu verfilmen. Als Garant für die Authentizität der New Yorker Strassenszene konnte der Regisseur Jerry Schatzberg verpflichtet werden.

Schatzberg hatte sich ursprünglich einen Namen als Modefotograf gemacht. 1970 drehte er seinen ersten Film, «Puzzle of a Downfall Child», mit Faye Dunaway und Roy Scheider in den Hauptrollen. Schon bei seinem ersten Werk stach Schatzbergs realistische, schnörkellose Art ins Auge. Diese Tendenz setzte sich in seinen weiteren Filmen noch weiter durch. 1971 entstand «Panic in Needle Park» (ZOOM 12/71), in welchem Al Pacino zum ersten Mal auf der Leinwand zu sehen war. Schatzberg schildert in diesem Film die New Yorker Drogenszene ungeschminkt. Sein sorgfältig-direkter Erzählstil, aber auch sein sozialkritisches Engagement wurden 1973 am Filmfestival von Cannes belohnt: Für «Scarecrow» (ZOOM 18/73) mit Gene Hackman und Al Pacino erhielt Schatzberg die Goldene Palme.

Seither ist es um Jerry Schatzberg eher still geworden. Er drehte zwar noch einige kleinere Filme, der grosse Durchbruch blieb ihm jedoch verwehrt. Auch «Street Smart» ist ein «kleiner» Film, verhältnismässig billig produziert, schnell abgefilmt, eher intellektuell, ohne aufwendige Action. «Street Smart» offenbart meines Erachtens sehr gut, wo Schatzbergs Stärken und Schwächen liegen: Als ausgezeichneter Fotograf versteht er es, mit Bildern die richtige, die passende Atmosphäre zu erzeugen. In New York ist Schatzberg aufgewachsen, hier kennt er sich aus, auch auf den Strassen um den Times Square. Das spürt man im Film. Da wird dem Publikum nichts vorgegaukelt, was nicht ist.

Authentizität bis ins Detail, das ist es, was bei Schatzberg zählt. Dazu gehören auch die Schauspielerleistungen. Schatzberg versteht es, die Darsteller so zu führen, dass sie der Drehbuchvorlage entsprechen und wirklich in die Umgebung passen. Bei «Street Smart» standen ihm ausgezeichnete Interpreten zur Verfügung: Christopher Reeve gibt den karrierebeflissenen, unerfahrenen und schliesslich unsanft auf den Boden der Realität geholten Journalisten überzeugend. Ebenso echt wirkt Kathy Baker als Prostituierte mit Herz. Ihre Gefühlsschwankungen zwischen ängstlicher Zurückhaltung und mutiger Auflehnung nimmt man ihr ohne weiteres ab. Ein eigentlicher Glücksfall ist zudem Morgan Freeman als Fast Black. Freeman gelingt es, genau jene Unberechenbarkeit und Skrupellosigkeit auf die Leinwand zu bringen, die eine Figur wie die des Zuhälters Fast Black glaubwürdig machen.

Schatzberg ist stolz auf diesen Realismus, auf seinen fast pedantischen Naturalismus. In diesem Sinne kann es nicht er-

staunen, wenn Schatzberg vor allem Oliver Stones Vietnam-Film «Platoon» bewundert. Schatzberg fühlt sich Stone in seinem Bemühen wesensverwandt, Zustände so brutal-genaufzuzeigen wie nur immer möglich. Diese Art des Films vernebelt jedoch – so paradox dies klingen mag – die Sicht auf das Wesentliche, auf die Hintergründe. Bereits Bertolt Brecht wies 1931 in seinem Aufsatz «Der Dreigroschenprozess» darauf hin, dass beispielsweise «eine Fotografie der Kruppwerke oder der AEG beinahe nichts ergibt über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht.» Ganz ähnlich argumentiert der Medienwissenschaftler Bernward Wember, wenn er schreibt: «Die Hintergründe und Zusammenhänge kann man nicht einfach abfilmen. Die Ursachen liegen nicht auf der Strasse, so, dass man die Kamera nur draufzuhalten braucht» (Zitiert aus: Wember Bernward, Wie informiert das Fernsehen?, München 1976, S. 68).

So werden bei «Street Smart» wichtige Fragen nur oberflächlich beantwortet, zum Beispiel weshalb sich der ehrgeizige Journalist für seinen Erfolg illegaler Methoden bedienen muss, weshalb die Strassenkriminalität um den Times Square immer mehr überhand nimmt oder weshalb das Zuhältergeschäft hauptsächlich in den Händen Schwarzer liegt. Ohne Hintergründe bleibt der Nachgeschmack von Rassismus, wenn in «Street Smart» eben alle Kriminellen eine schwarze Hautfarbe haben. Dasselbe gilt für Oliver Stones «Platoon». Dort wird zwar eindrücklich und realistisch gezeigt, mit welchem Schrecken und mit welchem Gefühl der Sinnlosigkeit der Vietnamkrieg für die amerikanischen Soldaten verbunden war. Erklärt wird dadurch aber nichts,

weder der Grund des amerikanischen Engagements im Fernen Osten, noch die Grausamkeit des meist gesichtslosen vietnamesischen Feindes.

Diese Art des Filmens ist dann fragwürdig, wenn Regisseure behaupten, aufklären zu wollen, durch ihre naturalistische Sicht der Dinge aber nur alte Vorurteile zementieren. Dies ist sowohl bei «Platoon» als auch bei «Street Smart» der Fall. ■

Alexander Sury

Amazing Stories

(Unglaubliche Geschichten)

USA 1986.

Regie: Steven Spielberg, Robert Zemeckis, William Dear (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 87/221)

Über das Geheimnis seines anhaltenden Erfolges wird viel gerätselt; seine Spielzeugschachtel jedenfalls scheint ein schier unerschöpfliches Reservoir an Ideen zu beherbergen. Die einmalige Fähigkeit, die Massen mit Kinderträumen und Erwachsenensehnsüchten zu verzaubern und seine naiv-berauschenden Visionen in Gewänder von höchster technischer Perfektion zu kleiden, haben ihn zum unbestritten erfolgreichsten Filmemacher unserer Zeit werden lassen.

Die Rede ist natürlich von Steven Spielberg, dessen phänomenale Erfolgsgeschichte aber, und das wird oft vergessen, nicht zuletzt Resultat weit-sichtiger Planung ist. 1978, also bereits relativ früh in seiner Kar-

riere, begann er, talentierte Nachwuchsregisseure gezielt zu fördern, und produzierte deren erste Filme. Sein wachsendes Imperium diversifizierte er in der Folge kontinuierlich, erst kürzlich ist er mit seinem ersten Zeichentrickfilm (Don Bluths «An American Tail») hervorgetreten. Obwohl er seit «The Color Purple» endlich auch als «erwachsener», will sagen: ernstzunehmender Regisseur akzeptiert werden will, produziert er nebenbei immer wieder Kassenschlager des Science-Fiction- und des Fantasy-Films (u. a. «Gremlins» von Joe Dante und «Poltergeist» von Tobe Hooper).

Nun kommt, quasi als kleine Fingerübung, der Nachfolgefilm des 1983 realisierten «The Twilight Zone» (ZOOM 1/84) in unsere Kinos. Dieser mit John Landis, Joe Dante und George Miller zusammen gemachte Episodenfilm ging auf die Idee einer in den frühen sechziger Jahren in den USA äusserst erfolgreichen Fernsehserie zurück, in der Horrorgeschichten in Kurzfilme umgesetzt wurden. Die adaptierten Gruselstories von Autor Rod Serling avancierten zwischen 1959 und 1964 zu einem Strassenfeger. Typisch für Spielberg, dass er sich nicht zu schade war, auf eine gute Idee, die zudem kommerziell erfolgversprechend schien, zurückzugreifen. «Amazing Stories» nimmt das Erfolgsrezept seines Vorgängers weitgehend auf. Mit seinen beiden Co-Regisseuren Robert Zemeckis und William Dear orientierte sich Spielberg – der Titel suggeriert es – eine Spur mehr an klassischen Gespenstergeschichten: So folgt in den einschlägigen Gespenster-Comics der Schlusspointe meist die lapidare Feststellung: «Unglaublich, aber so steht es geschrieben.»

Ähnlich wie bei «The Twilight Zone» sind auch die «Amazing Stories» von einem augenzwin-

kernden, ausgesprochen parodistischen Element geprägt. Die Geschichten sind genre-übergreifend angelegt, die Grenzen zwischen Horror- und Fantasy-Film, zwischen Thrillerelementen und phantastischem Klau-mauk sind fliessend, und es sind weniger handgreifliche Botschaften, die interessieren, als die Freude an gelungenen Effekten und Überraschungsmomenten.

Robert Zemeckis, einer von Spielbergs Protégés der ersten Stunde (er schaffte vor zwei Jahren mit dem von Spielberg produzierten «Back to the Future» den Durchbruch), erzählt in seiner Episode «Go to the Head of the Class» vom Rache-feldzug eines Schülerpärchens gegen einen sadistisch-ver-schrobenen Lehrer. Mittels eines komplizierten Rituals wollen sie den unerträglichen Quäl-geist zu einem mehrtägigen Schluckauf verdammen. Die von ihnen angerufenen Geister aber werden sie nicht mehr los, und der harmlose Teenager-Streich wird zum Alptraum. Zemeckis verbreitet über weite Strecken ein raffiniertes Klima des Unbehagens, täuscht den ahnungslosen Zuschauer mit blinden Motiven, lässt ihn ins Leere laufen, nur um ihn in der nächsten Sekunde erst recht zu erschrecken.

Den vergnüglichsten Beitrag liefert der in Europa (noch) un-bekannt William Dear mit «Mummy, Daddy». Respektlos persifliert er die ohnehin meist tumben Vorbilder des Horror-Genres. Ein Filmteam dreht just an dem Ort einen Film über eine Mumie, wo vor langer Zeit eine solche Kreatur ihr Unwesen ge-trieben haben soll. Der Haupt-darsteller wird, als er in voller Montur Hals über Kopf zu seiner sich in den Geburtswehen be-findenden Frau eilen will, von den aufgebracht Dorf-bewohnern als Inkarnation des totge-



**William Dears Episode
«Mummy, Daddy» persifliert
das Horror-Genre.**

aber den sicheren Tod für den eingeschlossenen Kameraden.

Diese Situation gibt Spielberg einmal mehr die Gelegenheit zu zeigen, wie virtuos er die Klaviatur menschlicher Gefühle beherrscht. Die anfangs heitere Runde junger Soldaten sieht sich auf einmal einer menschlichen Extremsituation ausgesetzt. Die mit dem Näherrücken der Landung fast unerträglich werdende Spannung, die hoffnungslose Suche nach einem rettenden Ausweg und die klaustrophobe Enge im Flugzeug, das alle auf Gedeih und Verderb aneinander fesselt – diese Atmosphäre fängt Spielberg mit einer fast ständig in Bewegung bleibenden Kamera und einer perfekten Spannungsmontage, die auf den erlösenden Kulminationspunkt zustrebt, hervorragend ein. Obwohl das Ende aufgesetzt und recht billig wirkt, hinterlässt allein die beklemmend realistische Darstellung einen nachhaltigen Eindruck, ohne dass dabei ein Hohelied auf heldenhafte Soldaten angestimmt wird.

Alles in allem: «Amazing Stories» ist perfekte Unterhaltung, die uns die oft sinistren Gespenstergeschichten von einer angenehmeren Seite präsentiert und vorab in Steven Spielbergs Episode einen ungeahnten Tiefgang entwickelt. ■

glaubten Monsters verfolgt. Auf der Flucht vor dem geifernden Mob macht er natürlich die Bekanntschaft mit der «echten» Mumie, und das Ganze steuert einem turbulenten Höhepunkt zu. Die von Dear rasant inszenierte Story vermag dank ihrer Mischung aus Slapstick und munterer Verwechslungskonfusion zu amüsieren.

Die subtilste, weil vielschichtigste Episode stammt – wen wundert's – vom Meister persönlich. Steven Spielbergs «The Mission» schildert die dramatischen Begebenheiten an Bord eines Aufklärungsflugzeuges im

Zweiten Weltkrieg. Die zu Beginn ausgelassene Stimmung unter der amerikanischen Besatzung, die voraussichtlich zum letzten Mal Richtung Deutschland gestartet ist, weicht plötzlich einer wachsenden Verzweiflung, als einer von ihnen nach dem abgewehrten Angriff eines feindlichen Flugzeuges angebrachten Rumpfkugel eingeklemmt ist. Wegen grossem Treibstoffverlust und weil neben Triebwerken auch das Fahrgestell der Maschine ausgefallen ist, bleibt nur noch die Bruchlandung; dies bedeutet

Lorenz Belser

Ninety Days

(Neunzig Tage)

Kanada 1985.

Regie: Giles Walker

(Vorspannangaben)

s. Kurzbesprechung 87/233)

«Cherry Blossoms» heisst der Katalog, und schöne asiatische Frauenaugen schauen einem entgegen, wenn man ihn aufschlägt: Augen zum Heiraten. Aus diesem Katalog hat sich der Kanadier Blue die Koreanerin Hyang-Sook ausgesucht. Die beiden schreiben sich Briefe, finden sich nett, Hyang-Sook wagt die Reise nach Kanada. Neunzig Tage dauert ihr Visum; wollen die beiden heiraten, müssen sie es in dieser Zeit tun.

Das Unterfangen, über eine gleichzeitig so hochpolitische und hochprivate Angelegenheit einen Film zu machen, ist lobenswert; die Idee, dieser Film müsse zudem eine Komödie sein, erstaunt und alarmiert die ganze Aufmerksamkeit. Die Autoren beabsichtigen das natürlich, und auch das ist ihnen nicht zu verübeln.

Und dann stehen die beiden Allrounder Giles Walker und David Wilson, die den Film auch zusammen produzierten, fast ein wenig ratlos vor all den zu erfüllenden Versprechen. Sie wagen sich nicht ungedeckt ins Zentrum und erfinden deshalb eine Nebengeschichte: Alex, Blues Freund, wird gerade in diesen Tagen von seiner Gattin aus dem Haus geworfen und von seiner Freundin mit einem Korb bedacht. Und wie er so richtig down an einer Bartheke hängt, spricht ihn eine attraktive junge Frau an. Sie sucht einen Samenspender.

Damit ist schenial das Thema Partnersuche paraphrasiert und ausgeweitet, damit ist im hui

Stimmung im Drehbuch. Und diese «Stimmung» wird zur Verpflichtung, zum Hindernis, zu einer penetranten Warenmarke.

Doch man kann es auch positiv sehen. Unter solchen Umständen kommt die Inszenierung sicher nicht auf die Idee, Abstecher ins ernste Beziehungsdrama zu unternehmen, sondern wird dazu angehalten, Ernsthaftigkeit und Ehrlichkeit mit Komik zu verknüpfen: Blue in der Damenwäsche-Abteilung eines Warenhauses, über ein Geschenk für seine Kirschblüten-Braut sinnierend; Blue am Flughafen, wie er der falschen Asiatin seine Blumen in die Hand drückt; später glücklich mit Hyang-Sook daheim beim Tee, ihr als definitives Geschenk einen garstigen Baseball-Handschuh überreichend (Als Gegengabe bekommt er von ihr eine leere koreanische Holzschachtel, «to put things in it» ...).

Doch nicht nur am Drehbuch von «Ninety Days» hapert es. Auf Holzhammer macht auch die Musik von Richard Gresko, ein miefig-launiges Potpourri bekannter Motive, illustrativ eingesetzt, als sässe man im Nikelodeon. Und Bildgestaltung und Montage setzen dem, von ein paar zaghafte Bemühungen ums Besondere abgesehen, nur gerade das durchschnittlich Konventionelle entgegen.

Die beiden Hauptdarsteller, Stefan Wodoslawsky und Christine Pak, zeigen gute Präsenz und werden frei und subtil geführt. Das ist keine Selbstverständlichkeit; besonders an Wodoslawsky merkt man immer wieder die Versuchung, auf Boulevardkomödie zu machen. Immerhin kann sich in dieses Spiel und in diese Inszenierung all die verratene Feinheit retten. Und hier sieht man auch, dass Feinheit und absurde Komik durchaus vereinbar wären.

Ein netter, ein sympathischer Film. Wie auch der andere kanadische Spielfilm, der letzthin zu sehen war, «Le déclin de l'empire américain» von Denys Arcand, steht er offensichtlich unter dem Einfluss Woody Allens. Jenem andern Film hat «Ninety Days» voraus, dass er trotz anspruchsvollem Thema keinen Schaum schlagen muss. Doch wo der andere eine widerborstige, ätzende Kraft entwickelt, läuft dieser Gefahr, in seiner Nettigkeit und formellen Ratlosigkeit rasch vergessen zu gehen. ■

Thomas Christen

The Band Wagon

(Vorhang auf!)

USA 1953.

Regie: Vincente Minnelli

(Vorspannangaben)

s. Kurzbesprechung 87/222)

«The Band Wagon» gilt heute als eines der besten Filmmusicals, das je die Traumfabrik Hollywood verlassen hat. Und eine solche Einschätzung erfuhr der Film bereits zur Zeit seiner Premiere vor fast 35 Jahren. Verschiedene Faktoren legten gleichsam das Fundament für einen solchen überragenden Erfolg. Zunächst einmal ist die Produktionsfirma zu nennen: Metro-Goldwyn-Mayer, in deren Programm sich eine ansehnliche Anzahl der hervorragendsten Musicalproduktionen finden lässt, vor allem was die vierziger und fünfziger Jahre betrifft: «Meet Me in St Louis» (1944, Vincente Minnelli), «On the Town» (1949, Gene Kelly, Stanley Donen), «An American

in Paris» (1951, Vincente Minnelli; das Fernsehen DRS zeigt diese beiden Filme am 23./24. August zu Gene Kellys 75. Geburtstag) oder «Singin' in the Rain» (1952, Gene Kelly, Stanley Donen), um nur die berühmtesten zu nennen. Die Glanznummern aus diesen Musicals finden sich auch in den MGM-Kompilationsfilmen «That's Entertainment» (Teil I: 1974; Teil II: 1976), die gleichsam als Rückschau auf eine glanzvolle Zeit der Filmgeschichte zusammengestellt wurden. Es ist wohl kaum zufällig, dass der Titel dieser Kompilation seinerseits auf eine der besten Nummern von «The Band Wagon» verweist. Dieses Werk verfügte über ein eindrucksvolles Staraufgebot, allen voran der damals bereits legendäre Fred Astaire, jene Verkörperung von tänzerischer Leichtigkeit und Eleganz, der der Produktion gleichsam das Rückgrat gab, hier zusammen mit Cyd Charisse als Partnerin. In Vincente Minnelli fanden die Produzenten zudem einen Routinier und Musicalspezialisten par excellence, der nicht nur über ein sicheres Gespür für gute Tanznummern verfügte, sondern diese auch optisch einfallsreich umzusetzen wusste. Zu guter Letzt sind auch die eingängigen Musiknummern nicht zu vergessen, komponiert von Howard Dietz und Arthur Schwartz, mehrheitlich allerdings entstanden bereits zu Beginn der dreissiger Jahre für eine Broadway-Show. All diese Voraussetzungen waren zwar noch keine Garantie für eine gelungene Produktion – in diesem Fall jedoch resultierte aus ihrem optimalen Zusammenspiel ein eindrucksvoller Augen- und Ohrenschmaus.

Die Story von «The Band Wagon» ist – wie bei vielen anderen Musicals – eher einfach und nicht gerade von weltbewegen-

der Wichtigkeit. Der bereits etwas in Vergessenheit geratene Star Tony Hunter wird zu einer neuen Produktion überredet. Allerdings steht diese zu Beginn nicht gerade unter einem glücklichen Stern, übernimmt die Regie doch ein Theatermann ohne Erfahrungen in der leichten Muse, dem eine moderne Version des «Faust» vorschwebt. Seine überbordenden Einfälle – vor allem die Pyrotechnik hat es ihm angetan, was einmal dazu führt, dass vor lauter Rauch die Bühne nicht mehr sichtbar ist – haben zunächst einmal zur Folge, dass die Vorpremiere in New Haven zu einem Reinfall wird. Erst als der von Astaire gespielte Tony Hunter das Zepter übernimmt, entwickelt sich die Produktion zu einem Riesenerfolg.

Diese kurze Handlungsangabe zeigt, dass es sich bei «The Band Wagon» um ein Backstage-Musical handelt. Dieser Begriff charakterisiert jene Vertreter des Genres, deren Handlung selbst im Milieu des Musicals angesiedelt ist, ein Kunstgriff, den es mit vielen erfolgreichen Musicals bis heute teilt. Von den neueren Vertretern sollen nur etwa «Cabaret» (1972) oder «All that Jazz» (1979), beide von Bob Fosse, erwähnt werden. Diese Konstellation – Musical im Musical – bringt einige reizvolle Vorteile. Sie ermöglicht einerseits eine Verdichtung, eine Raffung einzelner Nummern, zwischen denen nicht gewaltsam Verbindungen hergestellt werden müssen, sodass ein hohes Mass an Abwechslung garantiert ist. Andererseits ist auch immer eine interessante Spiegelungs- und Reflexionskonstruktion möglich, die nicht nur das Einbringen von verschiedenen Spielebenen erlaubt, sondern auch den Blick hinter die Kulissen, in die Atmosphäre von Probenarbeit und Werkentstehung,

in den Entstehungsprozess eines Musicals.

«The Band Wagon» auferlegt sich in dieser Beziehung keinerlei Zwänge, und daraus resultiert wohl auch seine Leichtigkeit, Unverkramptheit, sein Charme. In der ersten Hälfte schildert der Film vornehmlich die Probenarbeit, die Auseinandersetzungen, das Ringen um den künstlerischen Ausdruck. Wir nehmen teil an der oft knochenartigen Arbeit der Einstudierung eines Musicals. Gleichzeitig findet aber auch eine witzige, ironische Brechung statt. Parodiert wird das Bestreben des Regisseurs, «Entertainment» mit «Niveau» zu inszenieren, indem er den eigentlichen Kern des Musicals – Tanz und Gesang – unter tonnenschwerem Kulturbalast zu ersticken sich anschickt. Die Zeile «The World is a Stage» verweist dabei sinnigerweise auf das Barocktheater. Das Fiasko der Vorpremiere markiert die Wende, eindrucksvoll umgesetzt in der Nummer «I love Louisa», die das Ensemble in einem überfüllten Hotelzimmer spontan inszeniert. Bezeichnenderweise langweilt der Film uns mit dieser «niveauvollen» Neuinterpretation des Musicals nicht, wir bekommen sie überhaupt nicht zu Gesicht, sondern lediglich die Reaktionen der entgeisterten Vorpremierbesucher. In der zweiten Hälfte jedoch folgen die Nummern Schlag auf Schlag, ein Feuerwerk an Einfällen, an mitreissenden Partien, leitmotivisch verbunden durch Aufnahmen des fahrenden Zuges, der die Truppe auf ihrer Tournee von Stadt zu Stadt, von Aufführungsort zu Aufführungsort bringt, bis schliesslich zur triumphalen Rückkehr an den Broadway in New York.

Viele dieser Nummern haben Musicalgeschichte gemacht und sind heute auch als Songs weltberühmt und oft zitiert und



Traumtanzpaar in einem der besten Musicals Hollywoods: Fred Astaire und Cyd Charisse.

kopiert. Zum unübertroffenen Höhepunkt aber wird die jazzige Schlussnummer «Girl Hunt», zugleich eine hinreissende Parodie auf den «Film noir» und Detektivstories. Nicht nur Tanz und Musik, sondern auch Inszenierung, Ausstattung und Farbgestaltung gehen hier eine perfekte Synthese ein. Und so zeigt sich auch eindrucksvoll, was Bühnen- und Filmversion von einander unterscheidet. Die Nummer «Girl Hunt» lässt nämlich eine platte Abfilmung der Geschehnisse auf der Bühne weit hinter sich. Im Film entsteht etwas Eigenes, Unver-

wechselbares, realisiert mit den Mitteln, die dem Film eigen sind: Bewegung, Ausschnitt, Montage.

Die Figur des Tony Hunter, die Fred Astaire verkörpert, ist ihm gewissermassen auf den Leib geschrieben, aber es finden sich auch gewisse Parallelen und Affinitäten zur Karriere dieses Tänzers selbst. Astaire, damals 53 Jahre alt, war zwar nicht von der Showwelt und dem Publikum vergessen, doch seine Karriere wies so etwas wie einen Knick auf. Die Zeit seiner grössten Erfolge lag vor dem Kriege, gekennzeichnet vor allem durch die fruchtbare Zusammenarbeit mit Ginger Rogers, etwa in Filmen wie «The Gay Divorcee» (1934), «Top Hat» (1935) oder «Shall We Dance»

(1937), alle entstanden unter der Regie von Mark Sandrich für die Produktionsfirma RKO. «The Band Wagon» wurde so auch zu einem glänzenden «Comeback» für diesen leichtfüssigen Tänzer, der kürzlich verstorben ist. Und seine «Markenzeichen» – Smoking, Zylinder, Stöckchen und Steptanz – finden wir auch in diesem Film, gleichsam als Hommage. Astaire resp. die Figur des Tony Hunter, die er verkörpert, wirkt immer dann am besten, wenn er «sich selbst» sein darf, was ihm jedoch erst im zweiten Teil des Films möglich ist, als er sich vom tyrannischen Regisseur zu lösen vermag, der mit seinem (pseudo-)avantgardistischen Gehabe aus einem kleinen, simplen Musical, das nicht mehr als ein Musical

sein will, ein aufgedonnertes Spektakel machen will. «Ich bin nicht Nijinsky! Ich bin nicht Marlon Brando!» bemerkt Astaire einmal inmitten der chaotischen und frustrierenden Proben. Machen wir das, was wir können, aber das machen wir gut! – so scheint die Botschaft zu lauten.

Auch «The Band Wagon» bietet nichts Neues, nichts Revolutionäres auf dem Gebiet dieses Genres. Auch er greift auf Altbewährtes zurück, aber dies ist nicht negativ zu sehen, denn die Art und Weise, wie die Nummern realisiert werden, ist von erster Qualität. Nie fällt der Film trotz seiner zahlreichen Reminiszenzen in eine feierliche Zelebrierhaltung, er bleibt heiter und (aus-)gelassen, nicht zuletzt durch die ironische Distanz, die er sich selbst und dem Genre gegenüber, dem er angehört, einnimmt. Wehmut ist fehl am Platz. Wenn Astaire zu Beginn des Films feststellen muss, dass die einst so berühmte 42nd Street sich in eine Strasse mit Jahrmarktsbuden verwandelt hat, reagiert er auf seine Weise, indem er sich selbst in Szene setzt, der berühmte Steptanz ist miteingebunden.

Was ein Film wie «The Band Wagon» von den früheren Astaire-Filmen aus den dreissiger Jahren unterscheidet, ist auch der Umstand, dass er in Farbe gedreht wurde, genauer: in Technicolor. Weit entfernt von einer naturalistischen Farbgebung, scheut er nicht vor grellen Effekten und scharfen Kontrasten zurück. Buchstäblich das ganze Spektrum der Farbgebung kommt hier zum Einsatz, charakteristisch wird der Umschlag von gedämpften zu grellen Tönen, die der Szene bisweilen einen surrealistischen, traumähnlichen Ausdruck verleihen.

Ein gutes Beispiel ist die bereits erwähnte Nummer «Girl Hunt», die anfangs ganz in

blaue und weisse Töne getaucht erscheint, bis schliesslich Cyd Charisse in einem Nachtclub ihren Mantel ablegt und dadurch ihr leuchtend rotes Kleid entblösst, das förmlich ins Auge sticht. In der Endszene gibt es schliesslich kaum einen Wert der Farbskala, der sich nicht finden liesse. Das Gestaltungsmittel der Farbe wird hier – wohl auch unter dem Eindruck der Konkurrenzsituation mit dem (damals noch) schwarzweissen Fernsehen – als eine Möglichkeit, zusätzliche Akzente zu setzen, erkannt und genutzt – Akzente, die gerade in diesem Genre auch dazu benützt werden, um zu signalisieren, dass Film und Realität nicht miteinander zu verwechseln sind. Oder wie es im Schlussong von «The Band Wagon» heisst: «A Show is a Show ...» ■

Franco Messerli

Flodder

(Eine Familie zum Knutschen)

Niederlande 1986.

Regie: Dick Maas

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 87/225)

Irgendwo in einer holländischen Stadt lebt Familie Flodder in einer dreckigen Bruchbude, bis sich die Umgebung als verseucht herausstellt. Ein inspirierter Sozialarbeiter (Lou Landré) in Sandalen und mit runder Nickelbrille möchte diesen zum Himmel stinkenden Umstand für ein bahnbrechendes sozialpolitisches Experiment nutzen. Er schlägt den Stadtvätern vor, die Proletenfamilie in ein nobles Villenquartier umzusiedeln. Aus wahlpoliti-

schen Überlegungen – mit dieser Aktion könnte man ja vielleicht neue Wählerschichten erschliessen – stimmt der Bürgermeister diesem schier gar genialen Plan schliesslich zu. Die Flodders dürfen nun für ein halbes Jahr, wohlweislich zum Nulltarif, in eine feudale Villa mit Swimming-Pool einziehen.

Dass dies Ärger gibt, liegt auf der flachen Hand, und davon lebt diese deftige Sozial-Satire denn auch hauptsächlich. Während Ma Flodder (Nelly Frijda), eine breitbeinige Prolo-Matrone mit ewig glimmendem Zigarrenstummel im Schlappmaul, im Keller hochprozentigen Fusel herstellt, die nachbarlichen Mülltonnen plündert und das Hundefutter aus der Dose gleich selber frisst, bespringt der mittlere Sohn seine vollbusige ältere Schwester (Tatjana Simic), auf die wiederum der biederländische Nachbar seine Stielaugen richtet. Auch die jüngste Tochter fackelt nicht lange und zückt, als sie sich von ein paar herumscharwenzelnden Herrensöhnchen belästigt sieht, kurzerhand das Stellmesser. Opa Flodder (Jan Wilhelm Hees), ein leicht verkalkter ehemaliger Bahnhofsvorstand, der stets mit seiner Kelle in der Gegend herumfuchtelt, gerät in seinem Rollstuhl auf einen Bahnübergang. Beim Nahen des Zuges pfeift er sein letztes Stoppsignal, doch dieses wird leider überhört.

Die Ereignisse in der Villensiedlung eskalieren immer mehr und nehmen langsam bürgerkriegsähnliche Formen an. Ma Flodder sorgt beim Einkauf im mobilen Delikatessen-Laden für ein mittleres Handgemenge, das schliesslich zu einer Massenkarambolage auf der Autobahn führt. Als Johnnie (Huub Stapel), der älteste Flodder-Sprössling, einem Panzerkommandanten die Frau (Apollonia van Ravenstein) ausspannt,

brennt diesem eine Sicherung durch; er holt einen Panzer aus dem Magazin, rollt nächstens ins Bonzenquartier und schießt die floddersche Villa zusammen, in der sich die Bewohner gerade, anlässlich einer rauschenden Party, mit ihren Nachbarn versöhnen.

Man könnte nun diese ganze «Flodderei» kurz und bündig als «krude Komödie» (Tages-Anzeiger, Zürich) abtun, die, bar jedwelcher subtilerer Zwischentöne, Figuren und Handlung drastisch überzeichnet. Doch dies wäre, wie mir scheint, nur die halbe Wahrheit, denn dieser Streifen ist – wenn man diese Art von schwarzem Humor schätzt – recht unterhaltsam und überdies auch auf bitterböse Weise hintergründig. «Flodder» liegt nämlich im Schnittpunkt von Gesellschaftskritik und Klamauf oder anders gesagt, in etwa auf halber Strecke zwischen Luis Buñuel und Benny Hill, in der Nähe von Monty Python.

Die Sympathien von Regisseur und Autor Dick Maas liegen eindeutig bei seiner grotesken Lotterfamilie aus dem Sperrgut-Bezirk, wobei man sich als Zuschauer nicht unbedingt mit ihr, d. h. mit den einzelnen Clan-Mitgliedern identifizieren muss. Denn die Flodders leben einfach so in den Tag hinein, mehr aus dem Bauch als aus dem Kopf, und dies ist ja bekanntlich nicht gerade jedermanns Sache. In gewissem Sinne könnte man sie als «Sozial-Zombies» (Presseheft) bezeichnen, die ihre bourgeoise Nachbarschaft mit indiskretem Charme heimsuchen, um das Phantom der Freiheit zu erhaschen. Dennoch sind sie eigentlich weniger «klassenkämpferisch» als vielmehr individual-anarchistisch. Und wo Anarchie herrscht, das lehrt uns die Geschichte, da fahren die «Herrschenden» meistens ziemlich

bald mit schwerem Geschütz auf, denn Ruhe und Ordnung zu bewahren, ist schliesslich immer noch die erste Bürgerpflicht.

Regisseur Maas will, und dafür ist ihm zugegebenermassen (fast) jedes Mittel recht, dass man über alles und jeden lacht. Dies ist ihm offensichtlich ganz gut gelungen, denn seine brandschwarze Komödie avancierte zum erfolgreichsten holländischen Film aller Zeiten. Maas ist übrigens hierzulande kein ganz Unbekannter, lief doch vor drei Jahren sein origineller Horror-Schocker «De Lift» (Fahrstuhl des Grauens, 1983).

Was mich an diesem formal eher konventionellen Film am meisten gestört hat, ist die englische Synchronisation. Dass die Flodders so penetrant amerikanisch parlieren müssen, ist schlicht ein Stilbruch, denn schliesslich spielt das Ganze in den Niederlanden und nicht in Beverly Hills. ■

tionalen Kritikerverbandes (FIPRESCI) und dem Preis des sowjetischen Verbandes der Filmschaffenden ausgezeichnet wurde. Der Internationale Filmkritikerverband verlieh darüber hinaus einen neu gestifteten «Tarkowskij-Gedenkpreis» an das junge sowjetische Filmschaffen insgesamt und an den sowjetischen Regisseur Alexander Sokourow im besonderen. Als beste Schauspielerin wurde von der Internationalen Jury Dorothea Ullrich für ihre Rolle in dem ungarischen Spielfilm «Csókanyu» («Ich küsse dich, Mutter») von Janos Rozsa ausgezeichnet; als bester männlicher Darsteller wurde Anthony Hopkins in dem englischen Spielfilm «84 Charing Cross Road» von David Jones, einer Brooksfilm-Produktion mit Anne Bancroft, geehrt. Insgesamt verzeichnete das diesjährige Moskauer Filmfest mit 1600 Teilnehmern aus 106 Ländern einen neuen Teilnehmerrekord; etwa 500 Filme waren in den Kinos Moskaus zu sehen, aus der Bundesrepublik Deutschland waren 14 Filme vertreten.

KURZ NOTIERT

Moskauer Preis für Federico Fellini

F-Ko. Die Internationale Jury beim 15. Internationalen Filmfest in Moskau unter Vorsitz des amerikanischen Schauspielers Robert de Niro vergab ihren ersten Preis für den besten Spielfilm an «Intervista» von Federico Fellini. Dieser Film war während des diesjährigen Festivals in Cannes ausser Konkurrenz aufgeführt worden. Der Spezialpreis der Jury ging an den polnischen Beitrag «Held des Jahres» von Feliks Falk, der ebenfalls mit dem Preis des Interna-

Präsident der OCIC in seinem Amt bestätigt

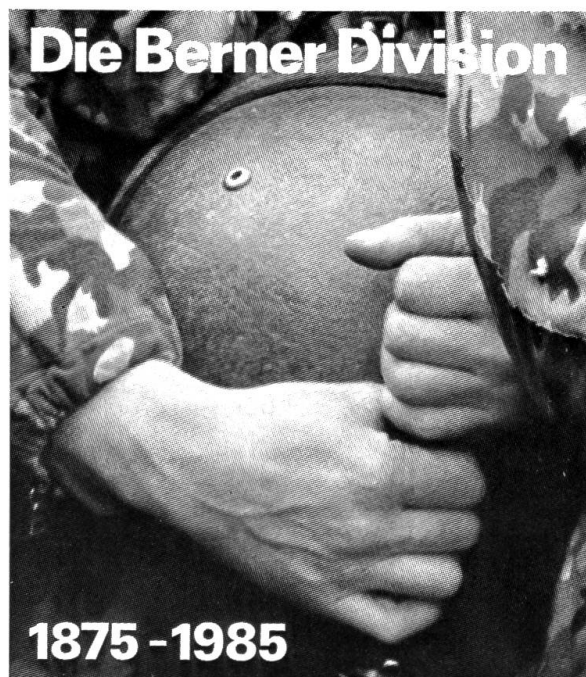
F-Ko. Auf der Generalversammlung der Internationalen Organisation für Film und audiovisuelle Medien (OCIC) in Quito (Ecuador) wurde Pater Ambros Eichenberger, Zürich, für weitere sechs Jahre in seinem Amt als Präsident der OCIC bestätigt. Dr. Reinhold Jacobi, Leiter des Referats Film und audiovisuelle Medien der Zentralstelle Medien der Deutschen Bischofskonferenz, wurde erneut als Vertreter Europas in das Direktorium der OCIC gewählt. Der zweite europäische Vertreter ist P. Dr. Henk Hoekstra, Theologe und Medienpädagoge aus Zaist in den Niederlanden.

AZ
3000 Bern 1

**Eine umfassende Darstellung des bernischen
Wehrwesens der letzten 110 Jahre**

Die Berner Division 1875–1985

Herausgeber: Divisionär Paul Ritschard, ehemaliger
Kommandant der Felddivision 3, unter Mitarbeit vieler
Offiziere und Soldaten der Felddivision 3.



240 Seiten,
110 zum Teil
farbige Abbildungen
und graphische
Darstellungen,
21 Kommandanten-
Porträts, gebunden,
mit farbigem
Schutzumschlag,
Fr. 38.–

Aus dem Inhalt

Vorwort/Raum und Mensch/Geschichte der Berner
Division/Die Berner Division heute/Anhang mit Übersichten
und Verzeichnissen.



Verlag Stämpfli & Cie AG Bern

Postfach 2728, 3001 Bern
