

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 41 (1989)
Heft: 19

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: 18.03.2025

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

bei dem nicht recht klar wird, weshalb er einen Platz in einer «Filmgeschichte in 250 Filmen» einnimmt. Zugegeben, sein Regisseur war durchaus eine dominante und auch legendäre Figur im amerikanischen Kino und gilt als Spezialist für monumentale Spektakel mit historischem Hintergrund, für Antik- und Bibelfilme. Auch «Cleopatra» fällt denn vor allem durch die üppigen, verschwenderisch ausgestatteten Dekors auf, während sich die Menschen darin ziemlich unbeholfen bewegen. Die Titelheldin präsentiert sich in einer ansehnlichen Reihe von raf-

finierten Kostümen und weiss damit (und mit ihren körperlichen Reizen) die Männer zu betören, unter ihnen Caesar und Marc Anton. Allerdings scheinen gerade diese beiden Rollen ziemlich fehlbesetzt zu sein – ausser wenn gewisse parodistische Züge beabsichtigt gewesen wären, was aber wahrscheinlich kaum zutrifft.

Das zeitgenössische Publikum stiess sich allerdings nicht an solchen Kleinigkeiten. In einer Zeit, in der die amerikanische Filmindustrie von einer puritanischen Welle heimgesucht wurde, erlaubte sich De Mille immerhin eine gewisse Freizügigkeit. Allerdings: Was damals eine gewisse Verruchtheit ausstrahlte, wirkt heute eher unbeholfen, bisweilen (unfreiwillig) komisch. Immerhin: Die Szenen auf dem Schiff, als Cleopatra Marc Anton zum ersten Mal empfängt, nachdem sie ihn zuvor stundenlang warten liess, entbehren nicht einer gewissen Raffinesse. Ansonsten aber: Vielleicht hatte Irving Lerner nicht ganz unrecht, als er 1968 über den Film schrieb: «Es ist bemerkenswert, wie Cecil B. De Mille so viel in einem solch gewaltigen Ausmass mit seiner Kamera aufnehmen kann und gleichzeitig nichts auszusagen vermag.» ■

KURZ NOTIERT

OCIC-Preis in Venedig

OJ. Die Jury der Internationalen Katholischen Film- und AV-Organisation (OCIC) hat an der 46. Mostra d'Arte cinematografica di Venezia zwei Filme ausgezeichnet, die beide familiäre Beziehungen schildern und die Notwendigkeit von Dialog und Begegnung illustrieren. Ihren Preis vergab die Jury an Ettore Scolas «*Che ora è?*»; der Film erzählt, wie sich ein Vater, ein berühmter und sehr beschäftigter Rechtsanwalt, und sein Sohn, der Militärdienst leistet, in einer von Spannungen und Annäherungen geprägten Auseinandersetzung wiederfinden. In der Erfahrung der gegenseitigen Zuneigung wird es möglich, den Generationenkonflikt zu überwinden. – Eine lobende Erwähnung erhielt «*Ek din achanak*» von Mrinal Sen. Der Film beschreibt mit analytischer Präzision eine indische Familie, die durch das plötzliche Verschwinden des Vaters getroffen wird. Das Drama enthüllt die wirkliche Persönlichkeit der Familienmitglieder, die zwischen Solidarität und Egoismus lavieren.

Die Filme im Oktober

Jeweils Sonntag, 17.20 Uhr, und als Wiederholung Montag, 20.30 Uhr, im Studio 4, dem Filmpodium der Stadt Zürich:

1./2. 10.: «*Fooflight Parade*» von Lloyd Bacon (USA 1933)

8./9. 10.: «*Our Daily Bread*» von King Vidor (USA 1934)

15./16. 10.: «*Cleopatra*» von Cecil B. De Mille (USA 1934)

22./23. 10.: «*The 39 Steps*» von Alfred Hitchcock (GB 1935)

29./30. 10.: «*Top Hat*» von Mark Sandrich (USA 1935)

Roland Vogler

Nuovo Cinema Paradiso

(Cinema Paradiso)

Italien/Frankreich 1989.

Regie: Giuseppe Tornatore
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 89/294)

Die kindliche Begegnung mit der aufregenden Welt der Erwachsenen über wie durch Zauberhand bewegte Bilder; der verstohlene erste Kuss in den hintersten Reihen des dunklen Kinosaals; das lauthalse Lachen über Charlie, wie er wieder einmal den kürzeren zieht; die verschämten Tränen, wenn sich auf der Leinwand das Schicksal zwischen zwei Liebende stellt: Es sind dies Szenen, die sich als feste Bestandteile des Kinomythos in die Herzen aller Filmfreunde eingeschlichen haben. Es sind dies aber auch Szenen, die wir aus Ettore Scolas vorletztem Film «*Splendor*» (ZOOM 10/89) kennen und denen wir nun in «*Nuovo Cinema Paradiso*» wiederbegegnen. Wie Scola skizziert auch Giuseppe Tornatore die Chronik vom Erfolg und Niedergang eines Provinzkinos, die gleichzeitig eine Chronik seiner Besucher und nicht zuletzt eine – wenn auch sehr eigene – Chronik der Filmgeschichte ist.

Der Vergleich mit Scolas Film tut «*Nuovo Cinema Paradiso*» keinen Abbruch. Im Gegenteil: Bleibt «*Splendor*» durch seinen dürftigeren erzählerischen Rah-

The Abyss

89/285

Regie und Buch: James Cameron; Kamera: Mikael Salomon; Schnitt: Joel Goodman; Musik: Alan Silvestri; Darsteller: Ed Harris, Mary Elizabeth Mastrantonio, Michael Biehn, Todd Graff, Leo Burmester, Kimberly Scott, John Bedford Lloyd u. a.; Produktion: USA 1989, Gale Anne Hurd für 20th Century Fox Film, 130 Min.; Verleih: 20th Century Fox Film, Genf.

Die Besatzung einer Unterwasser-Ölbohrstation kommt in die Lage, der US-Marine bei der Suche nach einem verschollenen nuklearen U-Boot zu helfen. Dabei treffen Taucherinnen und Taucher auf mysteriöse Phänomene und verhasen sich in zwischenmenschlichen Geplänkeln zwischen Wahnsinn und Liebe. Einer der Filme, die auch durch pompösen Werbeaufwand kaum zu retten sind, weil er ein blosses Konglomerat von Abenteuer-Versatzstücken aus «ET» über «Alien» und «2001 Space Odyssey» bis zu «Close Encounters» ist. Technisch zwar brillant verquickt, wird der dramaturgisch indessen wirre und langatmige Verschnitt zu einem schwer aufliegenden Ausserirdischen-Cocktail in den Urtiefen der Meere.

J

Beaches (Freundinnen)

89/286

Regie: Garry Marshall; Buch: Mary Agnes Donoghue nach einem Roman von Iris Rainer Dart; Kamera: Dante Spinotti; Schnitt: Richard Halsey; Darsteller: Bette Midler, Barbara Hershey, John Heard, James Read, Mayim Bialik u. a.; Produktion: USA 1988, Touchstone/Silver Screen Partners IV, 128 Min.; Verleih: Warner Bros., Zürich. Die Geschichte einer bewegten, über dreissig Jahre dauernden Freundschaft zwischen zwei in Herkunft und Charakter völlig gegensätzlichen Frauen. Die eine (Bette Midler) stammt aus der New Yorker Unterschicht und tingelt sich als Sängerin zum Star empor, die andere (Barbara Hershey) ist Erbin eines grossen Vermögens, wird Rechtsanwältin und stirbt nach Heirat und Scheidung an einer unheilbaren Herzkrankheit. Um ihre kleine Tochter wird sich ihre Freundin kümmern. Der temperamentvoll gespielte, mit Elementen der Seifenoper und des Melodrams durchsetzte, stellenweise herzergreifende Streifen knüpft an Hollywoodfilme der dreissiger und vierziger Jahre an, in denen Frauenfreundschaftsgeschichten als Vehikel für weibliche Stars gängige Münze waren. – Ab etwa 14.

J

Freundinnen

City Lights (Lichter der Grossstadt)

89/287

Regie, Buch, Schnitt und Musik: Charles Chaplin; Kamera: Rollie Totheroh; Darsteller: Charles Chaplin, Virginia Cherrill, Florence Lee, Harry Myers, Allan Garcia, Hank Mann u. a.; Produktion: USA 1928–31. Charlie Chaplin/United Artists, 86 Min.; Verleih: Rialto-Film, Zürich.

Charlie, der Tramp, hält einen Millionär davon ab, ins Wasser zu gehen, und verhilft einer blinden Blumenverkäuferin, in die er sich verliebt, zum Augenlicht. Die Geschichte des «kleinen Mannes», der sich trotz den Widerwärtigkeiten des Lebens nicht unterkriegen lässt, sogar noch ändern hilft und in der Hoffnung auf ein besseres Morgen weiterzieht, wirkt heute noch genau so zeitlos und packend wie zur Zeit der Weltwirtschaftskrise, als er erstmals in die Kinos kam. Genial setzte Chaplin akustische Gags ein, um seine Abneigung gegen den damals Einzug haltenden Tonfilm auszudrücken.

→ 20/89

K★★

Lichter der Grossstadt

Cleopatra

89/288

Regie: Cecil B. De Mille; Buch: Bartlett Cormack nach historischem Material von Waldemar Young und Vincent Lawrence; Kamera: Victor Milner; Schnitt: Anne Bauchens; Musik: Alex North; Darsteller: Claudette Colbert, Warren William, Henry Wilcoxon, Joseph Schildkraut, Ian Keith, Gertrude Michael, C. Aubrey Smith u. a.; Produktion: USA 1934, Paramount, 103 Min.; Verleih: offen.

Das Leben der ägyptischen Königin vom ersten Zusammentreffen mit Caesar, der sie vor den Intrigen ihres Bruders schützt, über die Liebschaft mit Marc Anton nach Caesars Ermordung bis zu ihrem Tod, als sie sich eine Giftschlange an die Brust setzt, wird von De Mille als ein verschwenderisch ausgestattetes Historienspektakel erzählt. Damals, als sich die Zensurmassnahmen verschärften, war der Film mit einer leichtbekleideten Claudette Colbert in der Titelrolle ein grosser Publikumserfolg, heute wirkt er eher blass und verstaubt.

→ 19/89 (S. 15 f.)

E

Kurzbesprechungen

ZOOM Nummer 19, 4. Oktober 1989
«Filmerater»-Kurzbesprechungen
49. Jahrgang

Unveränderter Nachdruck
nur mit Quellenangabe ZOOM gestattet.

ZOOM AGENDA ZOOM

FILME AM BILDSCHIRM

■ Montag, 9. Oktober

La mort de Mario Ricci

(Der Tod des Mario Ricci)

Regie: Claude Goretta (Schweiz/Frankreich/BRD 1983), mit Gian-Maria Volontè, Magallie Noël, Heinz Bennent. – Claude Goretta zeigt die intellektuelle, szientistische und sozialutopische Krise am Verhalten eines Wissenschaftlers, Experte des Hungers in der Welt, und eines Reporters, der in einem Schweizer Jura-Dorf über den Professor berichten soll. In ihrer Resignation und gleichzeitigen Fixierung auf die «Weltprobleme» sind sie unfähig, auf das Dorfgeschehen zu reagieren. Der Tod eines Fremdarbeiters spült Probleme des Zusammenlebens im Dorf an die Oberfläche, sie spiegeln die Krankheiten der «gros-sen Welt». (22.10–23.45, ORF 1)
→ ZOOM 11/83

■ Mittwoch, 11. Oktober

Aus allem raus und mitten drin

Regie: Pius Morger (Schweiz 1988), mit Dominik Rust, Meret Matter, Andreas Matti. – Beat inszeniert eine Oper in einer Fabrik. Seine Freundin Babs engagiert sich mehr für sanfte Renovation abbruch-bedrohter Häuser. Beats Freund Wali eckt durch seine sozialen Ideale mit der Wirklichkeit einer Alternativ-Druckerei an. In diesen Alltagskämpfen um Freiheit und Identität frisst die kapitalistische Organisation des städtischen Raumes ihnen den Boden unter den Füßen weg. Ein Film über Anpassung und Widerstand, Individualismus und Solidarität. (23.05–0.16, TV DRS)
→ ZOOM 3/88

■ Donnerstag, 12. Oktober

Deng-Byod

(Gleissende Sonne)

Regie: Hah Myong-Jung (Korea 1984), mit Hah Myong-Jung, Cho Yong-Won, Lee Heh-Yong. – Korea Ende der dreissiger Jahre: Das Land leidet unter der rücksichtslosen Ausbeutung durch die japanische Besatzungsmacht. Ein junges Ehepaar versucht vergeblich, sich aus seinen ärmlichen Verhältnissen zu befreien. Der vielfach prämierte Film erzählt mit melodramatischem Pathos und starken Bildern das Leben in einem Land, das immer wieder um seine nationale Unabhängigkeit ringen muss. (22.25–0.05, 3SAT)

Kommissar

(Die Kommissarin)

Regie: Alexander Askoldow (UdSSR 1967/1988), mit Nonna Mordjukowa, Rolan Bykow, Raisa Nedaschkowskaja. – Zur Zeit des russischen Bürgerkriegs um 1922 nimmt ein rotes Regiment im Süden eine ukrainische Kleinstadt ein. Die Regimentskommissarin, die eben noch den Befehl zur Erschiessung eines Deserteurs gegeben hat, wird als Schwangere in der Wohnung einer jüdischen Familie einquartiert. Die anfängliche Skepsis und Fremdheit weicht allmählich menschlicher Nähe und Anteilnahme. (0.00–1.50, ARD)

■ Sonntag, 15. Oktober

Bronenosez Potjomkin

(Panzerkreuzer Potemkin)

Regie: Sergej Eisenstein (UdSSR 1925), mit Alexander Antonow, Wladimir Barski, Grigori Alexandrow. – Im Auftrag der Partei sollte der Film die revolutionären Wirren von 1905 feiern. Eisenstein konzentrierte sich auf den Matrosenaufstand von Odessa. Das legendäre Meisterwerk des Stummfilms ist streng nach den Regeln des Dramas in fünf Akte gegliedert und zeichnet sich durch eine präzise Detailmontage aus. Berühmt ist die Sequenz auf der Freitreppe, wo der Vormarsch der Kosaken in seiner Brutalität eindrucksvoll inszeniert wurde. Verboten, verstümmelt, zensuriert, verändert, wurde der Klassiker nach Jahrzehnten in seiner Originalfassung rekonstruiert. (11.00–12.30, TV DRS)

■ Montag, 16. Oktober

Le déclin de l'empire américaine

(Der Untergang des amerikanischen Imperiums)

Regie: Denys Arcand (Kanada 1986), mit Dominique Michel, Dorothee Berryman, Louise Portal, Geneviève Rioux. – Vier Akademiker beim Kochen; ihre Frauen im Fitness-Center. Sie plaudern über Sex und das andere Geschlecht. Beim Abendessen geben sie sich schöngestig-intellektuell. Sie sprechen über das neue Buch von Dominique, in dem sie das Streben nach sofortiger persönlicher Befriedigung als Untergangs-Zeichen des amerikanischen Imperiums wertet. Ein Dialogfilm über Liebe und Betrug; bissige Satire über Lebenslügen, Vorurteile, Frustrationen und Sexualität. (21.55–23.35, TV DRS)

Homeboy

89/289

Regie: Michael Seresin; Buch: Eddie Cook nach einer Originalstory von Mickey Rourke; Kamera: Gay Tattershall; Schnitt: Ray Lovejoy; Musik: Eric Clapton & Michael Kamen; Darsteller: Mickey Rourke, Christopher Walken, Kevin Conway, Anthony Alda, Jon Polito, Tom Quinn u. a.; Produktion: USA 1988, Alan Marshall & Elliott Kastner für Redruby, 115 Min.; Verleih: Sadfi, Genf.

Mickey Rourke hat keine Gelegenheit verpasst, «Homeboy» als sehr persönliche Erinnerung an seine Zeit als Amateurboxer zu bezeichnen. Die letzten Tage eines alternden Boxers, der – körperlich und psychisch ruiniert – eine junge Frau und einen kleinen Ganoven kennenlernt, sind zwar äusserlich in der Tradition sozialkritischer Boxerfilme gehalten, werden aber wegen der zu dominanten Selbstdarstellung durch Mickey Rourke zu einem zwar gutgemeinten, aber wenig überzeugenden Denkmal für den ewigen Verlierer. – Ab etwa 14. → 19/89

J

Lüzzas Walkman

89/290

Regie und Buch: Christian Schocher; Kamera: Jürg Hassler; Schnitt: Franz Rickenbach; Musik: Fredy Studer, Christy Doran; Darsteller: Thomas Pfister, Bice, La Lupa, Roger H., Fredi Meier, Hannes R. Bossert, David Wechsler, Dora Koster u. a.; Produktion: Schweiz 1989, Christian Schocher mit Beiträgen von ZDF, SRG, EDI u. a., 105 Min.; Verleih: Look Now!, Zürich.

Mit schrill abgemischten Walkman-Träumen im Kopf zieht es den Graubündner Bergbauernsohn Lüzza nach Zürich, wo er auf gebrochene Gestalten am Rande der Wohlstandsgesellschaft stösst. Schliesslich kehrt Lüzza, der Orientierung und Halt im Innern finden müsste, nach Graubünden zurück. Die Sage von einem, der aufbricht, um seine eigenen Grenzen zu finden, knüpft an die Odyssee in Christian Schochers «Reisender Krieger» (1981) an, wobei die Authentizität der Suchenden und Gestrauchelten mit filmisch unterschiedlicher Intensität auf die Leinwand kommt. – Ab etwa 14. → 17/89 (S. 12), 20/89

J★

The Moderns

89/291

Regie: Alan Rudolph; Buch: A. Rudolph und John Bradshaw; Kamera: Toyomichi Kurita; Schnitt: Debra T. Smith und Scott Brock; Musik: Mark Isham; Darsteller: Keith Carradine, Linda Fiorentino, Geneviève Bujold, Geraldine Chaplin, Wallace Shawn, John Lone u. a.; Produktion: USA 1988, Carolyn Pfeiffer/David Blocker, Nelson Entertainment, 130 Min.; Verleih: Neue Cactus Film, Zürich.

Ein erfolgloser Maler fristet im Paris der zwanziger Jahre sein Dasein als Karikaturist und Kunstfälscher, bis er schliesslich mit seinem Freund, einem Klatsch-Kolumnisten, nach Hollywood reist, um dort die «wahre Kunst» zu finden. Paris, Anziehungspunkt der «lost generation», wird als Stadt des Lugs und Betrugs entlarvt, wo sich Kunst und «Business» verschmelzen. Aber ebenso wie die aufs Korn genommene Kunstszene bewegt sich der Film in den Grenzzonen von Realität und Illusion, Wahrheit und Lüge, Kunst und Künstlichkeit. → 19/89

E

Monsieur Hire (Die Verlobung des Monsieur Hire)

89/292

Regie: Patrice Leconte; Buch: P. Leconte und Patrick Dewolf, nach Georges Simenons Roman «Les fiançailles de M. Hire»; Kamera: Denis Lenoir; Schnitt: Joelle Hache; Ton: Pierre Lenoir; Darsteller: Michel Blanc, Sandrine Bonnaire, Luc Thuillier, André Wilms u. a.; Produktion: Frankreich 1989, Cinéa/Hachette Première/Europe 1/FR 3 u. a., 80 Min.; Verleih: Citel Films, Genf.

Der von allen gemiedene und ein einsames Schattendasein fristende Monsieur Hire wird des Mordes an einer jungen Frau verdächtigt, die in Wirklichkeit vom Freund der Kellnerin Alice umgebracht worden ist, die Hire allabendlich von seinem Fenster aus in der Wohnung gegenüber beobachtet. Er verliebt sich in sie und möchte sie vor ihrem nichtsnutzigen Freund retten, aber Alice benutzt Hire nur, um diesen Freund zu entlasten. Mit überragenden Darstellern besetzter Film über eine komplexe Beziehung, über undurchsichtige Gefühle und trügerische Hoffnungen. Dank Grossaufnahmen und der geschickten Nutzung des Breitformats entfalten Gesichter, Räume und Atmosphäre eine intensive Wirkung. → 11/89 (S. 4), 19/89

E★

Die Verlobung des M. Hire

Kurzbesprechungen

■ *Freitag, 20. Oktober*

Nicht nichts ohne Dich

Regie: Pia Frankenberg (BRD 1985), mit Pia Frankenberg, Ilona Ribowki-Bruwer, Klaus Bueb. – Die Tochter wohlhabender Eltern möchte lieber arm sein, um unbekümmert gegen die Privilegierten kämpfen zu können. Sie lebt mit ihrem Sohn in einer Wohngemeinschaft mit Portugiesen. Der mit dem Max-Ophüls-Preis ausgezeichnete Autorenfilm beobachtet in grotesken Szenen das Leben in der alternativ-intellektuellen Subkultur. (22.55–0.25, 3SAT)
→ ZOOM 5/87

FERNSEH-TIPS

■ *Samstag, 7. Oktober*

Kirchen und Perestrojka in Ungarn

Die Kirchen Ungarns betonen die Notwendigkeit einer Evangelisation Ungarns nach 40 Jahren Eiszeit. Das wirkt sich auf fast alle kulturellen Bereiche der Gesellschaft aus. Wie stellt sich die Kirche den Anforderungen insbesondere den Problemen der jungen Generation. Dokumentation von Detlef Urban und Interviews mit Vertretern der ungarischen Kirchen. (18.10–19.00, SWF 3)

■ *Sonntag, 8. Oktober*

Ordnung ist das halbe Leben

«Vom Wechselspiel zwischen Ordnung und Chaos». – Zuviel erzwungene Ordnung führt zum Chaos, zuviel Chaos treibt zur beruhigenden Ordnung. Vier Generationen diskutieren, was dieses Wechselspiel für unser Leben und die Gesellschaft bedeutet. (10.15–11.00, ZDF)

■ *Montag, 9. Oktober*

Unter den Teppich gekehrt ...

«Unsere Kunst, Gefahren zu verdrängen», Fernseh-Essay von Ulli Rothaus. – Wieviel Katastrophe braucht der Mensch, um sein Verhalten zu ändern? Wir haben eine grosse Abstumpfungsbereitschaft gegenüber dem Ausverkauf und der Zerstörung unserer Lebensgrundlagen entwickelt. Die Ahnungen und Informationen darüber langweilen uns. Wie ist das möglich? (22.10–22.40, ZDF)

Plötzlich und unerwartet

«Den Lebenslauf vollenden, ohne den Tod zu umgehen». – In Wien arbeitet ein «Hospitz-Team» nach englischem Vorbild. Es will Todkranken einen men-

schenswertigen Tod ermöglichen. Der Film von Herbert Link und Andreas Heller richtet sich gegen die Tabuisierung des Todes. (23.15–0.00, ORF 2)

■ *Dienstag, 10. Oktober*

Der Drogenkrieg

«Opfer – Täter – Hintermänner». – Tausende von Drogen-Toten, Milliarden Dollar-Umsätze der Drogenkartelle; die Drogenmafia erklärt in Kolumbien der Regierung den Krieg. Zwei Reportagen und eine Dokumentation setzen sich mit dem weltweiten Problem auseinander. 1. Sendung: «Die Opfer», Ausstieg aus der Hölle? von Heiner Gatzmeier 19.30, ZDF; «Die Täter», der Kampf gegen die Rauschgift-Mafia, von Wolfgang Jüngst und Alios Theisen; 20.15, ZDF; «Die Hintermänner», die internationalen Drogenkartelle, Bericht von Harald Jung und Alexander Niemetz, 21.00–22.40, ZDF.

■ *Mittwoch, 11. Oktober*

Diebe in der Nacht (1)

Dreiteiliger Fernsehfilm von Wolfgang Storch nach dem Roman von Arthur Koestler; eine israelisch-deutsche Koproduktion. – Junge Männer und Frauen aus vielen Ländern Europas gründen kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs in Palästina eine jüdische Siedlung und entgehen so den Vernichtungslagern der Nazis. Eine anschauliche Darstellung der Ursachen, die zur Gründung des Staates Israel führten. Teil 1: «Der erste Tag», 20.15–21.25, ARD; Teil 2: «Tage der Hoffnung – Tage des Zorns», Sonntag, 15. Oktober; Teil 3: «Der Tag der Heimsuchung», Mittwoch, 18. Oktober, jeweils 20.15, ARD.

■ *Dienstag, 17. Oktober*

Namibia: Zwei Frauen – ein Land – eine Geschichte

Seit April hat in Namibia, der letzten Kolonie Afrikas, der Unabhängigkeitsprozess begonnen. Eine Schweizerin, die 20 Jahre dort gelebt hat, und eine Namibianerin aus dem schwarzen Getto von Windhuk ergänzen mit ihren Erfahrungen den aktuellen Bericht von Marianne Pletscher. (21.00–21.45, 3SAT)

■ *Donnerstag, 19. Oktober*

«Mit uns zieht die neue Zeit»?

In diesem alten Arbeiterlied hat sich die Zukunftsgewissheit der Gewerkschaftsbewegung ausgedrückt. Roboter und Computer prägen längst den Arbeitstag; die Arbeiterklasse löst sich in verschiedene Schichten auf. Monika Hoffmann beschreibt in ihrer Dokumentation die Veränderungen der Arbeitswelt. Sie hat Arbeiter und Angestellte befragt, was sie von

Neokontschennaja pjessa dla mechanitscheskogo pianino

89/293

(Unvollendete Partitur für ein mechanisches Klavier)

Regie: Nikita Michalkow; Buch: Alexander Adabaschjan, N. Michalkow, nach dem Bühnenstück «Platonow» von Anton Tschechow; Kamera: Pawel Lebeschew; Musik: Eduard Artemjew; Darsteller: Alexander Kaljagin, Elena Solowei, Antonia Schuranowa, Oleg Tabakow, Nikita Michalkow u. a.; Produktion: UdSSR 1977, Mosfilm, 100 Min.; Verleih: offen.

Anlässlich eines sommerlichen Treffens der untätigen, frivolen Provinz-Oberschicht auf der Datscha einer ruinierten Generalswitwe wird sich die Hauptperson, der Lehrer Platonow, bewusst, dass er die Ideale seiner Jugend verraten hat und dass die Gesellschaft, in der er verkehrt, ebenso langweilig und leer wie unnützlich ist. Bittere Komödie, die subtil und mit grosser Treue zu Tschechows Vorlage den Zeitgeist einer vergangenen Epoche beschwört. – Ab etwa 14.

J★ Unvollendete Partitur für ein mechanisches Klavier

Nuovo Cinema Paradiso (Cinema Paradiso)

89/294

Regie und Buch: Giuseppe Tornatore; Kamera: Blasco Giurato; Schnitt: Mario Morra; Musik: Ennio Morricone, Andrea Morricone; Darsteller: Philippe Noiret, Jacques Perrin, Salvatore Cascio, Marco Leonardi, Agnese Nano, Isa Danieli, Antonella Attili u. a.; Produktion: Italien/Frankreich 1989, Franco Cristaldi für Les Films Ariane/Cristaldifilm/TF 1/RAI 3, 123 Min.; Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich

Die Chronik vom Erfolg und Niedergang eines Provinzkinos, die gleichzeitig eine Chronik seiner Besucher und der Filmgeschichte ist: Man kennt dies bereits aus Ettore Scolas «Splendor» – und doch wiederum nicht. Denn «Nuovo Cinema Paradiso» tritt nicht mit einem plakativen Diskurs für die Kinokultur ein, sondern mit einer abgerundeten, anrührenden Geschichte von der Freundschaft zwischen einem lebensklugen Filmoperateur (ein liebevoll-kauziger Philippe Noiret) und einem filmverrückten Naseweis. In ihren schönsten Momenten erreicht Giuseppe Tornatores Liebeserklärung ans Kino jene Reinheit der Gefühle, die die Meilensteine der Filmgeschichte auszeichnet.

→ 11/89 (S. 5f.), 19/89

J★★ Cinema Paradiso

Old Gringo (Der alte Gringo)

89/295

Regie: Luis Puenzo; Buch: L. Puenzo, Aida Bortnik nach dem Roman «Gringo Viejo» von Carlos Fuentes; Kamera: Felix Monti; Schnitt: Juan Carlos Macias; Musik: Lee Holdridge; Darsteller: Jane Fonda, Gregory Peck, Jimmy Smits, Patricio Contreras, Jenny Gago u. a.; Produktion: USA 1989, Lois Bonfiglio für Columbia/Tri Star, 124 Min.; Verleih: 20th Century Fox Film, Genf.

Ambrose Bierce, gealterter Journalist und Schriftsteller, reist zur Zeit der Revolution nach Mexiko, um dort zu sterben. Er trifft den Revolutionsgeneral Arroyo und die wie er aus den USA kommende Lehrerin Harriet Winslow, welche die Kinder einer Grossgrundbesitzerfamilie unterrichten will. Ohne dass das revolutionäre Geschehen blosses Dekor wäre, stehen doch die Beziehungen zwischen den drei Personen, ihre verschiedenen Auffassungen von Leben und Tod, im Vordergrund. Ein aufwendig inszenierter, beinahe barockes Epos, farbig und üppig – ein Sehvergnügen. – Ab etwa 14.

→ 19/89

J★ Der alte Gringo

Our Daily Bread (Unser täglich Brot)

89/296

Regie: King Vidor; Buch: Elizabeth Hill und Joseph L. Mankiewicz (Dialoge); Kamera: Robert Planck, Schnitt: Lloyd Nessler; Musik: Alfred Newman; Darsteller: Karen Morley, Tom Keene, Addison Richards, John T. Quolen, Barbara Pepper u. a.; Produktion: USA 1934, King Vidor, 74 Min.; Verleih: offen.

Ein arbeitsloses Ehepaar zieht sich aufs Land zurück und beginnt dort zusammen mit Gleichgesinnten das Schicksal in die eigenen Hände zu nehmen und eine neue Existenz aufzubauen. King Vidors Film ist trotz einer gewissen Naivität eine überzeugende Umsetzung von Ideen der New Deal-Politik Präsident Roosevelts, ein Plädoyer für Selbstbestimmung und Solidarität und eines der wenigen Werke Hollywoods, das sich sozialkritisch mit Problemen aus der Arbeitswelt auseinandersetzt. – Ab etwa 14.

→ 19/89 (S. 12)

J★★ Unser täglich Brot

Kurzbesprechungen

ihren Interessenvertretern halten, und Gewerkschaftsfunktionäre sich nach ihrem Selbstverständnis und ihrer Politik äussern lassen. (22.10–22.55, ZDF)

■ *Freitag, 20. Oktober*

Der Mensch im Schnittpunkt der Technik

«Europäisches Technologieforum Kärnten 1989»: Forschungsleiter der Grosskonzerne stellen sich ihren Kritikern aus Philosophie, Soziologie, Kirche und Gewerkschaften. (21.00–21.45, 3SAT)

RADIO-TIPS

■ *Dienstag, 10. Oktober*

Wo Gott tot und Stalin noch lebendig ist (1)

Isoliert von den Nachbarstaaten leben die Albaner nach den Lehren des Marxismus-Leninismus fast klassenlos in relativer Armut, aber ohne Elend. Sie arbeiten an sechs Tagen 48 Stunden und zahlen keine Steuern. Das «geheimnisvolle» Land der Skipetaren, Albanien, wirkt relativ stabil in seiner selbstzufriedenen Orthodoxie. – Zweiteiliger Reisebericht von Hermann Schlapp. (15.00–15.30, DRS 1; Teil 2: Dienstag, 17. Oktober, 15.00)

■ *Sonntag, 15. Oktober*

Butterbrot

Hörspielfassung des Stücks von Gabriel Barylli; Regie: Katharina Berner. – Drei beziehungsunfähige Männer leben zeitweilig in einer Wohngemeinschaft zusammen. Sie haben Schwierigkeiten und Probleme mit ihren Frauen und reagieren unterschiedlich auf ihre verletzten Männerphantasien und Sehnsüchte. (14.00–16.00, DRS 1; Zweitsendung: Freitag, 20. Oktober, 20.00)

«Die Herren machen das selber, dass ihn' der arme Mann feind wird»

Thomas Müntzer, die DDR und wir; von Thomas Hitz. – Als der Reformator Martin Luther sich gegen den Bauernkrieg wandte, fiel der einstige Anhänger Luthers und Bauernführer Thomas Müntzer von ihm ab. Er wurde als erbitterter Gegner Luthers und der Fürsten und Feudalherren nach der Niederlage der Bauern gefangen, gefoltert und am 27. Mai 1525 hingerichtet. Die historische Gestalt Müntzers wurde jahrhundertlang totgeschwiegen. (20.00–21.30, DRS 1; Zweitsendung: Mittwoch, 25. Oktober, 10.00, DRS 2)

ÜBER FILM UND MEDIEN

■ *Freitag, 13. Oktober*

Die Animationsrolle

«Die besten Trickfilme der Welt». – Ähnlich wie die Werbefilme der «Cannes-Rolle» werden jährlich die besten Zeichen- und Computertrickfilme der Welt ausgewählt und auf Tournee geschickt. Unter 14 Beiträgen befindet sich der Oscar-Gewinner «Eine griechische Tragödie». (23.15–0.30, ORF 2)

■ *Dienstag, 17. Oktober*

Wie sich die Bilder ändern

«Das sowjetische Fernsehen und die Perestrojka». – Das Programm war ein reines Parteiprogramm. «Gostelradio», das sowjetische Staatsfernsehen, nimmt in letzter Zeit an der öffentlichen Auseinandersetzung teil und ist publizistisches Instrument der Umgestaltung des Landes geworden. In seiner Reportage belegt Joachim Holtz den Wandel des sowjetischen Fernsehens mit überraschenden Beispielen. (21.05–21.45, ZDF)

VERANSTALTUNGEN

■ *9.–14. Oktober, München*

Medientage 1989

Sechs Tage, die ganz im Zeichen der Entwicklungen und Tendenzen auf dem europäischen Medienmarkt stehen. – Münchner Gesellschaft für Kabelkommunikation MGK, Bahnhofstrasse 33, D-8043 Unterföhring, Tel. 0049/89/950821 19.

■ *11.–13. Oktober, Stuttgart*

Soziologie des Telefons

Wissenschaftlern aus aller Welt soll hier die Möglichkeit geboten werden, sich mit dem Telefon in all seinen Dimensionen als Kommunikations- und (immer mehr) Unterhaltungsmedium auseinanderzusetzen. SYMKOM-Organisationsbüro, c/o SEL-Stiftung, Postfach 400749, D-7000 Stuttgart 40, Tel. 0049/711/821–5002.

■ *14.–21. Oktober, Nyon*

21. Dokumentarfilmfestival

Wenig Glamour, dafür Tradition und gründliche Information: das Festival des dokumentarischen Films in Nyon. – Festival International de Cinéma Nyon, Case postale 98, 1260 Nyon, Tel. 022/61 6060.

Kurzbesprechungen

• Parenthood

89/297

Regie: Ron Howard; Buch: Lowell Ganz, Babaloo Mandel; Kamera: Donald McAlpine; Schnitt: Michael Hill, Daniel Hanley; Musik: Randy Newman; Darsteller: Steve Martin, Mary Steenburgen, Dianne Wiest, Jason Robards, Rick Moranis, Tom Hulce, Martha Plimpton u. a.; Produktion: USA 1989, Brian Grazer für Universal, 124 Min.; Verleih: UIP, Zürich.

Auf dem Baby-Film-Boom reitet dieser zu 1000 Prozent amerikanische Familienfilm mit. Vier, schliesslich fünf Generationen umfasst der Buckman-Clan, und eine grössere Anzahl Kinder im Alter zwischen Null und Sechzehn. Klar, dass die ganze Zeit fast alles schief läuft und alle Erziehungsideale der jeweiligen Eltern ins Wackeln kommen. Aber am Schluss finden sich alle wieder, machen viele Babies und posieren fürs Familienalbum. Wie schön. – Ab etwa 14.

J

• Schneller Sommer

89/298

Regie: Jean-Pierre Heitzmann; Buch: Johann Kaspar Mumenthaler; Kamera: Peter Wullschlegler, Peter Ramseier, Markus Balmer; Schnitt: Evelyne Naef, Regina Bärtschi; Musik: Christoph Stiefel, Marcel Weiss, «Flowers» von Sensor; Darsteller: Alain Schlatter, Karina Marmann, Mathias Gnädinger, Nathalie Freitag, Francesco Russo u. a.; Produktion: Schweiz 1988, Fernsehen DRS, 16mm, Farbe, 90 Min.; Verleih: offen (Sendetermin: 15.10.89, TV DRS).

Antonio, ein bisschen mehr als zwanzig, arbeitet in einer Brotfabrik am Fließband und träumt von einer Zukunft in Australien. Eines Tages lernt er die blonde Manuela kennen – ein deutsches Au-Pair-Mädchen, das vor allem auf schnelle Autos und gute Kleider steht. Um sie zu erobern unternimmt Antonio alles – auch Sachen, die ihn über den Rand des Gesetzes hinaustreiben. Eine Geschichte übers Jungsein in der wohlgenährten Schweiz der achtziger Jahre, welche trotz der Brisanz der aufgegriffenen Themen belanglos wirkt. – Ab etwa 14.

→ 19/89

J

• The Thirty-nine Steps (Die 39 Stufen)

89/299

Regie: Alfred Hitchcock; Buch: Charles Bennett, Alma Reville, nach dem gleichnamigen Roman von John Buchan; Kamera: Bernard Knowles; Schnitt: Derek Twist; Musik: Louis Levy; Darsteller: Robert Donat, Madeleine Carroll, Lucie Mannheim, Godfrey Tearle, Peggy Ashcroft, John Laurie, Helen Haye u. a.; Produktion: Grossbritannien 1935, Michael Balcon für Gaumont British, 87 Min.; Verleih: offen.

Ein Kanadier gerät während eines England-Aufenthalts in eine Spionagegeschichte und damit zwischen alle Fronten. Die Polizei sucht ihn wegen eines Mordes, den er nicht begangen hat, während ihm gleichzeitig ein Spionagering wegen seiner Mitwisserschaft nach dem Leben trachtet. Alfred Hitchcock inszenierte eines seiner Lieblingsmotive mit gewohnter Brillanz, Rasanz, Spannung und trockenem Humor und lässt den Zuschauer auf dieser kaum enden wollenden, alptraumhaften Flucht mitfiebern. Ein Meisterwerk aus seiner englischen Produktionsphase.

→ 19/89 (S. 14 ff.)

J★★

Die 39 Stufen

• Winter People (Wie ein Blatt im Wind)

89/300

Regie: Ted Kotcheff; Buch: Carol Sobieski nach einer Geschichte von John Ehle; Kamera: François Protat; Schnitt: Thom Nobie; Musik: John Scott; Darsteller: Kurt Russell, Kelly McGillis, Lloyd Bridges, Mitchell Ryan, Jeffrey Mee, Lanny Flaherty u. a.; Produktion: USA 1988, Robert H. Solo, 110 Min.; Verleih: Neue Cactus Film, Zürich.

Ein verwitweter Uhrmacher mit Töchterchen gerät unter die «Hinterwäldler», wo er sich in ihre Gastgeberin – ledige Mutter mit Söhnchen – verliebt. Er wirkt so als Katalysator für Bewährungsproben und Familienfehden. Der US-Farbspielfilm von ganghoferscher Dramatik und zäher epischer Breite langweilt mit seiner platten, holzschnittartigen Figurenzeichnung. Einzig Kelly McGillis ist schön anzusehen.

E

Wie ein Blatt im Wind

NEU IM VERLEIH

Der Ölfresser

Jan Sverak, CSSR 1988; farbig, Lichtton, 21 Min., Spielfilm, deutsch untertitelt.
Verleih: SELECTA, 16mm Fr. 38.–, Video VHS Fr. 20.–.

Eine Kommission von wissenschaftlichen Experten macht sich auf die Suche nach einer neuen Tierart, die Öl frisst, von Abgasen lebt und Sauerstoff verabscheut. Ein mit Ironie, Satire und – hintergründigem – Humor gespickter Umweltfilm. Ab 12 Jahren.

Früchte ohne Gift – Heinz Erven und sein Paradies

Hans-Ernst Weitzel, Serie «Ökoland», BRD 1989; farbig, Lichtton, 29 Min., Dokumentarfilm, deutsch gesprochen.
Verleih: SELECTA, 16mm Fr. 25.–, Video VHS Fr. 13.–.

Der Gärtner Heinz Erven pflegt im Eifel-Gebiet in der Bundesrepublik seit 40 Jahren einen Gemüse- und Fruchtgarten nach streng biologischen Grundsätzen. Dabei wird er von Tausenden von Helfern – Marienkäfern, Regenwürmern, Ohrwürmern, Vögeln, Ameisen – unterstützt, die zusammen mit sogenannten Unkräutern für das ökologische Gleichgewicht sorgen. Chemikalien werden dadurch überflüssig. Ab 12 Jahren.

Die Fruchtgärten der Mayas

Hans-Ernst Weitzel, Serie «Ökoland», BRD 1989; farbig, Lichtton, 30 Min., Dokumentarfilm, deutsch gesprochen.
Verleih: SELECTA, 16mm Fr. 25.–, Video VHS Fr. 13.–.

Ein deutscher Landwirt und Entwicklungshelfer in Yucatan lässt sich bei seiner Hilfe für die dortigen Bauern von der umweltschonenden Anbauweise der alten Mayas inspirieren. Es entstehen nicht moderne Monokulturen, die den Boden zerstören, sondern Fruchtgärten, wie sie die Indianer seit jeher anlegten. Ab 12 Jahren.

Sonnen-Ofen

Ulrich Oehler, Sudan 1987/88; farbig, 20 Min., Dokumentarfilm, deutsch gesprochen.
Verleih: SELECTA, Video VHS, Fr. 8.–.

Eine bestechende Idee für die ökologiegerechte Entwicklungshilfe: die afrikanische Sonne wird zur kostenlosen Kochenergie. Aus einfachsten Mitteln wer-

den von einheimischen Handwerkergruppen Sonnen-Öfen gefertigt, die anstelle der bisher üblichen Holzkohle-Herden Anwendung finden. Ab 12 Jahren.

Die Männer in den Wäldern

Gernot Schley, BRD 1989; farbig, 50 Min., Dokumentarfilm, deutsch gesprochen.
Verleih: SELECTA, Video VHS, Fr. 25.–.

Ein lyrischer Film über das Schicksal von Holzfällern im Amazonas-Regenwald, das alles andere als idyllisch ist: Zwei Männer fällen die Urwaldriesen mit der Axt, schlagen mit der Machete für jeden Baum einen Weg durch das Unterholz und rollen die Stämme ohne technische Hilfe zum Fluss. Der allmächtige Patron nimmt diese ins Schlepptau seines Motorbootes. Auf dem Umschlagplatz für die in Europa begehrten Exotenhölzer werden Höchstpreise bezahlt, während die Holzfäller kein Bargeld zu sehen bekommen. Ab 12 Jahren.

Die radikale Konsequenz – Opus Dei

Bayrischer Rundfunk, BRD 1988; farbig, 40 Min., Dokumentarfilm, deutsch gesprochen.
Verleih: SELECTA, Video VHS, Fr. 15.–.

«In radikaler Konsequenz» wollen das Opus Dei und seine Mitglieder ihrer christlichen Berufung folgen. Gegründet wurde die Bewegung 1928 vom spanischen Priester José Maria Escrivá de Balaguer y Albas, um «inmitten des alltäglichen Lebens, in Familie, Beruf und Gesellschaft» christlich zu wirken. Der konservative Kurs ihrer Arbeit in Kirche und Gesellschaft stößt aber in vielen Kreisen auf zunehmende Kritik. Ab 14 Jahren.

Wo einer steht – Fragen nach dem Sinn

ZDF, BRD 1989; farbig, 45 Min., Dokumentarfilm, deutsch gesprochen.
Verleih: SELECTA, Video VHS, Fr. 10.–.

Fragen nach Sinn, Religion, Gott: vier Menschen, ein älterer Mann, der einen Selbstmordversuch überlebte, eine blinde Frau, die Taub-Blinde unterrichtet, ein Mann, der trotz seiner behinderten Hand Violinlehrer wurde, und eine junge Frau, die nach der Matura die Welt verändern wollte, geben aufgrund ihrer eigenen Lebenserfahrung Antworten. Ab 14 Jahren.


FILM+VIDEO VERLEIH

Rue de Locarno 8
1700 Freiburg
Telefon 037 22 72 22

men und seinen plakativen Diskurs als eher unbeholfenes, hölzernes Plädoyer für das Kino in Erinnerung, versteht es Tornatore, alleine durch seine abgerundete, anrührende Geschichte den Zuschauer für dasselbe Anliegen, die Erhaltung der Kinokultur, zu gewinnen. Sein charmanter Film plädiert offenherzig für ein Kino der Gefühle.

Gleich die erste Einstellung, in der sich die Kamera von einer sonnigen Terrasse mit Meersicht langsam, ohne Schnitt, in das schattige Innere des angrenzenden Raumes zurückbewegt, markiert die Stossrichtung von Tornatores zweitem langem Spielfilm (Der erste war «Il camorrista», 1986; Tornatore begann als Fotograf, war seit 1979 Mitarbeiter der RAI, Produzent und Ko-Drehbuchautor): Er wirft einen wehmütigen Blick zurück, unternimmt eine gemächliche Reise in eine nostalgisch verklärte Vergangenheit, die als Erinnerung in einer langen Rückblende wiederaufersteht. Auslöser für die Rückbesinnung wird die Nachricht vom Tode Alfredos, eines ehemaligen Kinooperators. Sie erreicht Salvatore, einen angesehenen, erfolgreichen Filmregisseur, unverhofft, wie aus einer anderen Welt, die er vor vielen Jahren hinter sich gelassen hat. Jene Welt wird nun plötzlich aus der Vergessenheit, der sie mit der Zeit anheimgefallen ist, aufgescheucht, ja förmlich wachgerüttelt durch das Gebimmel einer Glocke, das Salvatore aus der Ferne seiner Kindheit vernimmt.

Die Glocke fungiert jedoch nicht nur als filmischer Trick, als äusseres Mittel, das von der Gegenwart in die Vergangenheit hinüberleitet – ein Mittel notabene, mit dem früher mündliche Geschichtenüberlieferer ihre Erzählungen einzuläuten liebten und das auch bei den Gebrüdern Taviani in ihrem Epi-

sodenfilm «Kaos» (1984, ZOOM 4/85) den Übergang zu den einzelnen Geschichten bildete. Der Glocke kommt überdies eine inhaltliche Bedeutung zu: Mit ihr ist ein Teil der Kindheit von Salvatore verbunden. Denn als Messdiener war es seine Aufgabe, während des Gottesdienstes die Glocke zu läuten. Dieselbe Glocke nimmt der Pfarrer ins Ortskino mit, in dem er pflichtbewusst über die Wahrung der Moral wacht. Immer wenn sich auf der Leinwand zwei Liebende zu einem Kuss anschicken, betätigt er aufgebracht die Glocke, und Alfredo, der gutmütige Operateur, weiss, dass er die beanstandete Szene aus dem Film herauszuschneiden hat.

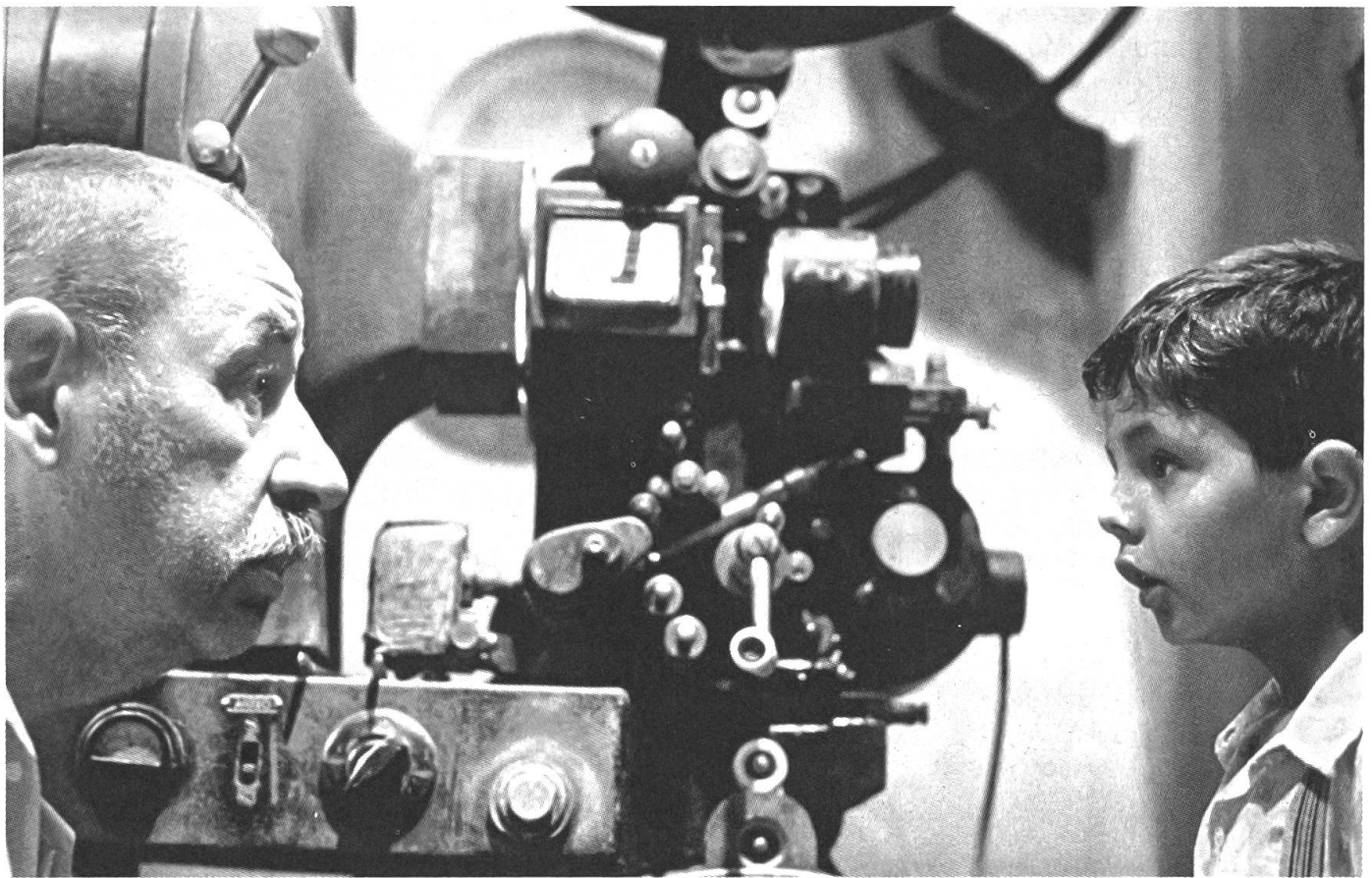
Die Kirche und das Kino, das den sinnigen Namen «Paradiso» trägt – der kleine Salvatore erlebt beide als geheiligte Orte, als Zentren des sozialen Lebens in Giancaldo, seinem sizilianischen Heimatdorf. Nicht nur grenzen beide Häuser an den Dorfplatz, den Ortstreffpunkt, sondern es versammelt sich in ihnen auch andächtig jeweils die gesamte Dorfgemeinschaft: während der Woche abends im Kino, am Sonntag in der Kirche. Ebenso wie die Predigt des Pfarrers gläubige Seelen zu läutern vermag, kann ein Film durch die Freude oder Trauer, die er bei den Zuschauern auslöst, eine reinigende Wirkung erzielen. Welcher Ort auf Salvatore grössere Anziehungskraft ausübt, ist offensichtlich: Nickt der Bub während der Messe regelmässig ein, verfolgt er das Geschehen auf der Leinwand dagegen gebannt, ohne einen Anflug von Müdigkeit.

Salvatore ist seit frühester Kindheit ein *aficionado* des Kinos, ein eingefleischter Filmfan. Schon sein Rufname, Totò, verweist auf einen der beliebtesten Filmkomiker Italiens. Mit dem Geld, das ihm die Mutter zum

Einkaufen anvertraut, geht er heimlich ins Kino. In einer Blechbüchse bewahrt er all die übriggebliebenen Filmschnipsel auf, die er in Alfredos Vorführkabine ergattern konnte und zu denen er zuhause, wenn er nicht ins Kino darf, seine eigenen Filmgeschichten erfindet. Bisweilen geht die Phantasie selbst im Kino mit Totò durch: Das Löwenmaul, aus dem die Lichtstrahlen auf die Leinwand fallen, scheint sich einen Augenblick lang zu bewegen, genauso zu brüllen wie im berühmten M.G.M.-Vorspann. Schliesslich überredet Totò Alfredo dazu, obwohl dieser sich vorerst strikte weigert, ihm das Projizieren von Filmen beizubringen.

In der Beschreibung der sich allmählich entwickelnden Freundschaft zwischen Alfredo und Totò, dem lebensklugen und dem vorwitzigen Filmliebhaber, besitzt Tornatores Film zweifellos seine wahrhaftigsten Momente. Alfredo nimmt für Totò die Stelle des im Krieg verlorenen Vaters, eines Vorbilds und Lehrers zugleich ein. Er unterweist den Jungen nicht nur in der Welt der Filmtechnik, sondern unterrichtet ihn auch in der Schule des Lebens. Weisheiten, die er aus Filmen aufgeschnappt hat, gibt er an Totò als Lebenshilfe weiter. Derart wird das kulturelle Erbe des Kinos, der Schatz seiner allgemeingültigen Sentenzen und universellen Emotionen auf wunderbare Weise von einer Generation auf die nächste übertragen.

Indem Tornatore den Zuschauer die innige Wärme spüren lässt, die diesen kinematographischen Ablösungsprozess begleitet und die sich aus dem vollkommen harmonisierenden Zusammenspiel von Philippe Noiret in der Traumrolle des Alfredo und Salvatore Cascio als der kleine Totò wie von selbst ergibt, verfiert er die Kinokultur mit just jener Reinheit der Ge-



Der Meister und sein Zauberlehrling: Philippe Noiret und Salvatore Cascio.

fühle, wie sie die grössten Momente der Kinogeschichte auszeichnet – Momente wie die dramatische, ausweglose Romanze zwischen Humphrey Bogart und Ingrid Bergman in «Casablanca» (1942), die in «Nuovo Cinema Paradiso» in Ausschnitten wieder lebendig werden. Die zahlreichen Filmzitate reiht Tornatore aber nicht wie Scola als Meilensteine der Filmgeschichte aneinander, er benutzt sie vielmehr als dramaturgische Schlüsselpunkte: Sie illustrieren die emotionelle Verbundenheit, die ein Film beim Publikum herzustellen vermag.

Bezeichnenderweise sind es Ausschnitte aus populären Streifen – Filme, die nicht primär an den Intellekt des Zuschauers, sondern an sein Herz appellieren –, die Tornatore in seinen Film eingeflochten hat.

Eine Ausnahme bildet einzig Viscontis halbdokumentarisches Fischerdrama «La terra trema» (1947), dessen einleitenden Text Tornatore gleich zum Anlass nimmt, auf den grassierenden Analphabetismus unter den Zuschauern auf dem Land, zu meist Bauern, hinzuweisen – mit ein Grund, weshalb im Kino «Paradiso» vorwiegend leichte Kost vorgeführt wird. Mit seiner Film- auswahl liefert Tornatore also keinen Abriss der Filmgeschichte, sondern ein Abbild der Gunst des Massenpublikums. Dadurch kommt «Nuovo Cinema Paradiso» – um «Splendor» ein letztes Mal als Vergleich heranzuziehen – dem Medium Film, das ja ein vermittelndes sein sollte, und den Menschen im Kinosaal wesentlich näher – nicht zuletzt auch deswegen, weil Tornatore mit Alfredo, dem Operateur, eine Hauptfigur gewählt hat, die es ihm ermöglicht, seinen Film, vor allem im ersten Teil, fast ausschliesslich im Kino drinnen, sei

es im Saal, sei es im Vorführraum, spielen zu lassen.

Die einnehmende Gefühlsdramaturgie, die hinter «Nuovo Cinema Paradiso» steckt, ist allerdings labil; sie gerät Tornatore mit zunehmender Film- länge etwas aus den Händen. Das Interesse an den Figuren beginnt just dann nachzulassen, als das alte, heimelige Kino «Paradiso» abbrennt und an dessen Stelle ein neues, modernes Kinogebäude, das «Nuovo Cinema Paradiso», tritt, das vermehrt auf Rentabilität ausgerichtet ist und mit den Jahren sogar Prostituierte anlockt. Der Verlust der Natürlichkeit, der Lebendigkeit von Tornatores Film geht ganz mit dem sukzessiven Untergang der Kinokultur einher, die das alte «Paradiso» verkörpert hat.

Wenn Tornatore «säuselnd» das Ringen um die erste Liebe des inzwischen zum prächtigen Jüngling herangewachsenen Salvatore beschreibt, in kurzen Sequenzen Salvatores Militär-

zeit abspult oder Alfredo, der infolge jenes Kinobrandes erblindet ist, zum Märtyrer der Kinokultur erhebt, greift er plötzlich zu sentimental Klischees, zu Gefühlen aus zweiter Hand und macht augenfälliges, allzu gefälliges Kino. Dass die Freundschaft zwischen Alfredo und Totò bis zum Ende nicht unter dieser Verfälschung von Emotionen leidet, verdankt «Nuovo Cinema Paradiso» den authentischen Erfahrungen, die Tornatore eingebracht hat und die eine solch lapidare Phrase wie «Das wirkliche Leben ist schwieriger als auf der Leinwand», die Alfredo einmal zu Totò äussert, erst als erlebt erscheinen lassen.

Die Glaubwürdigkeit von «Nuovo Cinema Paradiso» schliesst natürlich nicht aus, dass die Erinnerungen Salvatores an seine Kindheit letztlich nur eine Wunschvorstellung sind, ein Tagtraum über ein verlorenes Paradies, den Tornatore zusammen mit dem Zuschauer träumt. Wer wünschte sich (und dem Kino) nicht eine solche liebenswürdige Leitfigur wie Alfredo? Und ist es nicht Tornatore persönlich, der am Ende seines Films kurz selber als Operateur auftritt und die Filmrolle, die Alfredo Totò vermacht hat, in den Projektor einlegt? Diese Filmrolle, die all jene Kusszenen enthält, die Alfredo während Jahren aus den Filmen hat entfernen müssen, ist die schönste, adäquateste Liebeserklärung an das Kino, die sich überhaupt denken lässt, und ein Vermächtnis nicht nur Alfredos an Totò, sondern auch Tornatores an den Zuschauer. «Heute ist das Kino nur noch ein Traum» heisst es gegen Schluss; in «Nuovo Cinema Paradiso» wird er noch einmal wirklich. ■

Robert Richter

Die Realität in den Gefühlen sichtbar machen

Interview mit Giuseppe Tornatore



Ihr Film «Nuovo Cinema Paradiso» erzählt von einem Kinosaal, der nach Jahrzehnten geschlossen wird und einem Parkhaus Platz machen muss. Der Kinobetrieb rentiert nicht mehr. Ist mit dem Ende des Cinema Paradiso das Ende des Films angesagt?

Die Zerstörung des Cinema Paradiso heisst nicht, dass der Film als solcher stirbt. Es stirbt vielmehr eine bestimmte Art, Filme anzuschauen, so wie es früher war: gemeinsam in einem Kinosaal. Heute sind die Kinosäle nicht mehr das fundamentale Instrument zur Verbreitung eines Films, heute sind es andere Mittel, andere Beziehungen zwischen einem Film und dem Publikum. Es sterben die Kinosäle, das gemeinsame Anschauen von Filmen in der Aufregung, im Heidenlärm eines Kinosaals. Man kann die Kinosäle niederreißen, aber der Film stirbt nicht, wird nie sterben.

Es erstaunt, dass gleich zwei italienische Filmautoren das Sterben von Kinosälen zum Thema für einen Film gewählt haben. Besteht zwischen Ihrem Film und Ettore Scolas «Splendor» ein Zusammenhang?

Die beiden Filme sind unabhängig voneinander entstanden. Es ist die Angst, dass dieser wunderbare Ort, den Generationen von Filmliebhabern kennen, verloren geht. Andere Gemeinsamkeiten zwischen den Filmen gibt es nicht. Ich habe von Scolas Film gewusst, während ich meinen schon vorbereitete.

Ihr Film schaut zurück auf die glorreichen Zeiten des Kinos. Wie sind Sie auf die Idee dieses melancholischen Rückblicks gekommen?

Die Struktur des Films ist die einer langen Erinnerung. Der Film beginnt in der Gegenwart mit der Nachricht vom Tod des Kinooperateurs während einer schlaflosen Nacht. Ich mag dies, weil die Erinnerungen in einer schlaflosen Nacht viel mehr mit den Mechanismen des Gedächtnisses verbunden sind. Ich schliesse nicht aus, dass viele Personen, die für mich aus unserer Zeit stammen, in Wirklichkeit aus meiner Erinnerung aufgetaucht sind, weil ich sie gesehen habe, als ich klein war.

«Nuovo Cinema Paradiso» spricht von der Krise des Kinos, des Kinos in Italien. Wo liegt der Grund für diese Krise? Was müsste sich ändern?

Seit dem Ende der siebziger Jahre bis heute haben viele gesagt, der italienische Film sei nun definitiv gestorben. Das Hauptproblem ist folgendes: Der italienische Film ist gross gewesen und hat der Welt etwas zu sagen gehabt, als er ein Film der Realität war: der Neo-

realismus und auch der Film der politischen Anklage. Das waren die grossen Tage des italienischen Films. Mit der Erfindung des Fernsehens ist die Realität ein Thema geworden, das weniger mit dem Film verbunden ist. Das hat unter den Autoren eine grosse Verwirrung gestiftet, und der Verlust des Kontakts mit den Fragen der Wirklichkeit hat den italienischen Film verarmen lassen. Vielleicht sind wir heute alle auf der Suche nach einer neuen Art, uns der Wirklichkeit anzunähern.

Sehen Sie konkrete Lösungen?

Es ist schwierig, generelle Rezepte zu geben. Ich glaube, das Besorgniserregendste unserer Zeit ist der Mensch in seinem Privatleben. Es bringt wenig, das politische Kino der vierziger und fünfziger und der frühen sechziger Jahre zu wiederholen. Heute kann der Film eine bedeutende Rolle bekommen, wenn es ihm gelingt, die Realität in den Gefühlen erkennbar zu machen. Das ist das grosse Thema der neunziger Jahre.

Die Massenkommunikation hat das Leben verändert. Wir kennen alle das Gefühl, die Kommunikation sei so einfach geworden. So ist es aber nicht. Denn die Leute kommunizieren im Privaten immer weniger. Und plötzlich gibt es viel mehr Einsamkeit. Ich glaube, dass es eine grosse Kraft des Films sein kann, diesen Teil der Realität erkennbar zu machen. Weniger von aussen sichtbar; denn es ist schwierig, dies darzustellen.

Ihr Film hat mich sehr berührt, obgleich ich das Gefühl hatte, das Werk eines älteren, erfahrenen Regisseurs zu sehen.

Fellini hat das gleiche zu mir gesagt. Er hat gesagt, es sei der Abschied eines grossen Regisseurs.

Ich habe geantwortet: Ich habe das Problem eines Regisseurs, der seinen ersten richtigen Film macht. Also mache ich den ersten und zugleich letzten Film und beginne jetzt mit den Filmen dazwischen. ■

Franz Ulrich

Monsieur Hire

(Die Verlobung des Monsieur Hire)

Frankreich 1989.

Regie: Patrice Leconte
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 89/292)

Eine junge Frau ist bei einem Raubüberfall umgebracht worden. Der Polizeiinspektor, der die Untersuchung führt, interessiert sich für Monsieur Hire, der seit Jahren in einem etwas heruntergekommenen Haus in einem Pariser Viertel wohnt. Hire ist ein menschenscheuer, verbitterter Einzelgänger von wenig einnehmender äusserer Erscheinung. Die Nachbarn mögen den mysteriösen Herrn nicht – und er sie auch nicht. Seinen Lebensunterhalt scheint er als Schneider zu verdienen. Die einzigen Lebewesen, für die er Zuneigung empfindet, sind seine weissen Mäuse, und der einzige Ort, wo dieser verschlossene Mensch aus sich herauskommt, ist eine Kegelbahn, auf der er sich im Glanz seiner «umwerfenden» Künste sonnt. Ja, Monsieur Hire könnte der Mann im schwarzen Regentmantel gewesen sein, der in der Nacht des Verbrechens gesehen wurde. Um so mehr, als Hire schon einmal wegen eines Unzuchtdelikts verurteilt worden ist.

Monsieur Hire könnte den Verdacht ohne weiteres zerstreuen. Aber er schweigt. Dafür beobachtet er Abend für Abend durch das Fenster seiner dunklen Wohnung die hübsche Kellnerin Alice, die jenseits des engen Hinterhofes in einem tiefergelegenen Appartement wohnt. Gebannt starrt er hin, wenn sie sich umzieht, wäscht, ins Bett geht, ihren Freund Emile empfängt. Still, stumm und in trauriger Verlorenheit frönt Hire der schäbigen Passion des Voyeurs.

Während eines Gewitters entdeckt Alice das von einem Blitz fahl beleuchtete Gesicht von Monsieur Hire hinter der Fensterscheibe. Anstatt mit Wut und Abscheu zu reagieren, sucht Alice den seltsamen Nachbarn kennenzulernen. Hire weist zunächst ihre Annäherungsversuche zurück. Aber seine Angst und Scheu schwinden unter dem Zauber der katzenhaft geschmeidigen Anmut der jungen Frau. Zwischen ihr und dem älteren, kahlköpfigen Mann entwickelt sich eine komplexe, undurchsichtige Beziehung.

Die beiden Hauptdarsteller gestalten ihre schwierigen Rollen mit ungewöhnlicher Subtilität. Michel Blanc verleiht der schattenhaften Existenz des Monsieur Hire eine verhaltene Intensität. Er lässt im verschlossenen, unsympathischen und fast bedrohlich wirkenden Charakter Hires immer häufiger Facetten der Verlorenheit, der Verletzlichkeit, der Sehnsucht nach Liebe und Geborgenheit aufscheinen. Eindringlich macht Blanc ein tiefsitzendes Leiden Hires am Dasein sichtbar, aus dem ihn seine Liebe zu Alice, die immer stärker von ihm Besitz ergreift, erlösen könnte. Nicht weniger nuanciert verkörpert Sandrine Bonnaire die zielstrebige Alice, bei der man lange nicht so recht weiss, ob ihre Gefühle gespielt oder echt



sind, ob sie von der schillernd-lasziven Beziehung zwischen Voyeur und Objekt fasziniert ist oder ein perfides Spiel treibt, um Monsieur Hire in Sicherheit zu wiegen.

Und in der Tat: Alices Interesse für Monsieur Hire ist keineswegs nur ein erotisches. Sie bekommt bald heraus, dass Hire sie auch in jener Mordnacht beobachtet hat und deshalb weiss, dass ihr nichtsnutziger Freund Emile die junge Frau umgebracht hat. Aber Hire kann Emile nicht anzeigen, ohne auch Alice als Komplizin zu kompromittieren. Dazu ist er nicht fähig, denn seine ganze Liebessehnsucht ist auf Alice konzentriert, er erträgt nicht einmal mehr die Berührungen der Masseuse in einer Sauna, die er vorher regelmässig frequentierte.

Er schlägt Alice vor, mit ihm in die Schweiz zu ziehen, wo er ein Haus besitzt. Als Alice auf

den Vorschlag eingeht und mit ihm den Zug nehmen will, deponiert er Beweismaterial in einem Bahnhof-Schliessfach und teilt dies der Polizei in einem Brief mit. Aber Alice kommt nicht zur abgemachten Zeit auf den Bahnsteig, sondern versteckt die Handtasche der Ermordeten in Hires Wohnung, wo sie von der Polizei gefunden wird. Sie meint, Hire sei abgereist und ihr Freund gerettet. Aber der Plan scheitert: Er kostet Monsieur Hire, der sich ein Dasein ohne Alice nicht mehr vorstellen kann und deshalb in seine Wohnung zurückkehrt, das Leben und bringt Emile ins Gefängnis.

Patrice Lecontes «Monsieur Hire» folgt teils sehr genau, teils frei dem 1933 erschienenen Roman «Les fiançailles de M. Hire» (deutsch als Diogenes-Taschenbuch erhältlich) des kürzlich verstorbenen Georges Simenon.

Der Liebe anheimgefallen und dabei ins Bodenlose gestürzt: Michel Lang und Sandrine Bonnaire.

1947 hat Julien Duvivier diesen Roman schon einmal unter dem Titel «Panique» verfilmt, mit Michel Simon als Monsieur Hire: «Er zeigt ihn in einer wunderlichen Mischung aus Ritterlichkeit und geiler Neugier, die ihn fast bis zuletzt zu einem psychologisch schwer fassbaren Wesen macht: unsozial und eigenbrötlerisch, jedoch ein Mann nicht ohne Herzensgüte und rührende Sehnsucht nach Frauenwärme» (Tages-Anzeiger, 4. November 1947). Duvivier hat auf dem Hintergrund der Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges und der Judenverfolgungen durch die Nazis Simenons Roman zu einer äusserst eindringlichen Studie über Massenpsy-

chose umfunktioniert: Der Mörder streut Misstrauen und Verdächtigungen gegen den Aussenseiter und unbequemen Mitwisser Hire (im Roman ein Jude russischer Herkunft) aus, bis sich Abscheu und Vorurteile der Kleinbürger zur Wut verdichten und in eine feige Hetze ausarten, bei der das Opfer – wie im Roman und auch in Leontes Film – in den Tod stürzt.

Patrice Leconte hat die Akzente wieder anders – und näher zur literarischen Vorlage – gesetzt, indem er sich ganz auf die «Liebesgeschichte» zwischen Hire und Alice konzentriert. Um Duviviers schwarzen Naturalismus samt dem pittoresken Milieu der Pariser «Ville juif» zu vermeiden, verzichtete Leconte weitgehend auf Milieuschilderungen und auf den grössten Teil der Figuren (Nachbarn, Abwarte, Händler und Kaufleute), Leontes Remake spielt in einem nicht näher lokalisierten städtischen Vorort – die Geschichte Monsieur Hires könnte sich überall und zu jeder Zeit ereignen.

Diese Nicht-Lokalisierung der Geschichte ist eines der Stilmittel, mit denen Leconte das Interesse der Zuschauerinnen und Zuschauer auf die Beziehung Hire-Alice richtet. Ein anderes Mittel ist die häufige und intensive Verwendung von Grossaufnahmen, mit denen die Aufmerksamkeit immer wieder auf die Gesichter der beiden Hauptdarsteller gelenkt wird, auf denen die inneren, seelischen Vorgänge und Gefühle abzulesen sind. Noch nie hat Patrice Leconte, der mit seinem Dutzend Filmen bisher nicht besonders aufgefallen ist, einen stilistisch derart streng durchkomponierten Film geschaffen. Offen bekannte er in einem Interview (Le Monde, 23. Mai 1989), wer ihn dabei als Vorbild beeinflusst hatte: «Ich kenne Alain Cavalier nicht, aber man hat mir gesagt,

dass er bei den Vorbereitungen eines Films bereits auf dem Papier alles ausmerzt, was ihm nicht notwendig scheint: diese Aufnahme und jene Kamerabewegung, dieses Detail und jene Szene. Er sei ständig auf der Suche nach allem, was er weglassen könne. Ich bewundere diesen Anspruch, der ein Wunder – (Thérèse) – hervorgebracht hat. Beim Drehen von «Monsieur Hire» habe ich mich, zum ersten Mal in meinem Leben, hartnäckig darauf verlegt, an jemanden wie Alain Cavalier zu denken.»

Mit der gleichen Sorgfalt hat Leconte die Möglichkeiten des Breitformats genutzt, so dass nicht nur die Gesichter von Hire und Alice in durchkomponierten Bildern zueinander in spannungsvolle Beziehungen treten, sondern auch Räume und Atmosphäre eine starke Wirkung entfalten können. Weniger Mühe scheint sich Leconte mit den Nebenfiguren – Emile, der Inspektor und die Hauswartin – gemacht zu haben, die keine richtigen Konturen besitzen und manchmal etwas hilflos in den Bildern herumstolpern.

Die – heute leider selten geworden – ungewöhnlich perfekte Stilisierung wäre jedoch weitgehend vergeblich gewesen ohne die beiden grossartigen Darsteller Michel Blanc und Sandrine Bonnaire. Dank ihrer ungewöhnlich intensiven Verkörperung der beiden Figuren wird diese Geschichte einer hoffnungslosen Passion in der psychologischen Motivation nachvollziehbar und glaubwürdig. Es ist eine Geschichte, bei der sich die Zuschauer auf beklemmende Weise ständig auf unsicherem Boden befinden, weil sie der Ambivalenz von Gut und Böse, Schein und Sein, Misstrauen und Vertrauen, Wahrheit und Lüge ausgesetzt sind. So wird diese Geschichte eines Menschen, der der Liebe

anheimfällt und dabei ins Bodenlose stürzt, zu einer Lektion über Urbedürfnisse und -motivationen menschlichen Handelns und Verhaltens. ■

Judith Waldner

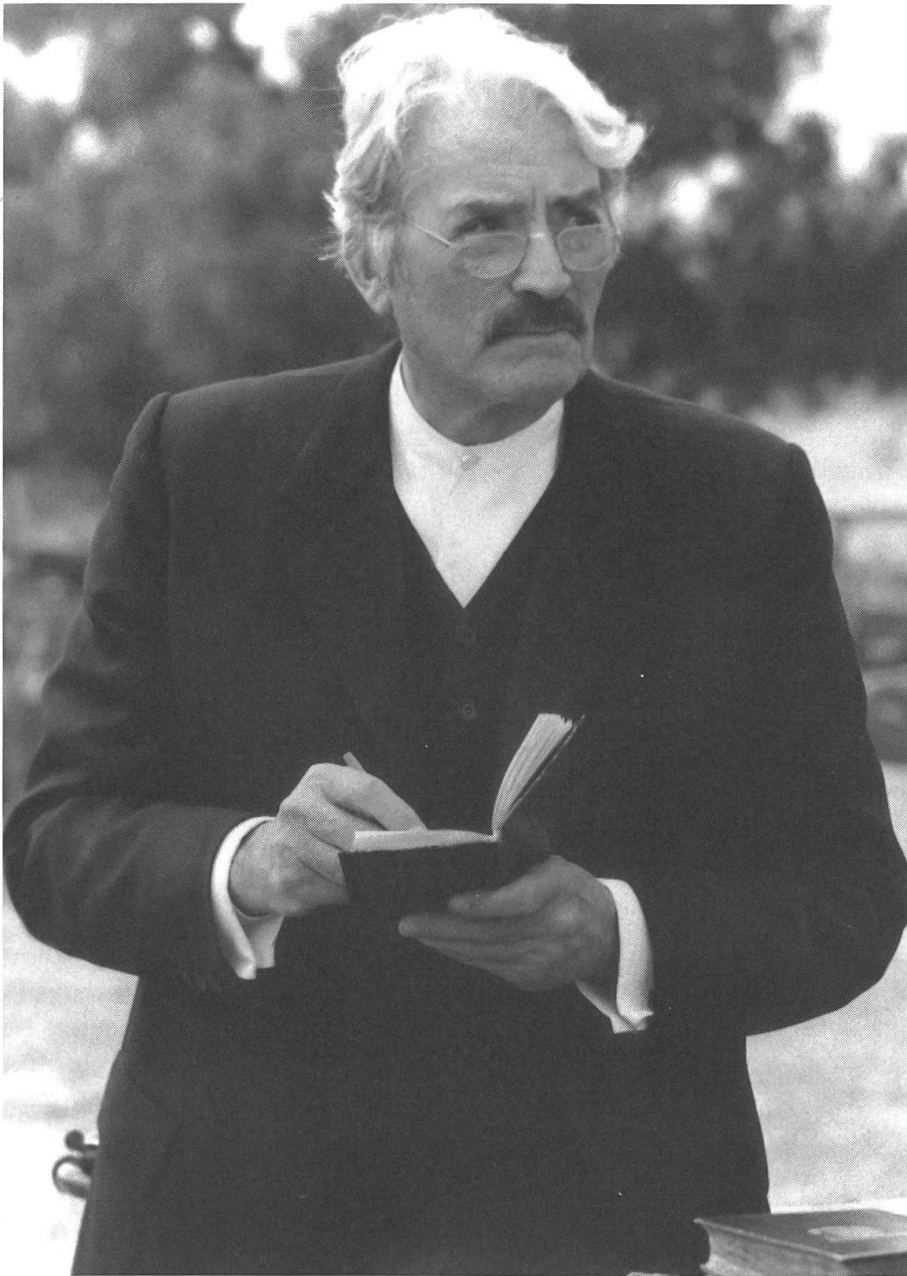
Old Gringo

(Der alte Gringo)

USA 1989.

Regie: Luis Puenzo
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 89/295)

Mexiko 1913. Feiernde Menschen in den Strassen, Musik und Lärm, Feuerwerke erhellen den Himmel. Ein farbenfrohes Szenario, lebendig und üppig: Silvesternacht. Hier, in der Stadt Chihuahua, sind sie zum ersten Mal alle gemeinsam anwesend, die drei Personen, von deren Begegnung der Film von Luis Puenzo erzählt: Tomás Arroyo (Jimmy Smits) der leidenschaftliche General der mexikanischen Revolution, die nordamerikanische Lehrerin Harriet Winslow (Jane Fonda) und der ebenfalls aus den USA kommende Schriftsteller, Misanthrop und Zyniker Ambrose Bierce (Gregory Peck). Bierce, unerkannt, für die Mexikanerinnen und Mexikaner einfach ein alter «Gringo», demonstriert Arroyo seine Schiesskünste. Harriet Winslow blickt fasziniert und ein wenig unbeholfen um sich; der Gegensatz zwischen ihrem Zuhause, das sie vor kurzem verlassen hat, und dieser Stadt könnte nicht grösser sein. Der Blick, mit dem Arroyo sie betrachtet, beantwortet auch gleich die Frage, zwischen wem sich im Laufe des Filmes eine amouröse Beziehung ergeben wird.



Gregory Peck in der Glanzrolle des lebensmüden Zynikers Ambrose Pierce.

Carlos Fuentes, dessen Roman «Gringo viejo» Vorlage für Puenzos Film war, schrieb darin im Nachwort: «Im Jahre 1913 verabschiedete sich Ambrose Bierce, Journalist der Hearst-Zeitungskette und Schriftsteller, von seinen Freunden mit mehreren Briefen, in denen er erklärte, er sei alt und müde. Er behielt sich allerdings das Recht vor, die Art seines Todes selber auszuwählen. Krankheit und Unfall – beispielsweise eine Treppe hinunterzufallen – schien ihm seiner unwürdig. Dagegen an einer mexikanischen Mauer füsiliert zu werden ... (Ah!), schrieb er in seinem letz-

ten Brief, «ein Gringo in Mexiko zu sein – das ist Euthanasie». Im November reiste er nach Mexiko ein, und man hat nie wieder etwas von ihm gehört. Der Rest ist Erfindung.»

Zu Beginn des Films, noch vor seinem Verschwinden nach Mexiko, drückt der «bittere» Bierce (von dem eine neu übersetzte Werkausgabe im Hoffmanns Verlag, Zürich, erscheint) mit verächtlicher Geste seine Missachtung gegenüber dem eigenen geschriebenen Wort aus, anlässlich einer Versammlung politischer und kultureller Repräsentanten, auf der er sich, völlig unerwartet, von seinem

bisherigen Leben und Werk verabschiedet und der bürgerlichen amerikanischen Gesellschaft für immer den Rücken kehrt. Harriet Winslow wird zufälligerweise Zeugin seiner kompromisslosen Demonstration. Sie ist beeindruckt und sieht sich in ihrem Entschluss bestätigt, das Haus ihrer Mutter, in dem sie ein beengendes und verlogenes Leben lebt, zu verlassen – und nach Mexiko zu gehen, um die Kinder der Grossgrundbesitzerfamilie Miranda zu unterrichten.

Die Geschichte des alten Gringos ist in einer turbulenten Zeit Mexikos angesiedelt: 1910 war Porfirio Diaz nach mehr als dreissigjähriger diktatorischer Regentenschaft durch die Revolution gestürzt worden. Der liberale Politiker Francisco Madero kam in einem Land an die Macht, in dem alles Grossgrundbesitzern und amerikanischen Spekulanten gehörte. Die Hoffnung, unter der neuen Führung könnten die Besitztümer gerechter verteilt, den ursprünglichen Eigentümern zurückgegeben werden, war bald zunichte: Francisco Madero wurde im Sommer 1913 im Auftrag von General Victoriano Huerta, hinter den sich Ölgesellschaften und Grossgrundbesitzer stellten, ermordet. Die Revolutionstruppen formierten sich von neuem, und ein überaus blutiger Krieg begann. Soweit die Geschichtsschreibung.

In «Old Gringo» trifft Harriet Winslow anfangs 1914 auf der Hacienda der Mirandas ein. Die Familie ist aber bereits geflohen, und die Lehrerin wird hier Zeugin des blutigen Alltags der Revolution, von Kämpfen und Exekutionen. Ambrose Bierce ist ebenfalls in Mexiko ange-

kommen und hat sich der Revolutionsbewegung angeschlossen. Er kämpft an der Seite von General Arroyo, dessen Truppe die Hacienda der Mirandas erobert hat. Er trifft Harriet Winslow (sie, die ihn an besagter Versammlung in Washington gesehen hat, erkennt ihn nicht

KURZ NOTIERT

EUROCIC-Tagung in Luxemburg

pdm. Vom 26.–28. Oktober 1989 findet in Luxemburg eine Studientagung der EUROCIC (europäische Mitglieder der Internationalen Katholischen Film- und AV-Organisation OCIC) statt. Die Tagung dient einer Neubelebung der EUROCIC-Aktivitäten und der Wahrnehmung neuer Möglichkeiten im Rahmen der europäischen Medienpolitik. Unter dem Vorsitz des EUROCIC-Präsidenten, des Holländers Henk Hoekstra, befasst sich die Tagung mit verschiedenen Themenkreisen, über die Experten aus mehreren Ländern orientieren: Theologische Perspektiven in der europäischen Filmkultur, die Ost-West-Beziehungen in Europa, Pastorale Orientierungen in den europäischen Medien, Ökumenische Zusammenarbeit mit Interfilm, Vom Forum der pädagogischen Videos in Lissabon 1988 zu jenem von 1991 in den Niederlanden, Europäischer Film und Jugend. Eine Analyse der europäischen Medienpolitik, wie sie sich in Aktivitäten unter der Schirmherrschaft der Kommission der Europäischen Gemeinschaft manifestieren, ist ein weiteres Tagungsthema. – Auskunft über die Tagung ist erhältlich beim Filmbüro SKFK, Bederstrasse 76, 8002 Zürich (Tel. 01/201 5580).

mehr): Zwei Konzeptionen von Menschenwürde prallen aufeinander, haben die beiden doch ihr Leben total verschieden gelebt. Trotzdem verbindet sie in dieser fremden Kultur, in der sie mit einem völlig anderen Verständnis für den Tod und das Leben konfrontiert sind, ihr eigener, gemeinsamer kultureller Hintergrund. Sie werden Freunde, eine eigentliche Vater-Tochter-Beziehung, die auch erotisch gefärbt ist, entsteht.

Nicht nur der alte Gringo, auch Arroyo hegt zärtliche Gefühle für die Frau. Sie steht ihm vorerst ablehnend und moralisierend gegenüber, erfährt dann seine Geschichte und damit die Gründe für seinen eigentlichen Hass: Er ist das Kind einer Vergewaltigung einer Frau indianischer Abstammung durch einen Miranda. Harriet entscheidet sich schliesslich für Tomás Arroyo, merkt aber bald, dass er im Grunde genommen starke Machtgelüste hegt: Er verzögert die Abreise vom Gut, verhält sich seinen Kampfgenossen gegenüber mehr und mehr diktatorisch und brutal – fast schon wie ein Miranda. In dieser Situation wird er vom alten Gringo, der eigentlich nach Mexiko gekommen ist, um zu sterben, so grenzenlos herausgefordert, dass er diesen erschießt – und so seinerseits sein eigenes Todesurteil provoziert. «Du wirst deinen Enkelkindern erzählen, dass du einst Menschen sterben sahst in Mexiko, aber du wirst vergessen, warum wir kämpften. Du wirst ihnen erzählen, dass du einst Tortillas gegessen hast, aber mich wirst du vergessen», sind Tomás Arroyos letzte an Harriet gerichtete Worte. Sie kehrt mit dem Leichnam des alten Gringos, den sie für ihren Vater ausgibt, nach Nordamerika zurück.

Ohne dass in diesem made-in-Hollywood-Film das revolutionäre Geschehen rundum

bloss reines Dekor wäre, stehen die Beziehungen (die oftmals recht dramatisch daherkommen) der drei Personen im Vordergrund, ihre Beziehungen untereinander, ihre Beziehungen zum Leben und zum Tod. Die Sympathie liegt beim Betrachten des Films zwar eindeutig auf der Seite der gegen Diktatur und Ungerechtigkeit kämpfenden Revolutionäre – nicht zuletzt, weil diese durchaus nicht nur glorreich dargestellt sind, da der Film (wie schon die Romanvorlage) das Streben nach politischen Zielen geschickt mit privater, gefühlsgesteuerter Motivation zu verbinden weiss.

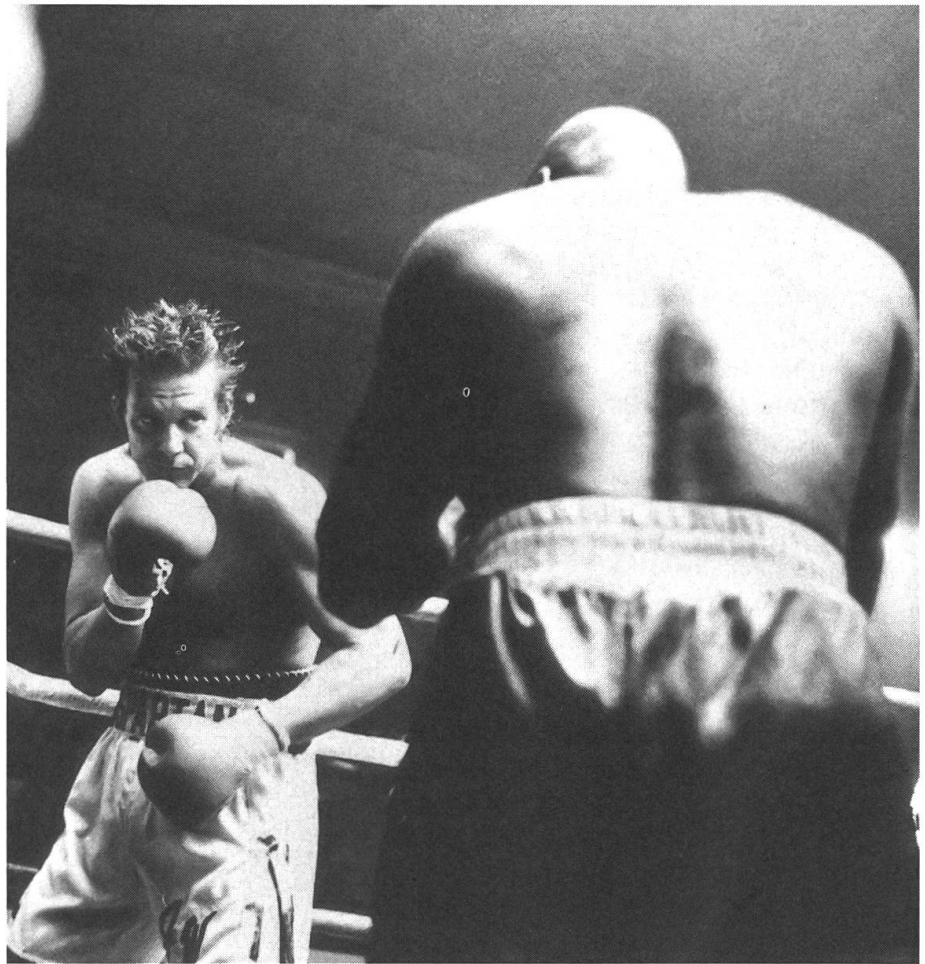
Trotzdem hätte man nach Luis Puenzos letztem Spielfilm «La Historia oficial» (vgl. ZOOM 15/85), der anhand einer privaten Geschichte politische Zusammenhänge in Argentinien aufzeigte, klarere politische Stellungnahmen erwarten können. So ist «Old Gringo» in erster Linie aufwendig inszenierte Unterhaltung, ein beinahe barockes Epos und auch ein erotischer Film, wenigstens wenn einem das Macho-Gehabe von Arroyo nicht stört. Der Film lebt vom brillanten Spiel Gregory Pecks und Jane Fondas, von seiner farbigen und dichten Üppigkeit, von schwelgerischen Bildern und nicht zuletzt von verschiedenen langen Sequenzen, einer Kampfszene à la Western etwa, an sich brutal, doch durch geschickte Kameraarbeit gekonnt entschärft. Ein Sehvergnügen, in dem ich mich nicht an Vorurteile zementierenden Darstellungen, derben Witzen, merkwürdigen Feindbildern und was sonst in ähnlichen Werken alles so zu finden ist, stören muss. Und das scheint mir eigentlich doch schon viel. ■

Alexander Sury

Homeboy

USA 1988.

Regie: Michael Seresin
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 89/289)



Mickey Rourkes Filmografie weist ihn – seit seinem internationalen Durchbruch mit Francis Coppolas «Rumblefish» – als einen Fachmann für die Darstellung von Verlierern, Gestrandeten und Aussenseitern aus. «Homeboy», die autobiografisch inspirierte Geschichte eines alternden Boxers, deckt nun etwas von den Wurzeln dieser offenbar selbstauferlegten Beschränkung des Rollenfachs auf: Mickey Rourke fühlt sich seiner Vergangenheit verpflichtet. Schon 1979, als er noch kleine Nebenrollen spielte und in Fernsehserien auftrat, entstand die Idee zu einem Film, der Rourkes Erfahrungen als Amateurboxer verarbeiten sollte.

In zahlreichen Interviews ist er seit der Premiere von «Homeboy» nicht müde geworden, die Bedeutung des Films für seine Person herauszustreichen. «Diese Geschichte hat sehr viel mit mir zu tun», bekannte er und gab sich überzeugt, dass «Homeboy» der wichtigste Film seiner Karriere bleiben werde.

Ursprünglich wollte Rourke bei dieser Produktion nicht nur die Hauptrolle übernehmen, sondern gleich auch sein Regiedebüt geben; die Originalgeschichte stammt sowieso von ihm (Drehbuch: Eddie Cook). Dass er die Regie dann an Alan Parkers bevorzugten Kameramann Michael Seresin abgab, hat wohl mehr mit der Skepsis der Geldgeber als mit Rourkes schwindendem Selbstvertrauen zu tun.

Bei aller Sympathie für Mik-

key Rourkes Anliegen, eine in der Tradition sozialkritischer Boxerfilme gehaltene Geschichte zu erzählen und seiner bewegten Vergangenheit ein Denkmal zu setzen, ist nicht zu übersehen, dass hier der nötige Abstand zum Thema und kritische Distanz gefehlt haben. Regisseur Seresin war wohl kaum in der Lage, eigene Akzente zu setzen und die Selbstinszenierung von Superstar Mickey Rourke einigermassen zu kanalisieren.

Das heruntergekommene Seebad Trenton an der US-Ostküste fungiert als stimmige Kulisse für eine pathetische Elegie auf einen Berufsboxer, der seine besten Tage hinter sich weiss und nun durch die Provinz tingelt, um in drittklassigen Kämpfen einem blutrünstigen Mob präsentiert zu werden. Johnny Walker, so sein sinniger Name, ist ein apathisches Wrack mit fortschreitenden Seh- und Hör-

Seiner Vergangenheit verpflichtet: Mickey Rourke.

störungen, die dem Zuschauer mit optischen und akustischen Tricks bis zum Überdross vor Augen geführt werden.

Walker macht die Bekanntschaft des wendigen Gauners Wesley (Christopher Walken), der ihn für einen Überfall auf ein jüdisches Juweliergeschäft zu gewinnen versucht. Der undurchschaubare Polizeidetektiv Grazziano (Kevin Conway), der Wesley unter allen Umständen wieder hinter Gitter bringen will, Johnnys gutmütiger, aber hilfloser Trainer Lou (Tom Quinn) und Wesleys drogensüchtiger Kumpan Ray (Anthony Alda) vervollständigen die Gruppe von verlorenen Gestalten.

Auf einem nahegelegenen Rummelplatz lernt Johnny die junge Ruby (Debra Feuer) kennen, die ein heruntergekommene-

nes Pferdekarsussell und ein paar Ponys betreut. Johnny fühlt kaum mehr für möglich gehaltene Anflüge von Zuneigung, die von Ruby erwidert werden. Er hilft ihr, das Karussell zu reparieren, und beschliesst – nachdem er gegen den Lokalmatadoren Franzetti wegen Schiebung nicht über ein Unentschieden hinausgekommen ist – gegen den aufstrebenden Cotton anzutreten, um mit dem Preisgeld Rubys finanzielle Sorgen zu lösen. Der Kampf gegen Cotton ist das sichere Todesurteil, da ein Arzt bei Johnny eine lebensgefährliche Schädelfraktur diagnostiziert hat, die ihm jeden weiteren Kampf verbietet. Wesley hat ihm den Befund verschwiegen, um Johnny vielleicht doch noch dazu zu bewegen, beim geplanten Überfall mitzumachen. In einer Parallelmontage wird das tödliche Ende der beiden gezeigt. Wesley, von seinem Gehilfen Ray an Graziano verraten, wird vom Detektiv erschossen, während Johnny in Zeitlupe und blutüberströmt mit zertrümmertem Schädel zu Boden geht.

Die letzte Einstellung des Films gerät zur Apotheose von Johnny. Ruby, die den Kampf vorzeitig verlassen hat, sitzt auf dem hell erleuchteten, sich drehenden Karussell. Ins Bild tritt ein Mann in unverkennbarer Cowboykluft mit dem Rücken zur Kamera. Ist Johnny Walker mit dem Leben davongekommen? Ist er, der vorher in den Seilen lag wie Jesus am Kreuz von seinen Leiden erlöst worden? Verheisst ihm das leuchtende Lebenskarussell neue Hoffnung? Hier werden Parallelen sichtbar zu einem anderen Boxerfilm, zu Martin Scorseses «Raging Bull», mit Robert De Niro als Jake La Motta. Beide, La Motta und Walker, kämpfen im Ring nicht in erster Linie um Sieg und Preisgeld, sondern gegen eine ihnen feindlich geson-

nene Umwelt, die, vom jeweiligen Gegner verkörpert, über Sein oder Nichtsein entscheidet. Der Boxsport als Metapher für einen unerbittlichen Lebenskampf, in dem das Recht des Stärkeren triumphiert, hat eine lange Tradition im amerikanischen Kino.

Die religiöse Symbolik ist, sieht man sich die Darstellung von Mickey Rourke näher an, nicht weiter überraschend. Die Stilisierung der Hauptfigur zu einem gefallenen Engel geht mit einer – für Anhänger einer eher traditionellen Schauspielkunst – schon fast erschreckenden Reduktion mimischer und gestischer Ausdrucksmittel einher. Die fotogene Pose dominiert in «Homeboy»; zahlreich sind die Einstellungen, die nur darauf warten, eingefroren zu werden.

Das Milieu des Boxsports wird zwar in seiner Menschenverachtung gezeigt. Der skrupellose Boxmanager beispielsweise darf nicht fehlen. Doch «Homeboy» verpasst es, dieses Milieu präziser auszuleuchten und die Ausbeutung Johnnys im Verlaufe der Geschichte einsehbar zu machen. Die Handlung zerfällt in diverse Subplots – Liebesgeschichte, Männerfreundschaft, Boxkämpfe und Krimi-Episoden –, die eine dramaturgisch begründete Entwicklung nicht zulassen.

Der Glaubwürdigkeit abträglich ist schliesslich auch der Inszenierungsstil, der weitgehend von der Werbeästhetik geprägt ist. Zu den Vorspannangaben sehen wir – in dezentem Gegenlicht fotografiert und von Eric Claptons Gitarrenklängen untermalt – die Silhouette eines Mannes, der sich anzieht. In ausführlichen Detailaufnahmen werden die Kleidungsstücke präsentiert: Hut, Gurt, Hose und Stiefel; die Insignien des mythischen Asphalt-Cowboys, der jedoch im Verlaufe des Films kaum an Individualität gewinnt.

Eine Äusserung Mickey Rourkes zielt – unabsichtlich – auf die Hauptschwäche von «Homeboy»: «Ein wichtiger Aspekt», so Rourke, «um die Charaktere des Films zu verstehen, ist etwas, was man nicht sehen kann, und was doch stets gegenwärtig ist: die Vergangenheit dieser Menschen.» Weil sie ohne diese Profil und Kontur verleihende Vergangenheit sind, beziehungsweise diese nur vage geahnt werden kann oder andeutungsweise mitgeteilt wird, hat der Film etwas von einem Schattenboxen; es fehlt etwas, das Rourke sicher angestrebt hat: Authentizität. ■

Josef Stutzer

Dirty Rotten Scoundrels

(Zwei hinreissend verdorbene Schurken)

USA 1988.

Regie: Frank Oz

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 89/273)

Ein Trailer, ausgestrahlt auf dem Music-Television-Channel: Zwei Herren schlendern gemächlich, mit auf dem Rücken verschränkten Händen, dem Hafeneingang entlang. Der eine, ein gediegener, vornehmer Herr, streichelt im Vorbeigehen einem Hund über den Kopf, der andere, etwas legerer gekleidet, gibt einer älteren Dame, die sich am Bordstein vorbeugt, um etwas an einer Segeljacht in Augenschein zu nehmen, sanft einen Stoss. Sie fällt in einer eleganten Bewegung ins Wasser. Die beiden Müssiggänger ziehen gemäch-

lich weiter. Untertitel: Coming soon: Dirty Rotten Scoundrels.

Thema des so angekündigten Films ist Hochstapelei. Und schon der Trailer ist ein kleiner Schwindel; diese wunderbar bössartige Szene kommt im Film überhaupt nicht vor. Es bleibt nicht der einzige Betrug. In der Exposition des Films können sich Zürcher an einem zwar hübschen, aber ganz und gar unzücherischen Bahnhof erfreuen, der Ausblick auf die Banken-Stadt scheint auch nicht ganz koscher; dafür bürgt aber die berühmte Kirche von Wassen dafür, dass man auch wirklich im Zug durch den Gotthard sitzt.

In diesem Zug begegnen sich zum erstenmal die beiden Halunken. Lawrence Jamieson (Michael Caine), ein äusserst gepflegter, vornehmer Herr mit pikfeinen Manieren, hat gerade sein Geld in einem dieser berühmtesten Schliessfächer einer zürcherischen Bank deponiert. Das Geld hat er sich mit seiner Hochstapelei verdient, als Prinz im Exil, der (wider)willig Schmuck reicher, verwöhnter und leicht schussliger Damen annimmt, um den angeblichen Freiheitskampf seiner Untertanen gegen den Kommunismus zu unterstützen.

Im Speisewagen beobachtet er den amerikanischen Naturburschen Freddie Benson (Steve Martin), der sich mit einer rührseligen Geschichte von seiner hospitalisierten Grossmutter mit viel Augenklappern eine Mahlzeit von einer Dame erschnorrt. Benson möchte sich in den Jägdgründen des «Grosswildjägers» umsehen, im mondänen südfranzösischen Badeort Beaumont sur Mer. Jamieson fürchtet, dass dieser ungehobelte Schwindler, auch wenn ihm nur «Kaninchen» ins Netz gehen, sein Grosswild verjagen könnte. Er versucht den Eindringling mit einigen

Tricks und der Hilfe des ihm ergebenen und von ihm reichlich profitierenden Polizeichef des Ortes zu vertreiben. Doch Benson taucht – wie ein Teufelchen aus der Kiste – unverhofft immer wieder auf und drängt sich schliesslich dem von ihm erst völlig unterschätzten Edelhochstapler als lernwilliger Schüler auf.

Nachdem ihm einigermassen Manieren beigebracht worden sind, darf sich Benson als Ruprecht, der leicht debile Bruder des Prinzen, profilieren und sorgt in dieser Rolle erfolgreich dafür, dass die heiratswilligen Damen um den Prinzen im letzten Moment doch auf ihre Absicht verzichten. Doch trotz beträchtlicher Erfolge des Teams bleiben die Animositäten bestehen. Der Streit ums Territorium soll mit einer Wette entschieden werden: Wer als erster der soeben angekommenen amerikanischen Seifenkönigin 50 000 Dollars abknüpfen kann, wird Sieger. Der Verlierer hat das Terrain zu räumen. Nun laufen die beiden Schwindler zu Hochform auf, greifen zu allen möglichen Tricks, um den Gegner aus dem Feld zu schlagen. Doch zu schöner Letzt werden alle beide nach Strich und Faden selbst hereingelegt.

Die Grundidee der Schwindlerkomödie stammt von einem älteren Drehbuch, das 1964 als «Bedtime Story» von Ralph Levy verfilmt wurde. Lebte der damalige Film von den schauspielerischen Leistungen David Nivens und Marlon Brandos, so ist auch die aktuelle Version – anscheinend eine etwas zynischere Variation – ganz auf die beiden Hauptdarsteller Michael Caine und Steve Martin zugeschnitten oder anders – auf der Ebene der Figuren: Die neue Version spielt ausgiebig und genussreich mit den Spannungen zwischen englischer (europäischer) und amerikanischer

(Un)Kultur. Brilliert Michael Caine mit enormer Vielfalt an Ausdrucksmöglichkeiten – vom gediegenen Roulette-Spieler über den eleganten Playboy, den sadistisch angekränkelten deutschen Psychiater bis zum jovialen «Aussie» in der märchenhaften Schlusssequenz des Films, so verliert sich Steve Martin als unbedarfter Amerikaner zwischendurch etwas ins aufgesetzte Grimassieren und Gestikulieren. So ergänzt sich das ungleiche Paar auch in der Spielweise, die nicht zuletzt geprägt ist durch die sichtliche Freude an den Rollen. Die Regie von Frank Oz und die gepflegte, unaufdringliche Kamera-Arbeit von Michael Ballhaus lassen den beiden ja auch genügend Spielraum.

Die sommerlich leichte Komödie könnte da und dort noch etwas reicher orchestriert sein – siehe Trailer –, entzückt aber in ihrer leicht altmodischen, ganz auf die Schauspieler konzentrierten Machart, mit ihrem Dialogwitz, einer gesunden Bösartigkeit und einem, dem sonnigen Dekor angepassten, schlendernden Tempo. ■

Karin Ackermann

The Moderns

USA 1988.

Regie: Alan Rudolph
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 89/291)

Zwölf Jahre dauerte es, bis Alan Rudolph seinen Traum verwirklichen konnte. Aber erst die Überarbeitung seines Drehbuchs mit Hilfe des 1986 verstorbenen Journalisten und Drehbuchautors John Bradshaw

ermöglichte es ihm, seine Vision vom Paris der Zwanziger Jahre in einen Film umzusetzen. Seinem Freund Bradshaw ist denn «The Moderns» auch gewidmet.

Paris 1926. Nick Hart, der Exil-Amerikaner, ist 33jährig. Eine schlechte Voraussetzung, um als Maler Erfolg zu haben, denn «dieses Jahr sind die Künstler 26jährig», erklärt Gertrud Stein. Sie muss es ja wissen, als führende Persönlichkeit der Pariser Kunstszene. Um sein täglich Brot zu verdienen, liefert Nick seinem Freund «l'oiseau», einem Klatschkolumnisten, die Karikaturen zu dessen Skandal-

geschichten. Ob diese wahr oder erfunden sind, spielt keine wesentliche Rolle, wenn man oder frau nur im Blickfeld des öffentlichen Interesses steht. Denn darum dreht sich schliesslich alles: sehen und gesehen werden. Darum geht man – Künstler, Kunstkritiker und -freunde – in die Cafés.

Dort trifft Nick eines Tages eine alte Bekannte: Rachel Stone. Einstmals mit ihm verheiratet, nun die Frau eines kühl berechnenden Geschäftsmanns, für den alles käuflich ist, einschliesslich Kunst und Schönheit. Vor Jahren von ihr verlassen, weil sie genug vom «Hungertuch-Nagen» hatte, ist Nicks Liebe zu ihr dennoch ungebrochen. Er unternimmt alles, um sie zurückzugewinnen. Er schreckt selbst vor einem Duell mit Bertram Stone nicht zurück; allerdings nicht in Pistolenmanier, sondern in einem Boxkampf messen sie ihre Kräfte.

Die materielle Lage Nicks lässt so sehr zu wünschen übrig, dass er – wenn auch zögernd – ein Angebot von Nathalie de Ville, einer mondänen Kunstsammlerin, annimmt. Von ihrem Ehemann betrogen, will sie nach New York zurückkehren – aber erst, wenn sie Originale der Maler Matisse, Modigliani und Cézanne hinter seinem Rücken durch Fälschungen ersetzen kann. Da stirbt ihr Mann unerwartet. Sie will den Auftrag rückgängig machen und weigert sich, das versprochene Honorar zu zahlen, ahnt aber nicht, dass Nick die Fälschungen bereits angefertigt hat. So kommt es, dass der von Nathalie angeheuerte Dieb versehentlich die Kopien aus Nicks Atelier mitnimmt.

Der profilierungssüchtige Stone lädt ganz Paris zu einer Besichtigung seiner Sammlung ein. Voller Stolz präsentiert er dabei die Originale, die Nick ihm verkauft hat. Nathalie – in

der Meinung, es handle sich um Nicks Auftragsarbeiten – «entlarvt» die Bilder als Fälschungen. Voller Wut und aus verletzter Eitelkeit zerstört Stone die Werke.

Es kommt zur endgültigen Konfrontation zwischen Stone und Nick, die mit Stones mysteriösem Tod endet. Nick lässt den Leichnam im Sarg von «l'oiseau», der Selbstmord vorgetäuscht hat, um von vorne anfangen zu können, verschwinden. Nick und sein Freund verlassen Paris, um nach Hollywood zu gehen. In New York, im eben eröffneten «Museum of Modern Art», treffen sie die vorher in Paris spurlos verschwundene Rachel Stone wieder. Publikum und Kritiker bestaunen die drei von Nathalie dem Museum geliehenen «Meisterwerke» und preisen ihre Authentizität. Im Hintergrund stehen schmunzelnd die drei, geben aber das Geheimnis nicht preis. Sie besteigen den Zug, der westwärts fährt – den eigenen Träumen entgehen.

Alan Rudolph zeichnet ein zugleich ironisches und romantisches Bild des Paris der Zwanziger Jahre, in der sich die «lost generation», die Generation von Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald und Gertrud Stein, ihr Stelldichein gibt. Diesen nahezu mythologischen Figuren gibt der Regisseur ihre menschliche Gestalt zurück: Hemingway ist dauernd betrunken, aber nicht nur er allein. Betrunkenheit scheint allgemein ein Mittel gegen Frustration und Lebensüberdrüssigkeit zu sein. Zudem brabbelt Hemingway ständig seine Weisheiten vor sich hin. Gertrud Stein entpuppt sich als ungehobelte Besserwiserin.

Ebenso holt Alan Rudolph den Mythos der kreativen Tätigkeit um ihrer selbst willen auf den Boden der Tatsachen zurück: in «The Moderns» verschmelzen Kunst und «Busi-

KURZ NOTIERT

Aktion Schweizer Film 89/90

Das Schweizerische Filmzentrum entrichtet auch dieses Jahr wieder Herstellungsbeiträge an Nachwuchs-Filmautoren im Rahmen der Aktion Schweizer Film. Gesuche um einen Beitrag müssen in *sechsfacher Ausführung* eingereicht werden und folgendes enthalten: Anmeldeformular, Exposé von höchstens 10 Seiten (keine Drehbücher), Budget und Finanzierungsplan, Mitarbeiterliste, geplante Auswertung, Curriculum vitae.

Die Frist, innerhalb derer das Projekt finanziert und die Realisation gesichert sein muss, beträgt ein Jahr.

Anmeldeformulare und das Reglement müssen beim Schweizerischen Filmzentrum, Aktion Schweizer Film, Münsterstrasse 18, 8001 Zürich (01/47 28 60), bezogen werden. Die Gesuche sind bis *spätestens 24. November 1989* an das Schweizerische Filmzentrum zu richten (Datum des Poststempels). Verspätet eingegangene oder unvollständige Gesuche können nicht berücksichtigt werden.

ness». Kunst wird käuflich. Ihr Wert richtet sich nach dem Preis, der dafür bezahlt wird. Das beste Beispiel ist Stone, der die vermeintlichen Fälschungen ohne weiteres in Stücke schneidet oder ins Feuer wirft. Sogenannte Kunstkenner sind im Grunde genommen Ignoranten, da sie «wahre Kunst» nicht von Nachahmungen unterscheiden können. Nick und sein Freund wollen der Stadt der Illusionen entfliehen, um in Hollywood die «reine» Kunst zu finden: «Paris ist nur noch eine Stadt von Imitatoren, die damit beschäftigt sind, diejenigen nachzuahmen, die schon vorher Nachäffer waren.»

Alan Rudolph entlarvt die Kunstmetropole Paris als Stadt des Lugs und Betrugs. Aber auch er ist Meister darin. Denn Montréal von 1987 wird zum Paris von 1926. Aus finanziellen Gründen konnte er nicht am Originalschauplatz drehen. Der Regisseur hat die Klippen elegant umrundet. Mittels Archivfilmen am Anfang, während und am Schluss des Films versetzt er den Zuschauer in die damalige Atmosphäre. Ausserdem machen die schwarz-weißen Sequenzen, die wie neue Kapitelanfänge eines Buchs wirken, dem Zuschauer die Limite des Wirklichen bewusst. Denn der Film bewegt sich dauernd in den Grenzzonen von Realem und Illusion, Wahrheit und Lüge, Kunst und Künstlichkeit.

«The Moderns» sprengt aber dort den Rahmen, wo der Film ins Surrealistische spielt. Wenn Nick zum Beispiel Stone aus dem Grab steigen sieht, oder wenn plötzlich – für einen kurzen Augenblick – Punks im Stil der achtziger Jahre auftauchen. Will Alan Rudolph auf eine Zukunft hinweisen, die von der Zeit der «Roaring Twenties» geprägt sein wird? Die Verbindung scheint doch etwas zu weit hergeholt. ■

Radio – kritisch

Martin Schlappner

Anderes Ich, in Skizzen

Die «Felix»-Szenen von Robert Walser am Radio DRS

In einem Brief an den Literaturkritiker Max Rychner hat Robert Walser jene in einer schwer entschlüsselbaren Kleinstschrift mit Bleistift aufgezeichneten Texte, die unter den Kennern des Schriftstellers als «Mikrogramme» bekannt waren, als sein «*Bleistiftgebiet*» bezeichnet – ein Gebiet, das sich als eine «ganze Schaffens- und Lebensgeschichte» von seinem übrigen Schaffen abhebe. Lange Zeit hatte man diese minimalisierte Schrift, Ausdruck für die Minimalisierung, die Walser mit sich selber, aus Selbstschutz und Selbstbewusstsein betrieben hat, für unentzifferbar gehalten. Als erster war Jochen Greven, der Herausgeber des Gesamtwerkes, imstande, diese minimalisierte Schrift aufzuschliessen, als eine Variante nämlich jener Kurrentschrift, die Walser auch dann, wenn er mit der Feder und lesbar schrieb, benutzte.

Die Bleistift-Kleinstschrift, in der Zeit seines Aufenthaltes in Bern angewandt, diente Walser zur Niederschrift der Entwürfe; in Tinte waren im Gegensatz dazu die endgültigen Fassungen niedergelegt. Walser selber hat eingestanden, dass die Kleinstschrift ihm zeitweilig eine

«wahre Qual» bedeutet hat, verstand er ihre Benutzung doch vor allem als den Ausweg aus einer Schreibkrise. Von den Mikrogrammen, soweit sie nicht verloren gegangen sind und soweit sie andererseits nicht später von Walser selbst ins Reine gebracht worden sind, blieben einzig die aus den Jahren 1924 und 1925 stammenden übrig. Sie wurden von Bernhard Echte und Werner Morlang in einer Arbeitszeit von dreieinhalb Jahren entziffert und 1985 unter dem Titel «Aus dem Bleistiftgebiet. Mikrogramme aus den Jahren 1924–1925» im Suhrkamp-Verlag, Frankfurt/M., veröffentlicht.

Sprachspiele fürs Sprechspiel

Als die beiden Textbände herauskamen, die Chance also von neuen Texten Robert Walsers boten, griff das Radio, der Sprache verpflichtet, indem es Sprache hörbar macht, sogleich zu. Hans Jedlitschka hat im Jahr 1986 als erster einige der «dramatischen Szenen» aus den Mikrogrammen unter dem Titel «*Aus dem Bleistiftgebiet*» für das Mikrophon adaptiert. Er sowohl wie die Entzifferer waren damals übereinstimmend der Überzeugung – und Jedlitschka ist, wie seine neuerliche Inszenierung der «Felix»-Szenen beweist, dieser Überzeugung bis

«Felix»-Szenen

Hörspiel nach den erhaltenen Mikrogrammen «Aus dem Bleistiftgebiet» von Robert Walser

Regie: Hans Jedlitschka
In der Titelrolle: Wolfram Berger
Produktion: Radiostudio Zürich, 1989

Dauer: 69 Minuten

Das Hörspiel wird am Dienstag, 10. Oktober, um 20.00 Uhr auf Radio DRS 2 ausgestrahlt (Zweit-sendung: Samstag, 14. Oktober, 10.00 Uhr)