Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 38 (1986)
Heft: 1

Rubrik: Film im Kino

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

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

kussion um die fälligen Entscheide sollte auf die in mehrfacher Hinsicht fragwürdige Übernahme der Deregulationstheorie verzichtet werden.

Aktualität der Medienpolitik

Die oft gehörte Meinung, Politik sei gegenüber der Medienentwicklung machtlos, ist falsch. Gerade die Promotoren neuer Programme und neuer Medien bestätigen es mit ihrem energischen Einsatz auf der politischen Bühne. Die Weichenstellungen in der Gesetzgebung gehören zu den entscheidenden Faktoren der weiteren Entwicklung. Die Instrumente der Lenkung sind dabei im wesentlichen:

- die Entwicklung einer Gesamtschau, die es erlaubt, neuen Angeboten und Systemen einen Platz anzuweisen,
- Programmvorschriften, die den Veranstaltern generell oder spezifisch auferlegt werden,
- Rahmenbedingungen für die Finanzierung, u. a. in Form von Werbebeschränkungen,
- Kontrollinstanzen und -verfahren,
- Organisatorische Vorschriften sowohl für die innere Struktur der Veranstalter wie auch für deren Rückbindung an gesellschaftliche Gruppen.

Solche Regularien sind kein schmückender Firlefanz, wie manche Wirtschaftsvertreter und Politiker gelegentlich suggerieren. Es sind vielmehr lenkende und strukturierende Instrumente, die es so oder anders ohnehin braucht. Es kommt sehr darauf an, wie sie beschaffen sind. ■

Film im Kino

Franz Ulrich

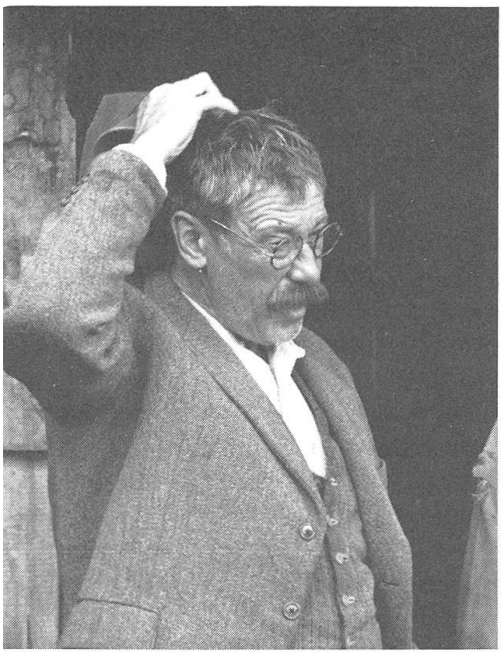
Der schwarze Tanner

Schweiz/BRD/Österreich 1985.
Regie: Xavier Koller
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 85/11)

Meinrad Inglin (1893–1971), der mit Werken wie «Die Welt in Ingoldau» (1922), «Die graue March» (1933), «Schweizerspiegel» (1938), «Werner Amberg» (1949) und weiteren Romanen und Erzählungen zu den bedeutendsten Schweizer Schriftstellern dieses Jahrhunderts gehört, hat die Geschichte «Der schwarze Tanner» während des Zweiten Weltkriegs geschrieben und sie 1947 in «Die Lawine und andere Erzählungen» veröffentlicht. Inglin erzählt in dieser «Michael Kohlhaas»-Geschichte, wie sich der Innerschweizer Bergbauer Kaspar Tanner in den Jahren 1941/42 der planwirtschaftlich verordneten Anbauschlacht («Plan Wahlen»), mit der in einer kriegsbedingten Notzeit die Nahrungsmittelversorgung der Bevölkerung sichergestellt werden soll, hartnäckig widersetzt. Tanner pocht uneinsichtig auf seine allerpersönlichsten bäuerlichen Rechte, missachtet alle behördlichen Mahnungen und wird schliesslich, weil er die Bussen nicht bezahlt und sich des Schwarzhandels schuldig macht, mit Gewalt ins Gefängnis gesteckt, wo er in einem langen inneren Prozess zum Verständnis der berechtigten Forderungen der Gemeinschaft, des Staates findet.

Die vielgerühmte Anbauschlacht im Zweiten Weltkrieg gilt als «Symbol des Durchhaltens und der nationalen Bewährung», die «darüber hinaus das Bewusstsein von der Schicksalsgemeinschaft des ganzen Schweizervolks vertieft» hat (Historiker Edgar Bonjour). Aber dieser staatlich verordneten Anbaupflicht wurde nicht nur willig oder gar begeistert nachgelebt, es gab auch Widerstand dagegen. So kam es 1942 zu einem Bauernaufstand in Steinen (SZ), und allein im Kanton Schwyz gab es 1500 aktenkundig gewordene Fälle von Anbauverweigerung oder Schwarzhandel, die Inglin zur Geschichte «Der schwarze Tanner» verdichtete. Wie Beatrice von Matt in ihrer grossartigen Inglin-Biografie (Zürich 1976) berichtet, war die Anregung dazu von der «Zentralstelle für Kriegswirtschaft» in Schwyz ausgegangen, die Inglin auch mit den Unterlagen dokumentiert hatte.

Während die Anbauschlacht dazu führt, dass auf der Zürcher Sechseläuten-Wiese Kartoffeln (Gumul in Tanners Innerschwyzer Dialekt) angepflanzt werden, sollen auch die Bergbauern ihren Beitrag leisten, indem sie von der Viehzucht und Milchwirtschaft teilweise auf Ackerbau umstellen. Der Bergbauer Kaspar Tanner ist damit nicht einverstanden. Er bewirtschaftet mit seiner Frau, seinem Sohn Jakob, der die meiste Zeit Aktivdienst leisten muss, und der 15jährigen Lena das stotzige Heim Gschwend in der Gemeinde Unterschwand. Die ältere Tochter dient als Magd bei einer städtischen Herrschaft. Tanner weiss aus seiner langjährigen Erfahrung, wie er seinen Hof am besten zu bewirt-



Kleine Glanzrolle: Dietmar Schönherr als Ackerbauleiter Steiner.

schaften hat, um die eigene Familie zu ernähren und den Überschuss andern zukommen zu lassen. Wenn er auf seinen steilen Hängen ackert, schwemmt der Regen die Erde weg, sodass es überhaupt keine Erträge mehr gibt. Tanner will sein eigener Herr und Meister bleiben. Er ist kein Untertan, dem eine ferne Obrigkeit («die in Bern oben») vorschreiben darf, was er zu tun und zu lassen habe.

Wie Tanner denken auch andere Bauern, die im gemeinsamen Unwillen über die amtliche Einmischung in ihren ureigenen Bezirk ebenfalls Widerstand leisten wollen. Ihre Weigerung bricht aber unter dem Druck der Verordnungen, Behörden und angedrohten Sanktionen zusammen, einer nach dem andern greift zum Pflug. Nur Tanner beharrt unbeirrbar auf seinem für richtig gehaltenen Standpunkt. Mit einer Gewissheit, die härter ist als jeder blosse Trotz, vertritt er diesen Standpunkt auch gegenüber dem Ackerbauleiter Steiner, der für die Durchsetzung des Pflichtanbaus verantwortlich ist und Tanner zur Raison bringen will. Er kann das Verhalten dieses Bauern bis zu einem gewissen Grad sogar verstehen: «Er blickte ihn an, kurz abwägend, was das für ein Mensch sein müsse, der sich herausnahm, der Macht des Staates mit solcher Gewissheit seinen Eigensinn entgegenzusetzen, und er fand ihn unheimlich. Er ahnte, ohne sich darüber ganz klar zu werden, dass hinter diesem Eigensinn nicht die Arbeitsscheu eines liederlichen Drückebergers oder die unüberlegte Auflehnung eines Benachteiligten stand, sondern das Gefühl einer Unabhängigkeit, das dem einsam hausenden freien Bergbauern zur Natur geworden, wie es schon allen seinen Ahnen natürlich gewesen war und während sieben Jahrhunderten die Geschichte des Landes bestimmt hatte; dass unter den waltenden Umständen dies stolze Gefühl eine fatale Kehrseite bekam, musste ihm bei der Enge seines Blickes wohl entgehen. Steiner war sich bewusst, welche Übermacht er gegen diesen Mann ins Feld rufen konnte, obwohl er hier eher den versöhnlichen Mittler als den vollmächtigen Vertreter gespielt hatte. Der Ausgang des Streites war ihm keinen Augenblick zweifelhaft, doch sah er mit Bedauern voraus, dass ein derartiger Eigensinn nicht zu beugen, nur zu brechen sein würde. Er wiederholte, dass er leider genötigt sei, Anzeige zu machen (...)».

Damit nimmt Tanners Verhängnis seinen unabänderlichen Lauf. Tanner zerreisst oder verbrennt alle amtlichen Schreiben und eingeschriebenen Briefe, lässt alle Einspruchfristen ablaufen. Die Strafmandate ignoriert er, die Geldbussen hält er für eine ungerechte Zumutung. Als die Rationierung von Milch, Butter, Käse und Eiern zu neuen kriegswirtschaftlichen Eingriffen führt, bringt Tanner die Milch nicht mehr in die Sennhütte, sondern beginnt auf eigene Rechnung zu käsen und zu anknen. Dass Militär bei einem Manöver Landschaden anrichtet und der verantwortliche Offizier für Tanners Protest nur ein Achselzucken übrig hat, steigert zusätzlich seinen erbitterten Widerstand. Als der Tochter Anna auf dem Polizeiposten 50 Eier und zehn Kilo Butter, die sie ihrer Herrschaft in der Stadt bringen will, abgenommen werden, fühlt sich Tanner bestohlen. Aber er hat sich des Schwarzhandels schuldig gemacht und wird so zum «schwarzen» Tanner.

Schliesslich hat Tanner ein Urteil wegen des versäumten Anbaus auf dem Hals, das Amt für Milchwirtschaft leitet ein strafrechtliches Verfahren gegen ihn ein, das ebenfalls mit einer Geldbusse endet, und dann wird er auch noch wegen des verbotenen Eierhandels gebüsst. Weil er sich fortgesetzt weigert, die Bussen zu bezahlen, werden zwei in Gefängnisstrafen umgewandelt und für die dritte werden ihm zwölf Doppelzentner Heu beschlagnahmt. Da er sich weigert, die Gefängnisstrafe freiwillig anzutreten, wird er von vier Polizisten überrumpelt, mit einem Gummiknüppel niedergeschlagen, auf einen Hornschlitten gebunden und ins Gefängnis gefahren (Inglin hat die Gewalttätigkeit dieser Festnahme in der überarbeiteten zweiten Fassung der Erzählung von 1968 stark abgemildert). Im Gefängnis setzt Tanner seinen Widerstand ungebrochen fort, er spricht nicht, sitzt tagelang grübelnd da, bis ihn der von ihm hochverehrte frühere Kaplan von Unterschwand besucht und ihm eine eindringliche Gardinenpredigt hält. Der Kaplan macht Tanner begreiflich, dass sein Verhalten eigenmächtig, hochmütig und unso-

zial sei, dass der Staat das Recht habe, Verordnungen zu erlassen, um Ungerechtigkeiten zu verhindern, und dass in dieser Notzeit alle zusammenstehen und um der gemeinsamen Freiheit willen ihre grösseren und kleineren Opfer bringen müssten.

Die Argumente des Kaplans brechen endlich den Widerstand Tanners. Er verspricht dem Richter, die Bussen zu bezahlen, und wird nach zwei Wochen freigelassen. Tanner ist bereit, auf den geforderten Weg einzulenken, aber er ist im Innersten gedemütigt und wund vor Scham. Er geht auf Umwegen nach Hause, versteckt sich im Wald und schläft im Stall. Am Morgen steht er auf und beginnt das Vieh zu füttern.

In Inglins sprachlich meisterhaft klar, nüchtern und knapp und voller unerreichbarer Gespanntheit erzählter Geschichte geht es um den Gegensatz zwischen Gemeinwohl und Selbstbestimmung, zwischen Eigenständigkeit und Ein- und Unterordnung, zwischen Eigenverantwortlichkeit und Mitverantwortung. Weil hier zwei Werthaltungen – der selbständige, unabhängige, freie und eigenrichtige (ein Schlüsselwort bei Meinrad Inglin) Mensch und die soziale Gerechtigkeit und Solidarität der Gemeinschaft, des Staates – in Konflikt geraten, gerät Tanner in eine auswegslose Situation von grosser Tragik. Tanner wird schuldig, ohne sich einer Schuld bewusst zu werden. Nur dank der Einsicht, dass auch er einem grösseren Ganzen zu dienen habe und darum auf einen Teil seiner Selbständigkeit und «Eigenrichtigkeit» verzichten muss, findet er aus dieser Konfliktsituation. Inglin hat, bei aller Kritik an Tanners Verhalten, viel Verständnis für diesen Bauern, der seinen eigenen Weg gehen will, und er hat eine grosse Achtung vor dem bäuerlichen Selbstbestimmungsrecht gerade in der Innerschweiz (wiewohl er auch um dessen Neigung zur Sturheit weiss).

Tanners Kampf um Selbstbestimmung und Unabhängigkeit ist ein Thema, das Inglins eigenes Leben prägte und sich durch sein ganzes Werk zieht. Um sich ganz und ausschliesslich seinem schriftstellerischen Schaffen, das er als Auftrag und Verpflichtung empfand, widmen zu können, lehnte er jeden Brotberuf ab, schlug alle Ämter aus, führte ein spartanisches Leben, heiratete seine Braut erst nach 20jähriger Bekanntschaft: Mit hartnäckiger Konsequenz hielt er alles von sich fern, was ihn in

Anbauschlacht: Ackerbau im unwegsamen Gelände.

seiner Arbeit an und mit der Sprache hätte stören können. Auch er leistete jedoch als Offizier monatelang Aktivdienst, zwar stöhnend und ächzend über die «vertane» Zeit, aber auch im Bewusstsein, dass er dem Land, der Gemeinschaft diesen Dienst schuldig war. Für ihn war es deshalb klar, dass sich auch ein Tanner auf dem Altar der «geistigen Landesverteidigung» zu opfern hatte.

Xavier Koller, der schon bei der Verfilmung der Inglin-Erzählung «Begräbnis eines Schirmflickers» («Das gefrorene Herz», 1980 der erfolgreichste Schweizer Film) eine glückliche Hand bewies, hat Inglins Vorlage – zusammen mit Walter Deuber – frei bearbeitet. Wiederum ist es ihm gelungen, Inglins ungemein präzise, schlanke und immer den richtigen Ausdruck treffende Sprache in eine stilistisch ganz andere, sinnliche und farbige Bildsprache umzusetzen, ohne dabei die Vorlage zu «verraten». Zwar haben die beiden Drehbuchautoren Szenen weggelassen, verändert, neue hinzuerfunden und andere Personen eingefügt, folgen aber doch immer wieder erstaunlich genau dem literarischen Werk.

Die unterschiedliche Arbeitsweise lässt sich etwa an einer Szene wie der ablesen, als sich Tanner auf Drängen seiner Frau daran macht, den offenbar falsch unterrichteten Herren in Bern doch endlich klaren Most einzuschenken: «Tanner liess sich wider seinen eigenen Trotz zu diesem Entgegenkommen herab und brachte mit ungelenken Fingern und kratzender Feder ein Schreiben zustande, das in Bern zwar Heiterkeit erregte, aber als gültige Einsprache anerkannt wurde und das schon abgeschlossene Verfahren in die Länge zog». Koller weitet Inglins leicht ironisierenden Satz zu einer leicht schwankhaften Familienszene aus, die auch einiges über die Beziehung der Familienmitglieder untereinander aussagt. Da sich Inglin jegliche Psychologisierung der Figuren versagt und sie ganz durch ihr Verhalten und ihre Handlungen charakterisiert, ist Koller gezwungen, diesen Menschen psychologisches Profil zu geben. Während Tanner dem Kaiser nicht geben will, was des Kaisers ist, gibt Koller dem Kino durchaus, was des Kinos ist...

Neben solchen durch das andere Medium bedingten dramaturgischen und atmosphärischen Änderungen und Akzentverschiebungen hat Koller eine viel tiefergreifende Verschiebung der Perspektive vorgenommen, die auch die Aussage, sozusagen die Moral von der Geschichte, modifiziert. Koller wollte keinen «historischen» Film machen, in dem alles tupfgenau mit dem von Inglin geschilderten Zeitkolorit und damit auch mit der zeitgebundenen Botschaft der Erzählung übereinzustimmen hätte. Es ging ihm vielmehr darum, die Überzeitlichkeit der Inglin'schen Parabel herauszuarbeiten und sie für die Gegenwart zu aktualisieren. Zwar situiert auch Koller die Geschichte in die Zeit der Anbauschlacht während des Zweiten Weltkriegs, die durch Ausschnitte aus den damaligen Filmwochenschauen präsent gemacht wird. Aber dieser zeitgebundene Hintergrund tritt im Verlauf des Films immer mehr zurück.

Besonders deutlich wird die veränderte Perspektive gegen Schluss, in den Gefängnisszenen. Von der Gardinenpredigt des Kaplans, durch dessen Mund Inglin die zeitgemässe Botschaft der Geschichte expliziert darlegt, lässt Koller fast nichts übrig und setzt den Hauptakzent anders, obwohl auch Kollers Kaplan von Tanner verlangt, er müsse sich eben anpassen. Darauf Tanner: Wir machen nichts anderes, das ganze Jahr über, alle paar Monate wieder: dem Frühling, dem Sommer...» – «Ja, das ist wahr ... aber rundum geht die grosse Welt kaputt, aber dir ist das gleich, hä?» – «Meine Kraft langt ja kaum, meine kleine Welt ganz zu erhalten. Kaputtgeschlagen ist schnell haufenweise. Aber um zu sehen, wie ein Baum nachwächst, langt ein Leben nicht...» Und später entgegnet der Kaplan dem Beamten aus Bern, der verlangt, dass gebrochen werde und büssen müsse, wer sich den Gesetzen nicht beugen wolle: «Ums Verrecken, hä? Und wie soll ein gebogener oder gar gebrochener Mensch noch ein aufrechter Bürger sein? Mit gebrochenen Bürgern können wir alle nicht überleben.» Bei Koller wird der schwarze Tanner zu einer Symbolfigur, zu einem Menschen, der mit sich und der Natur in Einklang lebt und sich jedem Eingriff in die Natur mit letzter Konsequenz widersetzt – auf dem Hintergrund von Umweltzerstörung und der Kämpfe gegen Atomkraftwerke und Waffenplätze.

Tanner wird fast so etwas wie ein anarchistischer Held, der die ganze Sympathie des Zuschauers gewinnt. Und was der Zuschauer hofft, dass nämlich Tanner heil aus dem ganzen Schlamassel herauskomme, scheint sich auf fast märchen- oder traumhafte Weise zu erfüllen: Jene, die Tanner ins Gefängnis gebracht haben, kümmern sich plötzlich fürsorglich um ihn. Und die Rückkehr des ungebrochenen Tanner wird zu einer Art leisen Triumphfahrt: Seine Schwäche zwingt seine «Feinde», ihn auf gleiche Art heimzubringen, wie sie ihn geholt haben, nur in umgekehrter Reihenfolge: mit dem Auto nach Oberschwand und auf dem Hornschlitten bis vor die Haustüre. Kollers Tanner

schämt sich nicht wie jener Inglins, ganz im Gegenteil. Er ist auch nicht rachsüchtig: Er schickt seine Begleiter ins Haus, wo ihnen Tanners Frau einen Kaffee machen soll. Er selber geht zum Stall hinüber, um sich etwas auszuruhen. Als er wieder ins Bild kommt, liegt Tanner reglos im Schnee auf dem Misthaufen. Dieses Schlussbild wirkt nach den vorangegangenen Sequenzen wie ein Schock und gibt dem ganzen Geschehen einen bitteren, tragischen Akzent, der zu einer neuen Reflektion über Tanners Geschichte zwingt.

«Der schwarze Tanner» ist ein Heimatfilm im besten Sinne, weil die Geschichte in eine dem Stoff adäquate, durchdachte Form gegossen ist. Es wäre beckmesserisch, Koller gelegentliches Liebäugeln mit Schwankelementen vorzuwerfen. Versteckt sind solche auch schon bei Inglin vorhanden. Koller hat Spass am Spiel mit den Darstellern und mit der Kamera (hervorragend geführt von Elemér Ragályi), er hat einen vitalen, farbgesättigten, sinnlich-sinnenhaften Film geschaffen, der nie banal oder vulgär wird. Bruchlos ist das Geschehen in den Ablauf der vier Jahreszeiten eingebettet, und mit besonderer Sorgfalt und trotzdem unaufdringlich werden die alltäglichen bäuerlichen Arbeiten, Gegenstände, Werkzeuge und Gebäude dokumentarisch genau gezeigt. Koller und sein Team haben ein Milieu, eine Atmosphäre geschaffen, die in sich stimmig ist.

Dies ist umso erstaunlicher, als Koller mit einer Mischung aus professionellen Darstellern und Laien gearbeitet und deren Stimmen im Muotathaler Dialekt nachsynchronisiert hat. Die Figuren bilden fast ausnahmslos ein homogenes Ensemble, was der Qualität der Schauspielerführung Kollers ein gutes Zeugnis ausstellt. Auch die Dialektdialoge stimmen in Rhythmus und Wortschatz auf überzeugende Weise. Erstaunlich genau treffen die Darsteller Haltung, Gestik und Mimik der teils wortkargen, teils polternden Innerschwyzer Typen: Renate Steiger als Tanners Frau, Ernst Sigrist und Susanne Betschart als Tanners Kinder Jakob und Lehni, Dietmar Schönherr – in einer kleinen Glanzrolle – als Ackerbauleiter Steiner und viele andere in charaktervollen Nebenrollen. Eine besondere Leistung aber hat der inzwischen verstorbene Otto Mächtlinger erbracht, der die Rolle des wortkargen, verschlossenen und schwerblütigen Tanner mit ausserordentlicher Präsenz verkörpert. Er gleicht verblüffend dem Bergler, wie ihn Meinrad Inglin geschildert hat: «... einen grossen, breitschulterigen Bauern mit einem angegrauten dunklen Vollbart, einer festen geraden Nase und vorspringenden buschigen Brauen, unter denen ein schwerer Ernst die funkelnde Tiefe der Augen umlagerte.»

Innerhalb eines Jahres haben Schweizer Filmschaffende drei Filme hervorgebracht, die im bäuerlichen Milieu angesiedelt sind: «Gossliwil» von Beatrice Leuthold und Hans Stürm, Fredi M. Murers «Höhenfeuer» und Kollers Inglin-Verfilmung. Es spricht für die Vitalität des Schweizer Films, dass alle drei völlig verschieden sind, weil sie die bäuerliche Welt ganz unterschiedlich angehen und sich auf ganz verschiedenen Ebenen mit ihr auseinandersetzen. ■

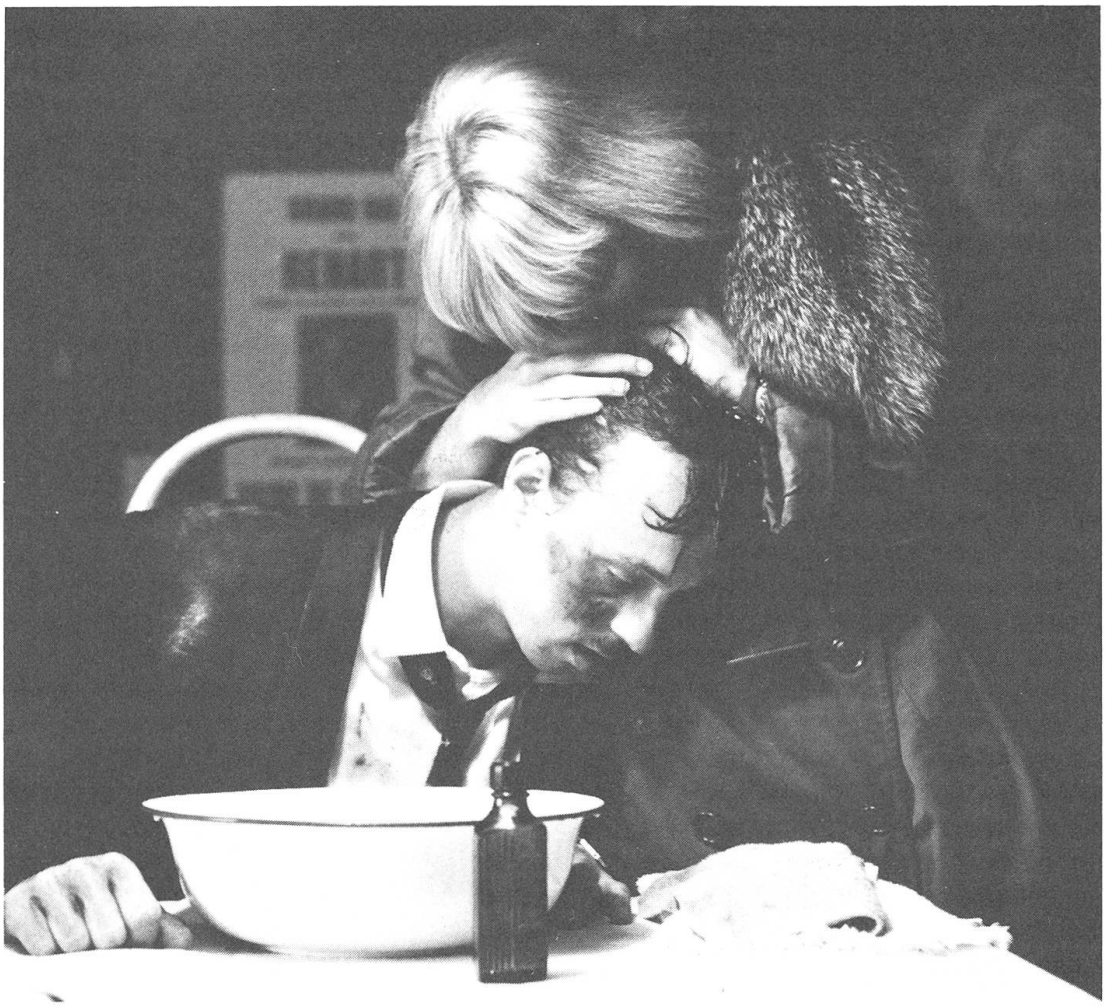
Franz Ulrich

Signé Renart

Schweiz/Frankreich 1985.
Regie: Michel Soutter
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 85/343)

Der «Roman de Renart», eine im 12. Jahrhundert in Frankreich entstandene Sammlung von Tierschwänken (Quelle für viele Bearbeitungen bis zu Goethes «Reineke Fuchs») gehört zu einer im Mittelalter entwickelten Reihe von komischen Dichtungen, deren Figuren personifizierte Tiere sind, die ein Leben nach dem «Vorbild» der menschlichen Gesellschaft führen. Der Held Renart, der Fuchs, trägt allerlei Zwistigkeiten mit anderen Tieren, insbesondere dem Wolf, aus, die er dank seiner ebenso unverfrorenen wie unübertrefflichen Schlauheit immer besiegt. Dieser bis zum griechischen Fabeldichter Äsop zurückreichende Stoff wurde im Laufe der Jahrhunderte immer wieder dazu benutzt, menschliche und gesellschaftliche Schwächen allegorisch, didaktisch oder satirisch darzustellen, wobei der Fuchs – je nach Bedarf – sowohl zum Inbegriff des Mutterwitzes als auch zur Ausgeburt der Verderbtheit und Unmoral wurde.

«Signé Renart» erinnert nicht nur mit dem Titel an den mittelalterlichen Stoff: «Le film s'inspire de quelques branches du Roman de Renart, temps moyenâgeux et cruels qu'on retrouve, sous d'autres formes, dans le bel aujourd'hui» (Michel Soutter). Der Film-Renart ist ein schlauer Fuchs, glaubt sogar schlauer zu sein als die andern Füchse. Die könnte er vielleicht noch überlisten, aber da gibt es noch Wölfe und Bären, die zwar nicht besonders schlau, aber stark und mächtig sind. Und in



Tom Novembre und Fabienne Barraud in «Signé Renart» von Michel Soutter.

die Quere kommt Renart auch die eigene Fuchsnatur: Er kann nicht aus seiner Haut fahren, und so kommt er darin um.

Renart (Tom Novembre) arbeitet als Unterhaltungskünstler in einem Genfer Nachtlokal. Als seine Freundin Hermeline (Fabienne Barraud), die im gleichen Etablissement als Kellnerin angestellt ist, vom Chef gefeuert wird, weil sie schwanger ist, reagiert Renart wütend, aus dem Bauch heraus («Wenn der sie rausschmeisst, scheiss' ich auf die Bühne»), und als der Patron stur bleibt, zieht er samt Freundin aus und lässt sich in einem Haus irgendwo im Jura nieder. Fuchs und Wiesel (als Hermelin wird das Grosse Wiesel, eine Marderart, bezeichnet) beziehen ihren Bau, verkriechen sich in ihre Zweisamkeit. Mit Hermeline glaubt Renart die Frau seines Lebens gefunden zu haben. Mit ihr zusammen hält er sich für stark genug, ein Leben zu zweit (und, mit dem Kind, zu dritt) auf eigene Faust wagen zu können (Der Film hiess ursprünglich «A toi pour la vie»).

In einem kleinen Dorf findet er eine leerstehende Fabrikhalle. Gesponsert vom Besitzer, einem Bisquitfabrikanten, funktioniert er die Halle mit Bühne, Beleuchtung und einer kleinen Bar in ein einfaches Unterhaltungslokal um. Eine Frau gibt ihm Kredit für die Getränke, er engagiert italienische Musiker, Hermeline macht die Kasse und serviert an der Bar. Renart tritt als Artist auf, hat mit seiner Tonpfeife und der virtuosen Nachahmung verschiedener Vogelstimmen Erfolg, den Leuten gefällt der Schuppen und die lockere Atmosphäre.

Renart geniesst es, den kleinen Show-Unternehmer zu spielen. Andere haben an dem Aufsteiger weniger Freude: Sein früherer Chef, der selber unter der Fuchtel eines mächtigen Industriellen steht, soll Renart unter Druck setzen, um ihn zum Aufgeben zu bewegen. Ein linkischer Killer wird auf Renarts Fersen gesetzt. Renart gelingt es zwar, diesen umzudrehen und zu seinem Helfer zu machen, wird von ihm schliesslich doch verraten und bezieht fürchterliche Prügel.

Jetzt hätte Renart die Solidarität und Hilfe Hermelines und seiner Freunde/innen bitter nötig. Aber die hat er unterdessen verspielt. Obwohl er ausgestiegen ist und ein neues Leben angefangen hat, hat er sich selber nicht ändern können. Er kopiert die Verhaltensweisen der «grossen Welt», der er den Rükken gekehrt hat, in seiner «kleinen Welt»: Er braucht und missbraucht Hermeline und die Frauen, die sich ihm in die Arme werfen. Alle stösst er vor den

Kopf, nutzt sie aus und lässt sie wieder fallen. Renart ist wie ein grosses Kind, das nach Liebe, Geborgenheit und einem sinnvollen Dasein sucht, selber aber nichts zu geben hat. Hermeline verlässt ihn verbittert und enttäuscht. Sein Geschäft geht pleite, und so kehrt er abgerissen und allein wieder in die Stadt zurück, wo er zunächst wieder bei einer fürsorglichen Frau unterkriechen kann, bis er schliesslich bei einer letzten Begegnung mit Hermeline den Tod findet. Zurück bleibt ein Traum- oder Erinnerungsbild an das, was er gesucht, fast gefunden und wieder verloren hat.

Renart ist ein moderner Mensch, der nichts und niemandem gehören will. Er will selbständig und unabhängig sein und sich selber verwirklichen. Weil ihm aber Wurzeln und eigene Substanz fehlen, kann er sein Leben nicht aus eigener Kraft gestalten. Ihm fehlt nicht nur jedes ideologische Bewusstsein (welcher Art auch immer), ihm fehlt auch jede echte Kreativität, um seinem Leben Sinn und Ziel zu geben. Weil er im Innersten leer ist, lebt er von der Substanz der andern. Er reproduziert in seiner Welt die gleichen Mechanismen wie die Gesellschaft, die nach dem Gesetz von Besitz, Macht und Ausbeutung funktioniert.

Michel Soutter zeichnet Renart aber keineswegs als Monstrum, sondern in seiner ganzen Ambivalenz als liebenswerten, hilflosen Menschen, der die Mechanismen, die unsere Gesellschaft regieren, überwinden möchte, aber nichts anderes kann, als diese weiter zu produzieren. Renart ist ein grosser, schlaksiger Junge in zu weiten Kleidern. Seine runden Augen blicken erstaunt und irgendwie unschuldig in die Welt. Seinem jungenhaften Charme erliegen alle, er ist so sympathisch, und eigentlich haben ihn alle gern, besonders die Frauen, die ihn alle lieben, bemuttern und umsorgen wollen. (Michel Soutters Darstellung dieser Frauen, die Renart alle zufallen, als seien sie nymphoman, ist die wohl schwächste und problematischste Seite dieses Films.) Renart könnte ein Glückspilz sein, aber irgendwie sitzt er auf dem falschen Dampfer.

Gespielt wird Renart von Tom Novembre, einem französischen Chansonnier, dem diese erste Filmrolle geradezu auf den Leib geschrieben zu sein scheint. Er besitzt eine ausserordentliche Präsenz und Ausstrahlung, und ein Teil der stillen Faszination, die dieser Film ausübt, ist gewiss seinem Konto gutzuschreiben. Auch Michel Soutter ist die Welt, die er in diesem Film zur Darstellung einer gesellschaftskritischen Parabel benutzt, nicht fremd: In den fünfziger Jahren frequentierte er mit Gitarre und eigenen Chansons die Pariser Cabarets. Diese eigene Erfahrung zeigt sich in der stimmigen Atmosphäre und in vielen Details.

Mit «Signé Renart» knüpft Soutter nach nicht ganz überzeugenden «kommerziellen» Produktionen («Repérages», 1977, und «L'amour des femmes», 1981) wieder bei seinen früheren Filmen (von «La lune avec les dents», 1966, bis «Les arpenteurs», 1972) an, bei seinem maliziös-durchtriebenen, leichthändigen Spiel mit Figuren und Situationen, das nie eindeutig zu fassen und zu interpretieren war, aber eine ganz eigene, typisch Soutter'sche Ästhetik entwickelte und inhaltlich immer deutlicher um eine «Kultur der Entfremdung» (Martin Schaub) kreiste. Um Entfremdung geht es auch in «Signé Renart», deren Folgen Soutter – entgegen dem ersten Anschein – wohl noch nie so bitter, konsequent und kritisch dargestellt hat. ■

Urs Jaeggi

Der schöne Augenblick

Schweiz 1985.
Regie: Friedrich Kappeler
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/10)

Den flüchtigen Augenblick festhalten, ist der Sinn der Fotografie – der Gebrauchsfotografie zumindest. Die Summe der festgehaltenen Augenblicke ergibt die Erinnerung an eine Zeit, der Fotograf wird zum Chronisten. Wenn er abdrückt und den Augenblick auf die Platte oder den Film bannt, rettet er den Augenblick vor dem Zerfall. Er konserviert ihn. Davon handelt Friedrich Kappelers neuer Film «Der schöne Augenblick». Dabei wird der Autor dieses Dokumentarfilmes selber zum Konservator: Er hält den Beruf und die Funktion des Wander-, Strassen- und Gebrauchsfotografen fest; noch nicht zu spät, glücklicherweise, aber auch keinen Augenblick zu früh. Die Zeit der Strassen- und Wanderfotografen läuft ab, und die Gebrauchsfotografie erfährt grundlegende Strukturveränderungen in Richtung Spezialisierungsprozesse. Heute fotografieren «alle», hält jedermann die schönen Augenblicke selber fest. Diese Tatsache verändert das Berufsbild des Fotografen entscheidend.

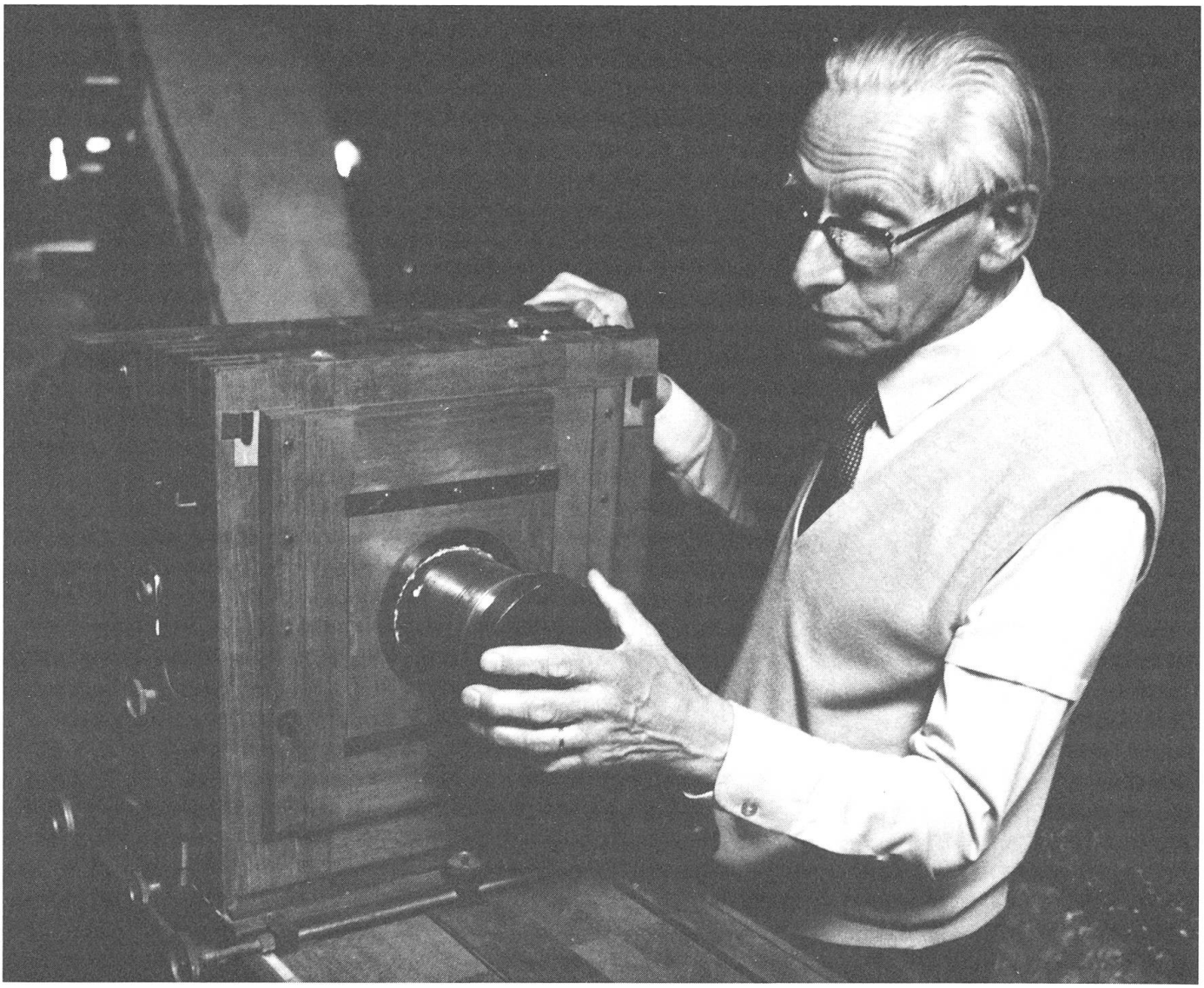
Friedrich Kappelers Film ist – wie die Bilder der Gebrauchsfotografen – ein «Gebrauchsfilm»: Da wird festgehalten, dokumentiert und auch archiviert; der Autor ist, wie die Fotografen – Chronist und Ethnologe zugleich. Aber so, wie bei den Fotografen das Arrangement des

Richard Aschwanden hält den schönen Augenblick fest.

schönen Augenblicks, der Bildausschnitt und das Spiel mit Licht und Schatten durchaus künstlerisch-gestalterische Form annehmen, bei der nichts dem Zufall überlassen bleibt, sondern der Wille des Bildschöpfers Regime führt, so verlässt auch Kappelers Film das Niveau des Gewerblichen und erhält durch willentliche Gestaltung künstlerische Kraft. Es ist beileibe kein Zufall, dass «Der schöne Augenblick» mit einer künstlerischen Studie beginnt, die im Prinzip eine fotografische sein könnte und sich von dieser nur durch das Element der Bewegung unterscheidet: Eine Hand kommt in Grossaufnahme ins Bild, gibt Zeichen, kommandiert, inszeniert. Die Hand «spricht», ist voller Ausdruck, ersetzt verbale Sprache. Die Hand gehört dem Fotografen Richard Aschwanden, der eben den schönen Augenblick inszeniert: ein Familienbild, das wohl bald fein gerahmt auf einem Buffet stehen und im Lauf der Zeit zur Erinnerung gerinnen wird.

Die Familie Aschwanden steht im Mittelpunkt des Films. Die Aschwandens sind Fotografen seit drei Generationen. Michael (1865–1940) hat mit Fotografieren begonnen, hat sich als Wanderfotograf sein Leben verdient und zu seiner Zeit festgehalten, was festgehalten zu werden verdiente. Seine Bilder – fein säuberlich in Schachteln archiviert – sind Zeugnisse einer Epoche des Aufbruchs und der Veränderung, die an Menschen, Dingen, aber auch in der Landschaft sichtbar werden – auch im Kanton Uri, wo Michael Aschwanden gewirkt und den Beginn des neuen Jahrhunderts dokumentiert hat. Die Axenstrasse, deren Bau er im Bild festgehalten hat, wurde für ihn und seine Familie – vorübergehend zumindest – zur Einnahmequelle: Er baute in diesem Flaschenhals des Verkehrs eine Art «Fotofalle» auf – mit Labor in einer Felskaverne notabene – und lichtete dort die Passanten ab: stolze Autofahrer auf Familienausflug, Motorradfahrer mit Windhaube und Knickerbokkers, Touristen, Marktfahrer mit Pferdegespannen, Bauern auf dem Viehtrieb.

Es kam die Zeit, als sich der Verkehr auf der Axenstrasse nicht mehr aufhalten liess, die



Zeit auch, in welcher Sohn Richard in Altdorf ein Fotogeschäft eröffnete und das Erbe übernahm. War sein Vater ein Fotopionier, so wurde er ein Allroundfotograf: einer, der alles annahm, der nicht nein sagen konnte, einer, der noch heute trotz den 75 Jahren, die auf seinen Schultern lasten, rastlos von Termin zu Termin eilt. Hier macht er Aufnahmen aus der Seilbahn, dort fotografiert er hoch auf der Hebebühne ein Schlösschen, da klettert er auf die Leiter und schraubt über dem Altar im Frauenkloster Kreuze ab, um eine optimale Aufnahme vom Altarbild zu Inventarisationszwecken zu schiessen. Am liebsten aber, scheint mir, arrangiert er den schönen Augenblick: das glückliche Paar, die stolze Familie, den Umzug der Kommunikanten. Und wenn er eine Kompagnie Soldaten unter dem Tell-Denkmal zum Gruppen-Erinnerungsbild aufbaut, dann ist er nicht mehr einfach Fotograf, sondern begnadeter Regisseur.

Das Geschäft hat Richard Aschwanden inzwischen seiner Tochter Vreni übergeben. Sie hat das Fotografieren selber zwar aufgegeben, aber aus dem einst bescheidenen Fotoladen einen modernen Dienstleistungsbetrieb für Fotografie gemacht. Entwickeln und vergrössern gehören ebenso zum Angebot des Hauses wie der Verkauf von Apparaten. Geblieben ist der Dienstzweig der Atelierfotografie. Neben der Funktionalität der Passfoto, die billig und rasch verfügbar sein muss, hat sich hier ein Stück traditioneller Gebrauchsfotografie in die Gegenwart hinübergerettet. Noch immer lassen hier die Eltern ihre Kinder im Kommunionsanzug mit Kerze oder Katechismus in der Hand ablichten, noch immer posieren Paare vor künstlichem romantischen Hintergrund, noch immer lassen heranwachsende Schönheiten romantisch-verschämt den Träger des Hemdchens von der Schulter fallen und blicken verträumt in die Kamera.

Fotografie, wird da spürbar, ist mehr als ein Konservieren des Augenblicks, mehr als das Festhalten der Realität. Die gute, d. h. die geschätzte Fotografie gibt nicht einfach wieder, was ist, sondern sie überhöht, ja mystifiziert. Solche Fotografie, die weder die Mittel der gnädigen Retouche noch der technischen und optischen Tricks scheut, um zum optimalen Ergebnis zu gelangen, webt wie die Erinnerung Legenden. Wenn Kappeler über solche Dinge nachdenkt – und er tut es nie ausschliesslich verbal, sondern immer auch visuell – hat der Film seine stärksten Momente.

Es ist eine glückliche Fügung, dass Friedrich Kappeler nicht nur die Fotografenfamilie Aschwanden gefunden, sondern zwei weitere Exponenten der Gebrauchsfotografie aufgestöbert hat, die auf ihrem Gebiet Pionierarbeit geleistet haben. Ernst Hiltbrunner, bald 86jährig, ist als Verdingbub aufgewachsen und hat als Knecht, Heimweber und Fabrikarbeiter gearbeitet, ehe er auf autodidaktischem Weg das Fotografieren erlernte und sich auch selber seine Kameras bastelte. Als Wanderfotograf hat er dann gewirkt, hat die Bauern, ihre Höfe und die Tiere aufgenommen. Mehr als ein Chronist und Dokumentarist ist auch er. Seine Bilder strahlen Wärme und Liebe aus, verraten ein starkes Gefühl für die Wahl des richtigen Blickwinkels, des fruchtbaren Augenblicks. Als einen Albert Anker der Fotografie möchte ich diese eigenwillige und starke Persönlichkeit bezeichnen, die heute von der Fotografie nicht mehr zu leben vermag und deshalb froh ist, dass es die AHV gibt.

In einem eigenartigen Kontrast zum Bauernfotografen, der im emmentalischen Rohrbach lebt und dort auch einen kleinen Fotoladen eröffnet hat, steht der 80jährige Jean Amrein. Sein Arbeitsplatz sind die Night Clubs und Bars des Zürcher Niederdorfs. Dort hält er die glücklichen Augenblicke fest – seit 1950 mit Polaroidkameras. Das hat den Vorteil, dass keiner seiner Kunden Angst zu haben braucht, durch ein Negativ in eine verfängliche Situation gebracht zu werden. Aber es hat den Nachteil, dass Amreins Werk in alle Winde verstreut ist. Der kleine Mann mit der grossen Fototasche, der noch immer fast täglich in der Räblus-Bar oder im Haifisch anzutreffen ist, wo er seiner Arbeit nachgeht, hat nämlich durchaus auch seine künstlerischen Grundsätze. Er schiesst nicht einfach drauflos, sondern arrangiert seine Bilder; diese müssen, so Amrein, «künstlerisch und technisch gut sein», sollen «eine schöne Erinnerung sein an Euch».

Die kurzen, aber einfühlsamen Porträts des Bauern- und des Strassenfotografen – die beide auch einen guten Einblick ins fotografische Werk der zwei so unterschiedlichen Männer geben, erweitern das Bild. Der Film wird dadurch zu einem durchaus spannenden Dokument über die Gebrauchsfotografie, ergänzt noch durch die Bilder und die zitierten Tagebuchtexte des Paters Keust, dem ersten Fotografen des Kantons Uri überhaupt. Gerade in dessen schriftlichem Vermächtnis wird deutlich, dass der Umgang mit der Kamera keineswegs auf die leichte Schulter genommen wurde und Verantwortung gegenüber dem abgelichteten Objekt zu einer wesentlichen Voraussetzungen für das Gelingen der guten Fotografie gehörte. Die heiteren,

Kurzbesprechungen

Ad ogni costo (Top Job – Diamantenraub in Rio) 86/1

Regie: Giuliano Montaldo; Buch: Mino Roli, Augusto Caminito, Marcello Fondato, José Antonio de la Loma, Marcello Coscia; Kamera: Antonio Macasoli; Musik: Ennio Morricone; Darsteller: Edward G. Robinson, Janet Leigh, Robert Hoffmann, Klaus Kinski, Riccardo Cucciola, Adolfo Celi u. a.; Produktion: BRD/Italien/Spanien 1966, Constantin/Jolli/Coral, 106 Min.; Verleih: offen (Sendetermin: 11. 1. 86, ZDF).
Ein pensionierter Lehrer führt mit Hilfe einiger gedungener Spezialisten seinen perfekt durchgedachten Plan eines Millionenraubes erfolgreich aus. Der Film, in dem zuletzt alle Beteiligten doch noch um ihre Beute geprellt werden, ist spannend und raffiniert inszeniert und glänzend gespielt. – Ab 14 Jahren.

J

Top Job – Diamantenraub in Rio

A Chorus Line 86/2

Regie: Sir Richard Attenborough; Buch: Arnold Schulmann nach dem gleichnamigen Bühnenstück von Joseph Papp; Kamera: Ronnie Taylor; Schnitt: John Bloom; Musik: Marvin Hamlisch; Coreografie: Jeffrey Hornaday; Darsteller: Michael Blevins, Yamil Borges, Sharon Brown, Gregg Burge, Michael Douglas, Cameron English u. a.; Produktion: USA 1984, Polygram/Embassy, 118 Min.; Verleih: Alpha Films, Genf.
Verfilmung des erfolgreichen, gleichnamigen Broadway-Musicals. Der Film hält sich eng an seine Vorlage. Mit Ausnahme weniger Rückblenden spielt sich die ganze Handlung in einem Theater ab. Verfolgt werden acht Tänzer und Tänzerinnen von unterschiedlicher Herkunft beim Vortanzen und Vorsprechen für vier Nebenrollen in einem Musical. Brillante, mitreissende Tanzszenen wechseln ab mit langen, meist gesungenen Selbstdarstellungen, die vielmals jedoch zu aufgesetzt, zu «papieren» wirken, als dass sie den Tänzern ein überzeugendes Profil verleihen könnten.
J

Cocoon 86/3

Regie: Ron Howard; Buch: Tom Benedek nach einem Roman von David Saperstein; Kamera: Don Peterman; Musik: James Horner; Darsteller: Don Ameche, Wilford Brimley, Hume Cronyn, Steve Guttenberg, Brian Dennehy, Tahnee Welch u. a.; Produktion: USA 1985, Richard D. Zanuck und David Brown für 20th Century Fox, 117 Min. Verleih: 20th Century Fox, Genf.
Für die Bewohner eines Seniorenheims in Florida erweist sich das Baden in einem Swimmingpool, auf dessen Grund ausserirdische Wesen in Kokons schlummern, als wahrer Jungbrunnen und als Ausgangspunkt zu einem Einfach-Trip in die Ewigkeit. Sympathisches Kinomärchen, das auf humorvoll-besinnliche Weise alte Menschen schildert, für die sich durch die Begegnung mit Wesen einer anderen Welt ganz neue, geradezu transzendentale Perspektiven eröffnen. → 1/86

J★

La drôlesse (Ein kleines Luder) 86/4

Regie und Buch: Jacques Doillon; Kamera: Philippe Rousselot; Schnitt: Laurent Quaglio; Darsteller: Madeleine Desdevises, Claude Hébert, Paulette Lahaye, Juliette Le Cauchoix, Fernand Decaen u. a.; Produktion: Frankreich 1979, La Guéville/Lola, 87 Min.; Verleih: offen (Sendetermin: 15. 1. 86, ZDF).
Ein kontaktarmer Jugendlicher entführt ein elfjähriges Mädchen und verbirgt es einige Zeit in einer Scheune. Dort entwickelt sich die Kidnapping-Story zu einer feinfühligen, sensiblen Liebesgeschichte, die betont unspektakulär und ruhig erzählt wird. Dem Regisseur, der mit feinem Humor inszeniert, geht es nicht um die Rekonstruktion einer kriminellen Tat. Ihn interessieren die Nöte und Gefühle von Menschen, die von ihrer Umwelt nicht ernst genommen, sondern als Belastung empfunden werden.

E★

Ein kleines Luder

ZOOM Nummer 1, 9. Januar 1986
«Filmberater»-Kurzbesprechungen
46. Jahrgang

Unveränderter Nachdruck
nur mit Quellenangabe ZOOM gestattet.

AGENDA

PROGRAMMTIPS

■ *Sonntag, 12. Januar*

Gottes Wort im Menschenwort

1. «Offenbarung und Heilige Schrift». – Wie können wir Gottes Wort, das in einer anderen sozio-kulturellen und geschichtlichen Situation gesprochen wurde, heute noch verstehen? Was bedeutet «Offenbarung Gottes»? Auf diese und weitere Fragen versucht Josef Imbach in seiner vierteiligen Reihe zu antworten. *(8.30, DRS 2, Zweitsendung: Montag, 20. Januar, 11.30,* 2. Folge: «Die Wahrheit der Bibel», *Sonntag, 26. Januar, 8.30, Zweitsendung: Montag, 3. Februar, 11.30)*

Sterben lernen – leben lernen

2. «Der eigene Tod»; Ingo Hermann im Gespräch mit Elisabeth Kübler-Ross. Tod ist immer der Tod der anderen. Der Mensch der Industriegesellschaft verdrängt das eigene Sterbenmüssen. Die Sterbeforscherin äussert sich zum Verhältnis Leben und Tod, zur Frage des Suizids und der «Krankheit zum Tode». *(13.15–13.45, ZDF,* 3. Folge: «Wenn Kinder sterben», *Sonntag, 19. Januar, 13.15–13.45)*

Die Stellenanzeige

Hörspiel von Manfred Gerig, Regie: Mario Hindermann. – Der Personalchef eines Zeitungsverlags sucht Mitarbeiter «mit Phantasie» und muss durch seine Sekretärin und die Stellenbewerber erfahren, dass sich echte Phantasie nicht verordnen und dienstbar machen lässt. *(14.00–14.40, DRS 1, Zweitsendung: Freitag, 17. Januar, 20.00)*

Jahre unseres Lebens

«Deutschland ab 1945: Bilder einer Zeit»; vierteilige Sendereihe von Dieter Frank; 2. Folge: «1946/47 – Not und Verwirrung». – Mit Erfindungsgeist und Galgenhumor überstand die Bevölkerung Not und primitive Existenzbedingungen der Nachkriegsjahre. *(21.30–23.00, 3SAT)*

■ *Montag, 13. Januar*

Engels & Consorten

2. Folge: «Ohne Auftrag». – Fünfteilige Serie über die wirtschaftlichen Probleme einer mittelständischen Werft im Hamburger Hafen und dem Konflikt zwischen Vater und Sohn, die Werft vor der Schliessung zu retten. *(Jeweils montags: 20.15–21.15,* weitere Folgen: *20., 27. Januar, 3. Februar, ARD)*

Freiheit für Nelson Mandela

«Annäherung an einen Mythos»; Dokumentation von Ebbo Demant. – Nelson Mandela wurde am 12. Juni 1964 zu lebenslangem Zuchthaus verurteilt. Der bekannteste politische Gefangene der Welt ist ein Verfechter einer Politik der Gewaltfreiheit. Das Blutbad von Sharpeville in Südafrika 1964, bei dem 69 friedliche Demonstranten erschossen wurden, änderten seine Einstellung. Der Film zeichnet den Lebensweg Mandelas nach und lässt Mitkämpfer und Familienangehörige zu Wort kommen. *(21.15–22.00, ARD)*

■ *Mittwoch, 15. Januar*

Barrieren bei Karrieren

Bericht über innere und äussere Hindernisse bei beruflichen Entwicklungsmöglichkeiten von Frauen von Elisabeth Fröhlich. *(16.15–17.00, Zweitsendung: Freitag, 17. Januar, 16.15, TV DRS)*

Cortuga (1)

Fernsehspiel von Edwin Marian. – «Auf der Suche nach dem Glück – Polit-Thriller und Liebesgeschichte». – Die Liebe zwischen Mike und Eva ist in der exotischen Bananenrepublik Cortuga einer Be-

Frau Holle 86/5

Regie: Jurai Jakubisko; Buch: Lubomir Feldek, J. Jakubisko nach dem Märchen der Brüder Grimm; Kamera: Dodo Simončič; Musik: Peter Hapka; Darsteller: Giulietta Masina, Petra Vancikova, Milada Ondrasikova, Tobias Hoesl u. a.; Produktion: BRD/Tschechoslowakei/Österreich, Omnia/Slovenska Filmova Bratislava/MR, 94 Min.; Verleih: Citel Film, Genf.
Der Film erzählt die Geschichte von Frau Holle, die nicht nur Wetter und Jahreszeiten, sondern auch die Geschicke geliebter Menschen lenkt und für höhere Gerechtigkeit sorgt. Ein Film, der das gleichnamige Märchen der Brüder Grimm sehr frei variiert und üppig mit Motiven aus slawischen Volksmärchen ausschmückt. Trotz gelegentlicher Motivüberfrachtung und kunstgewerblicher Momente ein insgesamt phantasie- und stimmungsvolles Märchen-Abenteuer für Kinder und Erwachsene, das Einsichten über menschliche Grundfragen vermittelt. – Ab 6.

K

Head Over Heels (Hals über Kopf) 86/6

Regie: Joan Micklin Silver; Buch: Joan Micklin Silver nach dem Roman «Chilly Scenes of Winter» von Ann Beattie; Kamera: Bobby Byrne; Musik: Ken Lauber; Darsteller: John Heard, Mary Beth Hurt, Peter Riegert, Kenneth McMillan, Gloria Grahame, Nora Heflin u. a.; Produktion: USA 1979, United Artists, 97 Min.; Verleih: offen (Sendetermin: 16.1.86, TV DRS).
Joan Micklin Silvers dritter Spielfilm ist eine recht flüssig inszenierte Komödie über die Schwierigkeiten der Partnerbeziehung, über Liebe, Ehe und Freundschaft. Charles, von seiner Freundin Hals über Kopf verlassen, ersinnt immer neue Strategien, um sie zurückzugewinnen. Der Regisseurin von «Hester Street» und «Between the Lines» will es indessen nicht recht gelingen die Hintergründigkeit des Themas aus der Komödie herauszuschälen. Der Film bleibt an der Oberfläche kleben, hat aber hübsche Momente.

E

Legend (Legende) 86/7

Regie: Ridley Scott; Buch: William Hjortsberg; Kamera: Alex Thomson; Schnitt: Terry Rawlings; Dekor: Assheton Gorton; Musik: Jerry Goldsmith; Darsteller: Mia Sara, Tom Cruise, Tim Curry, David Bennent, Alice Playten, Billy Barty u. a.; Produktion: USA/Grossbritannien 1985, Arnon Milchan, Universal Pictures, 98 Min.; Verleih: 20th Century Fox, Genf.
Unschuldig-verträumt, wie es sich für ein Märchen gehört, erzählt der Brite Ridley Scott die Legende nach einer keltischen Sage von einem teuflischen Unterweltherrscher, der sich in eine Prinzessin mit reinem Herzen und einem Lächeln so hell wie Tageslicht verliebt. Neben intelligent-gewitzten Dialogen und Bildern, die so schön sind, dass man kaum zu atmen wagt, ist es vor allem die aufwendig rekonstruierte Sagenwelt, die bis auf wenige Szenen im Studio entstand, die den Reiz dieses technisch meisterhaften Films ausmacht. →2/86

J★

One, Two, Three (Eins, zwei, drei) 86/8

Regie: Billy Wilder; Buch: B. Wilder und I. A. L. Diamond nach der Komödie von Franz Molnar; Kamera: Ernst Wild, Hugh Crawford; Musik: André Previn; Darsteller: Horst Buchholz, Liselotte Pulver, Hanns Lothar, Pamela Tiffin, James Cagney u. a.; Produktion: USA 1961, Pyramid, 108 Min.; Verleih: Hatari Film, Lausanne.
Der Handelsvertreter für Coca-Cola in Berlin verwandelt der Karriere wegen in einer Blitzaktion einen linientreuen Kommunisten in einen Kapitalisten mit gekauftem Adelstitel. Überaus temporeiche, grelle und makabre Komödie, die mit beissendem Spott nationale Vorurteile und Stereotypen attackiert; Sowjetkommunismus, Nazivergangenheit und amerikanischer Dollar-Imperialismus werden mit einer Überfülle von Gags und pointierten Dialogen karikiert. Die angestrebte Satire wird durch Klamauk und den Verzicht auf Zwischentöne um ihre volle Wirkung gebracht.

J★

währungsprobe ausgesetzt. Der Hintergrund des Filmgeschehens lehnt sich an die politischen Vorgänge in Nicaragua an. *(20.15–21.40, ARD, 2. Teil: Mittwoch, 22. Januar)*

Samoa: Geschmeidige Gesellschaft – eiserne Herrschaft?

Samoa, erster unabhängiger Pazifikstaat, und die kulturellen Normen ihrer Bewohner, waren Objekt gegensätzlicher ethnologischer Arbeiten von Margarete Mead («Kindheit und Jugend in Samoa») und 40 Jahre später von Derek Freeman. Er greift Meads Beschreibung einer repressionsfreien Gesellschaft und Kindersexualität an und behauptet, die Samoaner seien aggressiv und puritanisch in einer konfliktreichen Umwelt. Samoaner nehmen dazu Stellung. *(22.00, DRS 2)*

■ *Donnerstag, 16. Januar*

Treffpunkt

mit Eva Mezger: «Depressionen im Alter». – Sie haben innere und äussere Ursachen. Nicht zuletzt der soziokulturelle Bedeutungsverlust des Alters in unserer Gesellschaft trägt dazu bei. Dr. Cécile Ernst, Psychiaterin; Dr. Peider Mohr, Chefarzt, Affoltern und Dr. Peter Knöpfli, Hausarzt, sprechen über Ursachen und Heilungschancen der Altersdepression. *(16.15–17.00, TV DRS, Zweitsendung: 20. Januar, 16.15)*

... und wenn mein Kind nun homosexuell ist?

Damit rechnen Eltern selten, und wenn, dann stehen am Anfang Erschrecken und Ablehnung, Rat- und Hilflosigkeit. Ursy Trösch spricht mit Betroffenen über ihre psychosexuelle Entwicklung und die Reaktionen ihrer Angehörigen auf ihr «abweichendes» Verhalten. *(20.00, DRS 1, Zweitsendung: 21. Januar, 10.00, DRS 2)*

Die Nitribitt

«Ein Mord und viele Täter», Reportage von Samuel Schirmbeck. – Rekonstruktion des spektakulären Mordfalles, der zum aufsehenerregenden Indizienprozess in der BRD führte: Am 1. November 1957 wurde die 24 Jahre alte Rosemarie Nitribitt in Frankfurt ermordet. Der mysteriöse Gesellschaftsskandal lieferte Stoff für den Film «Das Mädchen Rosemarie», der ein Kassenschlager wurde. *(20.15–21.00, ARD)*

■ *Sonntag, 19. Januar*

Otto Karrer (1887–1976): Kämpfen und Leiden für eine offene Kirche

Stagnation und Rückschläge in der ökumenischen Bewegung. – Eine Besinnung auf die Anfänge und ihre Pioniere tut gut. Victor Conzemius zeichnet Leben und Werk Otto Karrers nach. *(8.30, DRS 2, Zweitsendung: Montag, 27. Januar, 11.30)*

■ *Dienstag, 21. Januar*

UNO-Beitritt ja oder nein?

Pro- und Kontragespräch mit den Parlamentarierinnen Verena Grendelmeier (LdU, Zürich) und Vreny Spoerry (FdP, Horgen) anlässlich der Abstimmung über den Beitritt der Schweiz in die UNO am 16. März. *(14.05, DRS 1)*

Largo Desolato

Hörspiel von Vaclav Havel, früherer Sprecher der «Charta 77», (Bürgerrechtsbewegung der CSSR), Regie: Heinz Dieter Köhler. – Zentrale Figur ist der Philosoph Leopold Kopriva. Er verkörpert die Tragödie eines Intellektuellen, dessen Wahrheitsprinzip zur Opposition gegen eine totalitäre Staatsmacht führt. Zugleich wehrt er sich gegen die Rolle des Berufsdissidenten, um die Mitbürger nicht von politischer Verantwortung und Aktivität zu entlasten. *(20.15, DRS 2, Zweitsendung: Samstag, 25. Januar, 10.00)*

■ *Mittwoch, 22. Januar*

Telefilm: Das liebe Geld

Direktsendung mit zwölf Gesprächsteilnehmern unter der Leitung von Heidi Abel. – Der Schweizer spricht nicht gern von Gefühlen, also spricht er auch nicht gern vom Geld. Es gehört zum Intimbereich. Telefilm will das Tabu über den Stellenwert des Geldes im Gefühlshaushalt des Menschen ein wenig lüften. *(20.05–23.05, TV DRS, Zweitsendung: Donnerstag, 23. Januar, 13.05–16.10)*

■ *Donnerstag, 23. Januar*

Freispruch für Kain?

«Umgang mit Schuld» von Eugen Drewermann, Günter Höver, Gerhard Müller. – Die Kain- und Abel-Geschichte wurde in die Gegenwart verlegt und psychologisch problematisiert. Liegen die Wurzeln für die Schuld des Menschen in seiner Existenzangst, der Angst vor dem Sinnverlust seines Lebens? Moralisieren bringt bei der Schuldfrage nichts ein. *(21.00–21.45, ZDF)*

Perfect 86/9

Regie: James Bridges; Buch: Aaron Latham und J. Bridges; Kamera: Gordon Willis, A. S. L.; Schnitt: Jeff Gourson; Musik: Ralph Burns; Darsteller: John Travolta, Jamie Lee Curtis, Anne de Salvo, Marilu Henner, Laraine Newman, Mathew Reed, Jann Wenner u. a.; Produktion: USA 1985, Kim Kurumada für Columbia, 119 Min.; Verleih: 20th Century Fox, Genf.
John Travolta spielt zwar einen ehrgeizigen Reporter; Journalismus ist hier aber bloss Verpackung. Der Traumtänzer von einst nimmt vielmehr an einem Fitnessreigen zwischen Bett und Schreibmaschine teil. Der Fokus der Story gilt nämlich einem Sportzentrum, in dem Sport eher Vorwand denn Ziel ist. Alle möchten ihren Körper gerne «Perfect» haben, nach dem Motto: Wer fit ist, hat mehr vom Lieben. Aerobic ist denn auch nicht mehr biederes Training für Hausfrauen, sondern eine unverhohlen obszöne Gymnastik. – Ab 14 Jahren möglich.

J

Der schöne Augenblick 86/10

Regie und Buch: Friedrich Kappeler; Kamera: Pio Corradi; Schnitt: Georg Janett; Musik: Bruno Spoerri; es wirken mit: Richard, Cilli und Vreni Aschwanden, Rosa M. Toeplitz, Sophie Berther, Fany Brühlmann, Isabelle Furrer, P. Seraphin Arnold, Johanna und Wendelin Arnold-Imholz, Ernst und Heidi Hiltbrunner, Jean Amrein; Produktion: Schweiz 1985, Schweiz. Gesellschaft für Volkskunde, F. Kappeler, P. Corradi, 83 Min.; Verleih: offen.
Das Porträt der Fotografenfamilie Aschwanden (drei Generationen) in Altdorf, ergänzt durch die Begegnungen mit dem Wanderfotografen Hiltbrunner und dem Strassenfotografen Amrein sowie durch einen Einblick in das fotografische Werk des Paters Keust, ist wohl auch ein Abriss über die Geschichte der Gebrauchsfotografie und das Handwerk. Der Film wird aber darüber hinaus – und das macht ihn interessant und spannend – zu einer philosophischen Studie über das Festhalten des Augenblicks und das Verhältnis der Fotografie zur Wirklichkeit und ihrer Überhöhung ins Mythische. → 1/86
J★★

Der schwarze Tanner 86/11

Regie: Xavier Koller; Buch: X. Koller und Walter Deuber, frei nach der gleichnamigen Erzählung von Meinrad Inglin; Kamera: Elemér Ragályi; Musik: Hardy Hepp; Schnitt: Fee Liechti; Darsteller: Otto Mächtlinger, Renate Steiger, Ernst Sigrist, Susanne Betschart, Dietmar Schönherr, Heinz Bühlmann, Giovanni Früh, Wolf Kaiser u. a.; Produktion: Schweiz/BRD/Österreich 1985, Catpics, SRG/ZDF/ORF, 106 Min.; Verleih: Columbus Film, Zürich.
Zur Zeit der Anbauschlacht («Plan Wahlen») im Zweiten Weltkrieg widersetzt sich ein Innerschweizer Bergbauer der behördlichen Verordnung, einen Teil seines Heimes in Ackerland umzuwandeln. Er pocht hartnäckig auf seine Selbstbestimmung, macht sich des Schwarzhandels schuldig, missachtet sämtliche amtliche Mahnungen und Bussen und wird schliesslich gewaltsam eingelocht. Xavier Koller hat die Erzählung Meinrad Inglins (1893–1971) durch Änderungen und Akzentverschiebungen teilweise aus ihrer historischen Bedingtheit gelöst und die Figur Tanners aktualisiert. Gelungen ist die Umsetzung in eine vitale, sinnlich-sinnenhafte Bildsprache. – Ab etwa 9. → 1/86
K★

Die Sünderin 86/12

Regie: Willi Forst; Buch: Gerhard Menzel, Georg Marischka nach einer Idee von W. Forst; Kamera: Vaclav Vich; Musik: Theo Mackeben; Darsteller: Hildegard Knef, Gustav Fröhlich, Robert Meyn, Jochen-Wolfgang Meyn, Theo Tecklenburg, Vera Frydtberg, Carl Voscherau u. a.; Produktion: Deutschland 1950, Junge Film Union/Styria, 85 Min.; Verleih: offen (Sendetermin: 12. 1. 86, ORF 2).
Eine junge Frau, die infolge der Kriegs- und Nachkriegsereignisse zur berechnenden Dirne wurde, lernt einen todkranken Maler lernen und lieben. Sie selber wird durch diese Liebe geläutert. Als sie erkennt, dass der Maler nicht mehr genesen kann, erlöst sie ihn von den Qualen der Krankheit und folgt ihm in den Tod. Der Film hat seinerzeit viel Staub aufgewirbelt und wurde zum Gegenstand von Zensurmassnahmen, weil er sowohl erotische wie moralische und ethische Tabus durchbrach. Heute wirkt er eher harmlos.

E

Der letzte Dreck der sauberen Schweiz

«Wohin mit dem Giftmüll?» Die Dokumentation von Hansjörg Brügger beleuchtet die Hintergründe des Sondermüll-Tourismus. Gegen gutes Geld verfrachten Müllexporteure den Problemdreck ins Ausland, mangels gesicherter Entsorgungsmöglichkeiten für unseren Industrie- und Gewerbeabfall. *(22.10–22.55, TV DRS, Zweitsendung: Freitag, 24. Januar, 14.30)*

■ *Freitag, 24. Januar*

Haus ohne Hüter

Fernsehspiel von Rainer Wolffhardt und Daniel Christoff nach dem Roman von Heinrich Böll. – Eine Familie, geprägt vom katholischen Milieu einer rheinischen Stadt anfangs der fünfziger Jahre, leidet an der Kriegsvergangenheit. Die vaterlosen Kinder einer hoffnungslosen Erwachsenenwelt sammeln ihre ersten Lebenserfahrungen. *(22.00–23.45, 3SAT)*

FILME AM BILDSCHIRM

■ *Samstag, 11. Januar*

Decision At Sundown

(Fahrkarte ins Jenseits)

Regie: Budd Boetticher (USA 1957), mit Randolph Scott, John Carroll, Noah Beery. – Ein Texaner begleicht eine alte Rechnung mit einem stadtbeherrschenden Gangster. Obwohl er nicht die lautersten Motive hat und gegen ihn nichts ausrichten kann, bewirkt er bei den Bewohnern Selbstbewusstsein und Bürgersinn. Boettichers bester Film gibt dem Western-Genre eine persönliche Note. *(0.35–1.50, ARD)*

■ *Sonntag, 12. Januar*

Anna Karenina

Regie: Clarence Brown (USA 1935), nach dem Roman von Leo Tolstoi, mit Greta Garbo, Frederic March, Freddie Bartholomew. – Tragödie einer jungen Frau, Gattin eines zaristischen Ministers, die an der Liebe zu einem anderen Mann zerbricht. Tolstois Porträt der zaristischen Gesellschaft in Russland wird im Film von der melodramatischen Rolle der Garbo überlagert. *(20.10–21.40, TV DRS)*

Spartacus

Regie: Stanley Kubrick (USA 1959), mit Kirk Douglas, Laurence Olivier, Peter Ustinow, Charles Laughton. – Dank Kubricks Regie, weist der Film vom grössten Sklavenaufstand in der Antike über die Klischees des Monumentalfilms hinaus. Im 1. Jahrhundert vor Christus wird der thrakische Sklave Spartacus zum Symbol des Kampfes gegen Unfreiheit und Unterdrükkung. *(20.45–23.55, ARD)*

■ *Montag, 13. Januar*

Kaliyngaya

(Dorf im Wandel – Der Rebell)

Regie: Lester James Peries (Sri Lanka 1882), nach dem Roman von Martin Wikramasinghe, mit Henry Jayasena, Punya Hiendeniya, Sarath Gunaathilake. – «Der Rebell» ist der zweite Teil der Trilogie «Dorf im Wandel», die den Weg einer grossbürgerlichen Familie in Ceylon durch ein halbes Jahrhundert beschreibt. *(23.00–0.25, ARD)*

■ *Freitag, 17. Januar*

Liebe ohne Illusion

Regie: Erich Engel (BRD 1956), mit Curd Jürgens, Heidemarie Hatheyer, Sonja Ziemann. – Ein Kriegsversehrter leidet darunter, dass seiner Frau ihr Beruf als Ärztin mehr zu bedeuten scheint als er und sucht Trost bei seiner Schwägerin. Engel, ein Weggefährte Bert Brechts, inszenierte die dramatische Dreiecksgeschichte in Deutschlands Nachkriegszeit in einer grossen Rückblende. *(20.15–21.40, ARD)*

Startin Over

(Auf ein Neues)

Regie: Alan J. Pakula (USA 1979), mit Burt Reynolds, Jill Clayburgh, Charles Durnig. – Pakulas komödiantisch-ironischer Film schildert die Schwierigkeiten Geschiedener, eine neue Beziehung einzugehen und setzt einen Seitenhieb auf modische Selbstfindungsakrobatik und Psychokulte. *(23.25–1.10, ARD)*
→ZOOM 19/80

■ *Montag, 20. Januar*

Fitzcarraldo

Regie: Werner Herzog (BRD 1982), mit Klaus Kinski, Claudia Cardinale, José Lewgoy. – Der verrückte Männertraum des Kautschuckbarons Fitzcarraldo, der von Indios ein Schiff über einen Berg schleppen lässt, um ein Urwaldgebiet für die Kautschuckgewinnung zu erschliessen, und der von der Idee besessen ist, die grosse Oper in den Urwald zu bringen. Inhalt und Aufwand des Films führen zu Reflexionen über rücksichtslose Verwirklichung von Träumen und das Verhältnis von Natur und Kultur. *(21.35–0.05, TV DRS)*
→ZOOM 12/82

The Terence Davies Trilogy 86/13

Regie und Buch: Terence Davies; Kamera: William Diver; Schnitt: Digby Rumsey, Sarah Ellis, Mick Audsley, William Diver; Darsteller: Phillip Mawdsley, Nick Stringer, Terry O'Sullivan, Sheila Raynor, Wilfrid Brambell, Val Lilley, Robin Hooper, Paul Barber u.a. Produktion: England 1976, 1980, 1983, BFI Production Board und National Film School London, 101 Min. (46, 30, 25 Min.). Verleih: CAC Voltaire, Genf.
Völlig auf die Wahrhaftigkeit von Innensichten aufbauend, verfolgt die Trilogie das Leben des Robert Tucker in Liverpool von seiner Kindheit bis zum erlösenden Tod. Mit präzise gehandhabten Filmgestaltungsmitteln schafft Terence Davies eine erschreckend klare Sicht auf ein schmerzvolles Leben, auf die Unvereinbarkeit von gesellschaftlichen Normen und individueller Eigenart. Ein konservativer Katholizismus und Sexualität sind für Robert Tucker die Schranken, die das Leben vereiteln. Ein aussergewöhnlich intensives Erstlingswerk. – Ab 14 Jahren. →1/86

J★★

Uptown Saturday Night 86/14

Regie: Sidney Poitier; Buch: Richard Wesley; Kamera: Fred J. Koenekamp; Musik: Tom Scott; Darsteller: Sidney Poitier, Bill Cosby, Harry Belafonte, Flip Wilson, Richard Pryor, Roscoe Lee Brown, Rosalind Cash u.a.; Produktion: USA 1974, Warner/Verdon/First Artists, 104 Min.; Verleih: offen (Sendetermin 17.1.86, TV DRS).
Garniert mit Actionszenen, mit Autozusammenstössen und Schiessereien, berichtet die verrückte Komödie von zwei ehrenwerten Schwarzen, die um eine Handvoll Dollars und einen Lotteriegewinn gebracht werden. Auf der Jagd nach dem verlorenen Glück treffen sie einen schurkischen Privatdetektiv, einen Schnellredner von Priester, einen heuchlerischen Kongressabgeordneten und einen Gangsterboss. Ziemlich konventionell und routiniert inszenierte Farce, die als «schwarze Version» des Starvehikels «It's a Mad Mad Mad Mad World» gilt. – Ab 14 Jahren.

J

Weird Science (L.I.S.A. – Der helle Wahnsinn) 86/15

Regie und Buch: John Hughes; Kamera: Matthew F. Leonetti; Schnitt: Mark Warner; Musik: Ira Newborn; Darsteller: Anthony Michael Hall, Kelly LeBrock, Ilan Mitchell-Smith, Bill Paxton, Suzanne Snyder, Judie Aronson u.a.; Produktion: USA 1985, Universal, 94 Min.; Verleih: UIP, Zürich.
Zwei schmalbrüstigen Jungen gelingt es dank Computer, die Frau ihrer Träume Realität werden zu lassen. Diese erkennt die Probleme der beiden Versager-Typen sofort. Nachdem sie ihnen mit allen möglichen und unmöglichen Tricks zu mehr Selbstvertrauen verholfen hat, schafft sie es auch noch, sie mit den begehrtesten Mädchen der Schule zusammen zu bringen. Scherze plumpster Art bestimmen den Verlauf dieser wirren Komödie, die aus dem Fundus männlicher Phantasien schöpft, ohne diese auch nur andeutungsweise zu hinterfragen.

J

L.I.S.A. – Der helle Wahnsinn

Wetherby 86/16

Regie und Buch: David Hare; Kamera: Stuart Harris; Schnitt: Chris Wimble; Musik: Nick Bicat; Darsteller: Vanessa Redgrave, Joely Richardson, Ian Holm, Judi Dench, Tim McInnery, Suzanna Hamilton, Stuart Wilson, Robert Hines u.a.; Produktion: Grossbritannien 1985, Film Four International/Zenith/Greenpoint, 102 Min.; Verleih: Hatari Film, Lausanne.
Ein messerscharf analytisches und dabei erstaunlich einfühlsames Psychogramm der gegenwärtigen Befindlichkeit Grossbritanniens ist dem Dramatiker David Hare mit seinem Spielfilmerstling gelungen. Ausgehend von dem Schockerlebnis einer einsam lebenden Frau entwickelt Hare die Vorgeschichte dieses traumatischen Erlebnisses zurück bis in ihre Jugendzeit, wobei sich die Fäden mehrerer menschlicher Schicksale in filmisch raffinierter Weise kreuzen und vereinigen. Der cineastische Genuss trübt nicht das Bewusstsein, das hier grundlegende Fragen angeschnitten werden: Was haben wir aus unserem eigenen (Über-)Leben gemacht?
→1/86

E★★

■ *Mittwoch, 22. Januar*

Real Live

(Aus dem Leben gegriffen)

Regie: Albert Brooks (USA 1978), mit Albert Brooks, Charles Grodin, Frances Lee McCain. – Der Kino-Erstling von Albert Brooks wurde durch die US-Serie «Eine amerikanische Familie» angeregt. Mit Witz und Ironie behandelt er die Naivität und Hörigkeit des Publikums gegenüber dem Fernsehen und der «Wissenschaft». *(22.35–0.10, ZDF)*

■ *Donnerstag, 23. Januar*

Stroszek

Regie: Werner Herzog (BRD 1977), mit Bruno S., Eva Mattes, Clemens Scheitz. – Bruno S., der schon die «Kaspar Hauser»-Rolle spielte, ist auch hier der Abseitige, Sprachgestörte, der mit zwei gesellschaftlichen Aussenseitern, einer Dirne und einem spinnigen Rentner, den «amerikanischen Traum» probt. Der Film spiegelt poetisch die reale Erlebniswelt der Figuren und beschwört den «Albtraum Amerika».
(20.05–21.55, TV DRS)
→ZOOM 1/78

ÜBER FILM UND MEDIEN

■ *Dienstag, 14. Januar*

Der träumende Mund oder Die Liebe des Filmvorführers

Film mit und über Maria Schell von Jochen Richter. – Die Hommage an Maria Schell und den «Gefühls-Film» der fünfziger Jahre, anlässlich des 60. Geburtstags des Stars, ist in eine Spielhandlung eingebettet: Ein junger, illusionsloser Filmvorführer verliert sich in der Kinowelt der Maria Schell in Tagträume und Sehnsüchte. *(23.00–24.00, ARD)*

■ *Sonntag, 19. Januar*

Helgas Erfahrungen

Der «Bambi» verstaubt in der Ecke. – Als «Mutter der Nation» ist Ruth Gassmann in dem Aufklärungsfilm «Helga» (BRD 1968) weltbekannt geworden. Der erfolgreichste Film Deutschlands spielte 143mal die Herstellungskosten ein. Jürgen Schröder-Jahn dokumentiert die Erfahrungen der heute Fünfundvierzigjährigen. *(22.10–22.55, ARD)*

VERANSTALTUNGEN

■ *20.–30. Januar, Freiburg i.Ü.*

Festival de films du tiers-monde

Es ist nicht zu leugnen, dass Filme aus der Dritten Welt in den Schweizer Kinos untervertreten sind. Zum dritten Mal stellt deshalb das katholische Filmbüro der welschen Schweiz einen Filmzyklus zusammen, der an nicht-kommerziellen Abspielstätten gezeigt werden soll. Der Zyklus verfolgt ein doppeltes Ziel: Zum einen will er dem Filmschaffen der Dritten Welt in der Schweiz ein Forum schaffen, zum andern will er Schweizer Zuschauer/innen den Blick auf fremde Kulturen und Welten öffnen. Der Zyklus mit seinen über 20 Filmen wird zuerst in Freiburg integral gezeigt (Filmfestival). Später werden die Filme auch in Lausanne, Biel und Basel vorgeführt. Einen Preis von 10000 Franken zur Unterstützung der Distribution eines Filmes stiften Hilfswerke und Dritt-Welt-Organisationen.
Gezeigt werden Filme wie «Cabra marcada para morer» (Brasilien), «Orinoko» (Venezuela), «Gregorio» (Peru), «Hasta a cierto punto» (Kuba), «Dahkal» und «Bombay our city» (Indien), «Terre jaune» et «Le Gardien de chevaux» (China), «Un toit et une famille», «Les enfants du vent» (Algerien), «Le médecin de Gafiré» (Niger), «Comédie exotique» (Elfenbeinküste), «Emitai» (Senegal), «Wend Kûuni» (Burkina Faso).
Auskünfte: Office catholique du cinéma, Industrie 8, 1700 Fribourg (037/24 09 09).

FESTIVALS

■ *24. Januar–2. Februar, Rotterdam*

Internationales Filmfestival

Lange und kurze Spiel- und Dokumentarfilme. Eendrachtsweg 21, 3012 LB Rotterdam (0031 10 133 399).

■ *31. Januar–2. Februar, Würzburg*

Wochenende des internationalen Films

Leitung: Berthold Kremmler. Erthalstrasse 4, 8700 Würzburg BRD (0049 931 41 40 98).

lichtdurchfluteten Bilder des Paters sind nicht nur kunstvolle Dokumente ihrer Zeit, sondern Ausdruck auch einer überragenden Geisteshaltung, die beim Blick durch den Sucher nicht einfach abgelegt wurde.

Wacher, lebhafter Geist ist auch jenen zu attestieren, die diesen Film gemacht haben. «Der schöne Augenblick» ist nicht einfach eine Materialsammlung, nicht nur eine dokumentarisch-ethnografische Studie über einen Beruf und dessen Wandlung im Verlauf der Zeit. Kappelers Werk ist vielmehr noch – und ich meine, dass dies ein Glücksfall ist – zu einer Philosophie über die Gebrauchsfotografie und die Menschen, die ihr mehr oder weniger verfallen sind, geworden. Es ist denn auch der Geist des Philosophen, der durch diesen Film weht: die gedankenvolle, umfassende Auseinandersetzung mit dem Thema, die gesamtheitliche Betrachtungsweise der Sache, der tiefe Ernst, gepaart mit einer leichten, überlegenen Heiterkeit und einem Humor, der Situationskomik so aufzugreifen versteht, dass sie das Herz wärmt, aber nie verletzt.

Es ist die philosophische Betrachtungsweise, die verhindert, dass der Film die Distanz zu den Menschen und zur Sache verliert, der Verklärung und der Nostalgie anheimfällt. Bei aller Liebe, mit der Kappeler und seine Mitarbeiter ans Werk gehen, fehlt der kritische Ansatz nicht. Es gehört zu den Stärken des Films, dass er auch hier mit visuellen Mitteln arbeitet. Die Lehrtochter von Aschwandens, die nach der Abschlussprüfung Dorf und Geschäft verlässt und zur Weiterbildung an die Kunstgewerbeschule Zürich fährt, wird zum Sinnbild für jene jungen Menschen, die in der Gebrauchsfotografie ihre persönlichen und künstlerischen Intentionen nicht mehr zu verwirklichen können glauben. Zwischen ihren Fotos und jenen, die im Atelier in Altdorf entstehen, liegen Welten; Welten der Anschauungen, Welten der Auffassungen, was Fotografie zu leisten hat, was sie bedeutet.

Und dort, wo der Film eigentlich am lustigsten, ausgelassensten sein müsste, wirkt er am Traurigsten: beim Fototermin der Narren in der Fasnachtszeit. Da wird der Fotograf zum Fliessbandarbeiter, zum Fastfood-Produzenten für's Gemüt. Da erstarrt der Chronist zum kalten Routinier, da weichen Leidenschaft und Besessenheit der nackten Auftragserfüllung. Da wird der schöne Augenblick nicht mehr arrangiert, sondern nur noch abgefertigt und vermarktet. Gebrauchsfotografie kann unheimlich brutal sein.

Pio Corradi hat den Film «Der schöne Augenblick» fotografiert. Er ist dem Werk mehr als ein Kameramann; er ist ein Stück weit sein Inspirator. Pio Corradi hat das Leitmotiv der Fotografen übernommen, hat seinerseits die schönen Augenblicke festzuhalten versucht. Sie finden sich nicht nur im Heiteren und Beschaulichen, sondern auch im Stillen, im Unscheinbaren, im Unbequemen und im Traurigen. Corradis Bilder sind voller Wärme, geboren aus der Liebe, mit der er sich den Menschen und den Dingen genähert hat. Seine Fotografie bleibt nie dem Zweidimensionalen verhaftet. Sie dringt in die Tiefe vor, ins Innere, Wesentliche. Das bringt uns vieles nahe, was sonst fremd geblieben wäre. Das ermöglicht erst, eine Sache nicht nur von aussen her zu betrachten, sondern in sie einzudringen, sie zu begreifen, zu verstehen. Und das hilft, die Gefilmten nicht nur als Protagonisten, sondern als lebendige Menschen zu sehen. Der Kameramann Corradi hat die Fotografen im schönen Augenblick festgehalten. Er hat sie so gut getroffen, dass er auf Retouchen, welche die Wirklichkeit überhöhen, indem sie das Unvorteilhafte verhüllen, verzichten kann. Die Annäherung an die Realität und die Erfahrung der Wirklichkeit greifen tiefer als die Verklärung zur Legende. ■

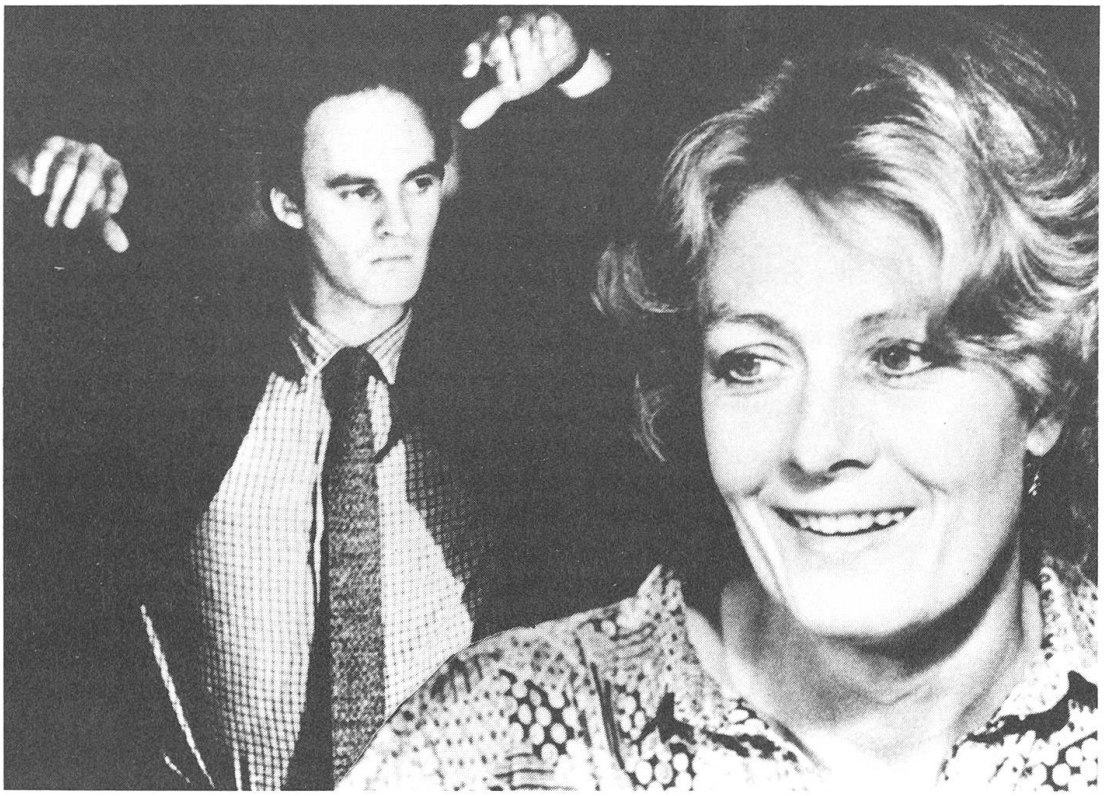
Ursula Blättler

Wetherby

Grossbritannien 1985.
Regie: David Hare
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/16)

Wetherby liegt genau in der Mitte zwischen Leeds und York am Rande des Industriegebiets und noch im Einflussbereich der Bildungsmetropole. Wetherby ist eine ruhige Kleinstadt mit halbwegs ländlichem Charakter, doch sie liegt mitten im Spannungsfeld, und die Ruhe trügt. Hier spielt sich eine zunächst alltägliche zwischenmenschliche Geschichte ab, doch schon der Filmtitel weist auf die übergreifende gesellschaftliche Bedeutung dieser individuellen Geschichte hin. Wie kann man die komplexe Struktur von «Wetherby» auf einen einzigen Nenner bringen? Vielleicht so: Ein Staudamm bekommt durch eine kaum merkliche Erschütterung einen feinen Riss, und durch den Druck des aufgestauten Wassers dehnt sich der Riss bis in die Grundmauern aus. Der Damm bricht, obschon er doch so solide schien.

Den Dingen auf den Grund zu gehen, ist der Beruf von Jean Travers (Vanessa Redgrave), einer aufgeschlossenen und beliebten Lehrerin, die als «Single»



Vanessa Redgrave und Ian Holm in «Wetherby».

allein in einem abgeschiedenen Cottage lebt. Ihrer Umgebung drückt sie, bewusst oder unbewusst, den Stempel ihrer humanistischen Bildung auf, und diese Bildung verleiht ihrem Leben erst den tieferen Sinn. Auf jener Party, die sie eines Abends für ein paar ausgesuchte Freunde gibt, bemerkt ein für seinen Zynismus bekannter Kollege, nur die Bildung verhindere den Rückfall der Menschen in die Barbarei. Mit ungewohnter Heftigkeit widerspricht seine Frau: «Das Leben ist gefährlich, und manchmal gibt es nichts, was Du dagegen tun kannst!» Dem unvermittelt aufgebrochenen Ehezwist lauscht ein unscheinbarer, offensichtlich mit Jeans Freunden hergekommener junger Mann mit gespannter Aufmerksamkeit. Etwas später anerbietet der zurückhaltend höfliche Gast seiner Gastgeberin, das leck gewordene Hausdach zu reparieren. Schon am nächsten Morgen steht er erneut vor Jeans Haustüre, lässt sich zu einer Tasse Tee hereinbitten und eröffnet Unfassliches: Niemand hatte ihn zu der Party mitgenommen, niemand hatte ihn eingeladen. «Und doch haben Sie mich akzeptiert», sagt der junge Unbekannte zu der konsternierten Jean, dann zieht er einen Revolver aus der Tasche, steckt den Lauf in seinen Mund und drückt ab. Schnitt – die Welt, die so wohlgeordnet schien, ist aus den Fugen.

Weshalb hat sich John Morgan (Tim Mc Innery) an diesem schönen Morgen in einem fremden Haus auf so brutale und demonstrative Weise umgebracht? Die Frage beschäftigt den Kriminalpolizisten, der für einmal kein eigentliches Verbrechen aufzuklären hat, ebenso wie Jean selbst. Die Suche nach dem Motiv gibt dem Film «Wetherby» zwar den Anschein eines Thrillers – dem klassischen britischen Genre wurde schon in «The Draftman's Contract» in ähnlich verzwickter Weise Reverenz erwiesen –, doch gärt unter der Oberfläche dieses «Kriminalstücks» unbeschreiblich, unsagbar viel. So viel, dass der britische Dramatiker Hare, der mit «Wetherby» seinen ersten Kinospielfilm vorlegt, weitgehend seine suggestiven Bilder aussagen lässt, was ohnehin nicht in Worten auszudrücken ist.

Mit dem Schuss, der John Morgans Leben auslöscht, zerspringt auch Jeans Leben in Stücke und wie ein Puzzle setzt sich vor dem Auge des Zuschauers allmählich Bruchstück um Bruchstück aus Vergangenheit und Gegenwart zu einem erhellenden Ganzen zusammen. Die Erinnerung an früher: Jean (in den Rückblenden wie in einem verjüngenden Spiegel gespielt von Vanessa Redgraves Tochter Joely Richardson) war 1953 die Braut eines angehenden Soldaten. Sie hatte es in der Hand, den idealistischen Geliebten von seiner Mission in Malaya abzubringen, doch waren die Klassenunterschiede zwischen den beiden und ihr Wunsch nach einer akademischen Laufbahn stärker. Unter Tränen tapfer zu sein, galt als (nicht nur) britische Tugend. Und so war Jean tapfer, liess den Geliebten gehen, sie verdrängte ihre indirekte Mitschuld

an seinem sinnlosen Tod in Ostasien, wurde eine brillante Schullehrerin ebenso wie eine «typische Engländerin», und unter der zähen Schutzschicht der Tapferkeit blieben Wunden offen, die durch den Intellekt allein nicht geheilt werden konnten.

Die Erinnerung an jenen Abend, als John Morgan in der einsamen Lehrerin eine Seelenverwandte zu entdecken glaubte, wird im Verlauf der Geschichte ebenso hochgespült, wieder und wieder, wie die Erinnerung an die Vorgeschichte dieses Abends. Aus dem Nichts taucht etwa eine Mitstudentin des Selbstmörders vor der Haustüre Jeans auf, und sie lässt sich nicht so bald wieder abwimmeln. Da es die Gesetze der englischen Höflichkeit verbieten, ungebetene Gäste auf ihre störende Anwesenheit aufmerksam zu machen, wie sie es ebenso vermeidet, Disharmonien anders als mit zynischem Galgenhumor zu begegnen, braucht es einen weiteren Akt der Gewalt, bis die alten Wunden endlich aufbrechen, und bis die ganze Wahrheit ans Licht kommt.

Bei aller scharfsinnigen Analyse eines desolaten Gemütszustandes, der historisch bedingt ist und letztlich eine ganze Nation umfasst, verweigert sich der Autor zum Schluss einer einfachen Schuldzuweisung oder weiterführenden Zukunftsperspektiven. Wenn lange unterdrückte Gefühle endlich durchbrechen und sich als «Rache, Wut und Leidenschaft» – die Lieblingsbegriffe von John Morgan – entladen, herrscht dann die intuitive Natur des Menschen als positive Kraft oder im Gegenteil die vielzitierte «Barbarei»? «Ich weiss es auch nicht», sagt dazu David Hare, «ich bin genauso verblüfft und ratlos wie jeder andere». Deswegen erschöpft sich die Moral von Hares erschütterndem Psychogramm noch lange nicht in einem resignierenden Achselzucken. Die Aussage von «Wetherby» ist eine durchaus politische und am deutlichsten in jenem Schlüsselsatz abzulesen, den ein Partygast in angesäuseltem Zustand über die gegenwärtige Premierministerin fallen lässt: «Sie rächt sich offenbar für eine tiefe Verletzung, die man ihr privat angetan hat, und das ganze Land muss leiden.»

Wer über «Wetherby» zu schreiben versucht, findet sich bald selber im thematisierten Konflikt zwischen Gefühl und Intellekt wieder. Soll man nun die messerscharfe Logik der Dialoge rühmen und Hares Ansätze zu einer umfassenden Gesellschaftskritik aufgreifen, um sie in den Rahmen grundlegender Repressionstheorien einzugliedern? Oder darf man sich von der inneren Zerrissenheit der Filmfiguren, vom ehemaligen Glück der jungen Jean einfach nur rühren lassen und sich ganz der suggestiven Kraft dieses vielschichtigen Bilderflusses hingeben? Beides ist berechtigt und führt unweigerlich zu der grundsätzlichen Frage, der sich kein Zuschauer und kein Rezensent entziehen kann: Was haben wir eigentlich aus unserem Leben gemacht, was in unserem Wesen willentlich verdrängt, weil es so «einfacher» war, und wieviel Leid haben wir dabei auf uns und auf andere geladen?

So scharf David Hare hier mit der Verlogenheit einer Gesellschaft, welche die äussere Harmonie der inneren vorzieht, ins Gericht geht, so einfühlsam tut er dies gleichzeitig. Keine Figur entgeht seiner Aufmerksamkeit und wird zum klischierten Sündenbock. Jede trägt im Gegenteil sein volles Mitgefühl, von der Schülerin, die ihre Zweifel am Wert der Bildung als Selbstzweck darlegt und damit ihre Lehrerin vorübergehend sprachlos macht, bis hin zum Polizisten, der angesichts der Entwicklung der Ereignisse hin zum diesem scheinbar unmotivierten und doch so wohlbegründeten Selbstmord sein eigenes Leben in Frage gestellt sieht. «Auf alle unsere Ausflüchte» lautet der Trinkspruch, mit dem sich ganz zum Schluss zwei nachdenklich gewordene gute Freunde im Pub zuprosten. Wer weiterleben will, der trage sein Schicksal mit Fassung. ■

Robert Richter

The Terence Davies Trilogy

Grossbritannien 1976, 1980, 1983
Regie: Terence Davies
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 86/13)

Dass die autobiografisch inspirierte Trilogie des Briten Terence Davies neben Jarmuschs «Stranger Than Paradise» als intensivster und eigenwilligster Wettbewerbsbeitrag des Filmfestivals von Locarno 1984 mit keinem Preis der Internationalen Jury bedacht wurde, bleibt zwar für viele eine unverständliche Tatsache, hat aber wohl etwas mit der kompromisslosen Direktheit und Härte von Inhalt und Form dieses Films zu tun.

Ebenso bezeichnend die Tatsache, dass «The Terence Davies Trilogy» auch bezüglich einer Kinoauswertung keine Chance hat – abgesehen von vereinzelten Programmen nichtkommerzieller Spielstellen und speziellen Fernsehprogrammen. Sichtbar wird in solchen Fällen ein erbärmliches Filmverständnis auch in sogenannt kritischen

und progressiven Kreisen, ein Filmverständnis, das in seiner geistigen Trägheit an eine zähflüssige Mischung aus Ignoranz und Arroganz erinnert.

«The Terence Davies Trilogy» umfasst das Leben eines Mannes, von seiner Kinderzeit bis zum Tod; ein Leben geprägt von Unterdrückung und Demut, von selbstauferlegter äusserer Anpassung und innerer Hoffnungslosigkeit. Der erste Teil der Trilogie befasst sich mit der Kindheit von Robert Tucker, die vom Elternhaus und der katholischen Schule dominiert wird: zuhause der kranke Vater, der seinen körperlichen Schmerz weitergibt und seine Frau schlägt; in der Schule die Gewalt der schikanösen Kollegen und der unerbittlich sturen Schulleitung, die so konservativ ist, dass alles Leben aus ihr gewichen zu sein scheint.

In einen grösseren Zusammenhang gefügt sind diese Kindheitserinnerungen durch eingefügte Szenen aus Tuckers späterem Leben als Erwachsener; Szenen, die den zweiten und dritten Teil der Trilogie vorwegnehmend antönen: Robert Tukkers Homosexualität und seine starke Zuneigung für die Mutter.

Im zweiten Teil gerät Robert Tucker aufgrund des Konflikts zwischen der Homosexualität, seiner von aussen verkrüppelten Reste an Sinnlichkeit und der katholischen Erziehung in tiefe Depressionen, die durch den glanzlosen Alltag zwischen der Arbeit bei einer Speditionsfirma und der Fürsorge für seine Mutter eher noch gefördert werden. Einsamkeit herrscht auch in Robert Tuckers Erwachsenenleben. Vor seinem (glanzvollen) Tod lässt Robert Tucker im dritten Teil subjektiv zentrale Passagen seines Lebens nochmals vorbeiziehen: Robert Tucker als gebrechlicher Mann im Spital, hinter ihm ein Liverpooler Leben voller Pein und Schmerz.

«The Terence Davies Trilogy» ist ein Film, der stärker unter die Haut fährt als jeder noch so rasante und auf Identifikation setzende Krimifilm. Das liegt nicht nur am erschreckenden Inhalt, sondern primär an der ehrlichen Intensität der filmischen Umsetzung.

Nicht eine äussere Handlungsabfolge skizziert hier das Leben eines Menschen, sondern eine Reihe von Innensichten eines Menschen auf seine Umwelt. Mit unerhörter Präzision hat Terence Davies eine filmische Kontinuität bestehend aus Bildkompositionen, Kamerastandpunkten und -bewegungen und assoziativen Schnittabfolgen geschaffen, die nicht nur bloss als vorbildliche filmgestalterische Einheit gewertet werden muss. Die starke Wirkung, die von Davies' Film ausgeht, basiert auf der philosophischen Ganzheit – um diesen hilflosen Begriff zu gebrauchen – zwischen Inhalt, Form und Person des Autors.

In Unterschätzung einer ehrlichen Offenheit gegenüber Gefühlen mag man Terence Davies vorhalten, sein Film bringe zu einseitig eine triste, zukunftslose Welt und Gesellschaft zur Darstellung. Angesichts der inhaltlichen Relevanz und Träfheit in bezug auf genauere Betrachtungen gesellschaftlicher Realitäten erscheint solche Kritik unangebracht und lächerlich.

Konservativer Katholizismus und Schule als Grundpfeiler einer Erziehung, die Robert Tucker ein ganzes Leben lang zwingen, sich zu verleugnen und zu verstellen.

Selbst der dramatisch überhöhte Schluss, wenn Robert Tucker stirbt und die Taschenlampe der Spitalschwester mit dem göttlichen Lichtermeer verwechselt, erfüllt eine inhaltlich wie formal präzise Funktion, die über Davies' offen eingestandene Vorliebe für Schmalz hinausgeht. Die in bedeutungsmässig scharfe und immer auch vielschichtige Bilder gefasste Traurigkeit vermittelt wieder einmal jene bitter nötige Klarheit, die zu oft von alltäglicher Belanglosigkeit und falscher Heiterkeit verschüttet wird.

Thematisiert sind in «The Terence Davies Trilogy» grundlegende existenzielle Konflikte. Im Beispiel von Robert Tucker, der weitgehend autobiografische Bezüge zu Terence Davies aufweist, sind es Gewalt und Unterdrückung sowohl persönlich-privater Natur (der Vater, die Schulkollegen) wie auch gesellschaftlicher Herkunft (Institutionen Kirche und Schule). Mit frappierender Klarheit führt Terence Davies Themenkreise wie Erziehung, Macht, Ordnung oder innere und äussere Zerstörung persönlicher Eigenart und Freiheit auf einen Nenner. So wird Robert Tucker zu einer Person, die sich ein ganzes Leben lang verstellen und verleugnen muss, um gesellschaftlich einigermassen akzeptiert zu sein. Totes und Lebendiges stehen einander hier so diametral und so nahe gegenüber wie die thematischen Grundpfeiler des Films: Katholizismus und Sexualität.

Mit seinen drei Teilen ist diese Trilogie die erste Filmarbeit des in Liverpool aufgewachsenen Terence Davies. Bevor er sich mit Film beschäftigte, sammelte Davies praktische Theatererfahrung und absolvierte an der Coventry School of Art and Drama eine Schauspielerausbildung. In den Jahren, in denen die drei Filme über Robert Tucker entstanden, besuchte Davies die National Film School. So lassen sich deutliche Entwicklungen in der gestalterischen Handwerklichkeit der drei Teile feststellen. Während schon der erste Teil ein starkes visuelles Gespür in der Auswahl und Gestaltung von bedeutungsmässig präzisen Bildern zeigt, so lässt sich die Entwicklung von Terence Davies vor allem in der Durchdringung verschiedener dramaturgischer Ebenen und in der Rhythmisierung feststellen. Neben dem mehrheitlich auf einer Ebene fortschreitenden ersten Teil (zum Glück entspricht die trägere Form auch dem Inhalt dieses Teils), nimmt sich der letzte viel vitaler und den assoziativen Erinnerungen des alten Mannes entsprechend vielschichtiger aus. Zentrales Gestaltungsmittel aller drei Teile sind schliesslich die harten, meist düsteren Schwarzweissbilder von Kameramann William Diver, welche die Einheit des Filmes mittragen. ■

Schau dir die Bilder an und denke

Gespräch mit Terence Davies

Inwieweit sind direkte, autobiografische Züge in der Trilogie berücksichtigt worden?

Terence Davies: Sehr viel ist autobiografisch; ich würde sagen rund zwei Drittel mit Ausnahme des dritten Teils. Natürlich sehe ich meinen Tod nicht so, wie er in diesem dritten Teil dargestellt ist. Mein Tod – so hoffe ich – wird sehr schnell und schmerzlos sein.

Autobiografisch ist die Trilogie besonders in bezug auf die katholische Schuld, die Sexualität und die Brutalität meines Vaters, der wirklich sehr gewalttätig war. Offensichtlich benötigte ich ein alter ego. Hätte sich alles nur um mich gedreht, so wäre das Ganze etwas selbstgefällig geworden. Sobald man eine Person mit einem anderen Namen kreiert, sieht man sein eigenes Leben aus Distanz.

Die neu geschaffene Figur, die ihr eigenes Leben erhalten hat, verlangt nach einem bestimmten, dramatischen Leben, das mit dem eigenen Leben nichts mehr zu tun hat, obwohl es auf dem eigenen Leben basiert, das eigene Leben ist: ein sehr spezielles Gefühl.

Wie beurteilst Du die Entwicklung, die zwischen dem ersten und dem dritten Teil der Trilogie liegt? Schliesslich ist der dritte Teil ja viele Jahre später in Angriff genommen worden.

Als ich das Drehbuch zum ersten Teil schrieb, hatte ich nie zuvor ein Drehbuch geschrieben. Ich hatte eigentlich auch kaum Filme gesehen. Aufgewachsen bin ich mit dem amerikanischen Musical, also kein Bergman, kein europäisches Kino im Hintergrund, nichts.

Und so schrieb ich das Drehbuch. Ich sandte es allen möglichen Leuten in England, aber alle sagten nein. Zufälligerweise hörte ich von der Production Board des Britischen Filminstitutes, die das Drehbuch annahm und verlangte, dass ich den Film auch gleich selber inszenieren solle. Das war beängstigend. Aber ich hatte das Drehbuch so geschrieben, wie ich die Dinge in meinem Kopf sah; ich wusste, was ich wollte.

Der erste Teil hat seine Längen; das Tempo stimmt nicht. Wo ich moderato vorsah, ist es nun überall adagio. Während des Drehens des ersten Teils stellte ich fest, dass mein visuelles Gefühl recht stark ausgeprägt ist. Ich arbeitete viel am Rhythmus des Films; der Film sollte wie Musik sein. Wirklich, die besten Filme sind wie Musik.

Als ich den zweiten Teil in Angriff nahm, hatte ich den Rhythmus gelernt, und ich wollte den Stil verfeinern. Als ich an den dritten Teil heranging, war ich – so glaube ich – fähig, mit der Zeit umzugehen. Weil ich wusste, was ich wollte, musste ich mein Handwerk erlernen. Und die einzige Art, etwas zu lernen, ist, es wirklich zu praktizieren.

Hat die National Film School irgendwie Einfluss genommen auf die Produktion oder Gestaltung Deiner Trilogie?

Bezüglich der Kreativität hatte die Filmschule keinen Einfluss; ich hatte absolute künstlerische Freiheit. Eigentlich wollten sie gar nicht, dass ich diesen Film mache. Ich sei hier an der Schule, um jedes Jahr einen Film zu machen, insgesamt also drei Filme. Denn sollte ich einen Film machen, der nicht funktionieren würde, so bekäme ich keine Arbeit. Ich habe an der Filmschule den zweiten Teil der Trilogie gemacht, er funktioniert auch, und dennoch habe ich keine Arbeit bekommen.

Deine Trilogie ist über mehrere Jahre hinweg entstanden. Deutet das auf schwere Probleme bei der Produktion hin? Wie überhaupt hast Du die Trilogie produzieren können?

Mit recht viel Schwierigkeiten. England ist keine Filmnation. Wir haben keine visuelle Tradition. Die meisten unserer Filme werden von Theaterleuten oder Schriftstellern realisiert. Wenn du nun Filme machst, die zumindest auf optische Bezüge verweisen und nicht nur schwatzende Leute zeigen – «My name is John, this is my wife, this is our child, this is our dog» –, so kommt bald der Einwand: Da wird ja gar nicht gesprochen. Natürlich nicht, es ist ja ein Film. Schau dir die Bilder an und denke!

Hinzu kommt das englische Klassensystem. Ich stamme aus einer Arbeiterfamilie und bin weder nach Oxford noch nach Cambridge gegangen. Deshalb benötigte ich für meine Trilogie zehn Jahre. Wenn man die rechten Public-Schools oder Universitäten besucht, so kommt man auch zu den rechten Beziehungen.

Angesichts Deines Filmes erinnert man sich an eine andere englische Filmtrilogie, jene von Bill Douglas, die bereits vor rund fünf Jahren fertiggestellt wurde.

Ironischerweise hat Bill Douglas seine Trilogie zur gleichen Zeit angefangen wie ich meine. Er hat meinen Film nicht gesehen, bevor er mit seinem fertig war, und ich habe seinen erst gesehen, nachdem ich meine Trilogie beendet hatte. In England werden wir beide immer miteinander verglichen, was sehr ermüdend ist, denn unsere beiden Filme unterscheiden sich stilmässig stark voneinander. Der Unterschied ist aber nicht nur ein stilistischer; die tieferliegende, inhaltliche Struktur ist auch ganz anders.

Um es banal auszudrücken: Douglas kümmert sich um das Wesen der Familie, die aus der Sicht des Kindes wie ein Alptraum erscheint. Die Personen werden wie einzelne Figuren gezeigt, deren Beziehungen untereinander nicht näher erklärt werden. Douglas zeigt zudem eine extrem ärmliche Kindheit.

Ich bin zwar in einem ähnlichen Umfeld aufgewachsen; solch extreme Armut haben wir aber nicht gekannt. Im Gegensatz zu Douglas kümmere ich mich in meiner Trilogie mehr um das Wesen der Seele, die Gefährdung der Seele und die Sexualität.

Interview: Robert Richter

Am 10. Februar im TV DRS

Das Fernsehen DRS strahlt die «Terence Davies Trilogy» am Montag, 10. Februar, 21.30 Uhr, aus und zwar in der englisch gesprochenen Originalversion mit deutschen Untertiteln.
Ebenfalls noch dieses Frühjahr soll der Film in verschiedenen alternativen Spielstellen – so etwa im Zürcher Filmpodium und im Stadtkino Basel – zu sehen sein. Die genauen Vorführdaten waren leider bis zum Redaktionsschluss nicht erhältlich.

Stefan Keller

Partir, revenir

Frankreich 1985
Regie: Claude Lelouch
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 85/371)

Das französische Fernsehen strahlt eine Diskussionssendung aus. Im Sendegefäss «Apostrophe» stellt Salomé Lerner ihren neuesten Roman vor, eine Art Autobiografie. Bernhard Pivot, ein bekannter Fernsehjournalist bei «Antenne 3», hat ausser ihr Henri Amoureux und Bernhard Henry-Lévy um sich versammelt. Es ist eine jener typischen Fernsehgesprächsrunden, bei denen zur Erbauung des Zuschauers möglichst kontroverse Geister einander gegenüber gestellt werden.

Zur Einführung in die Filmhandlung, als symbolträchtige Metapher für das Leben und als Vorwegnahme eines Ereignisses, das gegen den Schluss des Films erst stattfindet, setzt Claude Lelouch die Breitwandkamera auf die Höhe eines Autoscheinwerfers und rast mit ihr über verregnete Strassen in herbstlich fahlem Licht. Die Geschwindigkeit ist enorm; die Dauer dieses Travellings: vier Minuten. Das Geräusch eines Motors lagert sich über die Szene, dazu eine ängstliche Frauenstimme und die beschwichtigende eines Mannes. Salomé Lerner und Bernard Pivot diskutieren über die seltsame Autobiografie der Romancière. Sie überlebte als einziges Familienmitglied die Vernichtungslager der Nazis. Im Pianisten Erik Berchot erkennt sie, Jahrzehnte später, eine Wiedergeburt ihres Bruders. Für Salomon, den Bruder und für seine Reinkarnation als Erik Berchot – für beide spielte der Komponist Sergei Rachmaninow eine zentrale Rolle. Das Klavierkonzert Nr. 2 in c-moll von Rachmaninow schwillt in diesem präludierenden Travelling auf Herbststrassen allmählich aus dem Motorenlärm heraus und unterdrückt ihn.

Die Familie des angesehenen jüdischen Psychoanalytikers Simon Lerner (Michel Piccoli) lebt in Paris, es ist das Kriegsjahr 1943, die Deutschen haben die Stadt besetzt. Von der Concièrge des Mehrfamilienhauses werden sie bei der Gestapo denunziert. Geradezu zynisch tönt der Grund dafür: Das Geklimper des jungen Lerner, wenn er unverdriesslich Rachmaninows Vorspiel in fis-moll übte, ging ihr auf den Wecker. Die Lerners müssen fliehen. Sie verstecken sich auf dem Schloss der befreundeten Familie Rivière – er Chirurg, sie Anästhesistin – irgendwo im Burgund. Vincent (Richard Anconina), einziger Sohn des Ehepaares, verliebt sich in Salomé (Evelyn Bouix). Vincent ist wie Salomé ohne Beruf und nicht in Ausbildung. Er spannt Seile, zieht Fäden vom Kerzenleuchter zur Weinkaraffe und geht über Balken, die meterhoch über dem Boden sind.

Sarah (Françoise Fabian), die Frau Lerners, prägt eines Abends den Ausdruck «Schloss-Gefängnis». Gezwungenermassen leben die beiden Familien eng zusammen; die Lerners dürfen aus Sicherheitsgründen das Schloss nicht verlassen. Hélène (Annie Girardot), die Frau des Chirurgen (Louis Trintignant), wird eifersüchtig auf Sarah Lerner und auf Salomé, da diese offensichtlich von ihrem Sohn Vincent geliebt wird. Eines frühen Morgens sind französische Gendarme und SS-Schergen auf dem Schloss. Sie verhaften die Lerners. Jemand hat sie wiederum denunziert.

Die Haare kurz geschoren, einen grauen Mantel über den Schultern, kehrt Salomé nach Kriegsende auf das Schloss zurück, zur Familie Rivière. Sie will den Denunzianten finden; nicht, um sich zu rächen, sondern um zu wissen. Jene Blechschachtel voller Schmuck und Wertsachen, die Lerner vor der Verhaftung im Cheminée versteckt hatte, soll der Verräter bekommen, falls er sich zu erkennen gibt. Es sei Vincent gewesen besagen anonyme Briefe. Salomé glaubt nicht daran. Sie quetscht den Dorfpfarrer aus, der ihr Recht gibt. Ein anderer Dorfbewohner vereinbart mit ihr ein Geheimtreffen im Wald. Sie muss sich von ihm auf der Brücke seines Lieferwagens vergewaltigen lassen, um den Hinweis zu erhalten, dass der Denunziant sich bereits selber gerichtet habe.

Das Schloss brennt lichterloh als sie vom Wald zurückkehren. Es stellt sich auch heraus, dass der Denunziant noch immer lebt, noch immer unerkannt. Salomé kehrt nach Paris zurück, unwissend noch immer. Hélène entscheidet sich im letzten Augenblick, sie zu begleiten. Und Vincent, als der Zug schon fährt, rennt ihm nach, erwischt gerade noch die Plattform des letzten Wagens.

Es war Hélène, die ihre Freunde denunziert hat. Sie ertrug nicht, dass ihr Mann Sarah Lerner liebte, und sie ertrug nicht, dass Vincent Salomé liebte. Sie gesteht es Salomé im Abteil des Zuges nach Paris. Dann wirft sie sich unter den Zug, Vincent klammert sich an Salomé – «revenir».

Der Neurophysiologe Benjamin Libet, San Francisco, hat unlängst ein Experiment durchgeführt, das einen tief ins Grübeln stürzen kann. Er ermittelte, dass ein Hautreiz – etwa ein Nadelstrich – erst nach einer halben Sekunde bewusst wird, ob-

schon der Reiz bereits eine Hundertstelsekunde nach dem Stich im Gehirn eintrifft. Das Bewusstsein verlegt den Hautreiz aber zurück auf jenen Zeitpunkt, in dem er tatsächlich stattgefunden hat. Dass der Reiz und das Bewusstsein davon gleichzeitig seien – eine Illusion?

Zerstückelung der Zeit und Durchbrechen des zeitlichen Fortlaufs sind elementare Stilmittel des Films. Claude Lelouch wirft scheinbar die Zeiten durcheinander, setzt die Szenen zu einer Collage zusammen, die keiner Chronologie verpflichtet ist. Im Zentrum des Films steht aber, auf der Tonebene, das zweite Klavierkonzert von Sergei Rachmaninow. Und dieses Konzert – Michel Legrand hat es für den Film um einen vierten Satz erweitert – läuft durch. Die ersten, aus dem piano zum forte anschwellenden Akkorde setzen just im Moment des Aufbruches, des «partir», ein. Familie Lerner flieht. Und symphonisch ausgebreitet beginnt das Thema des ersten Satzes zu fliessen als die Familie ängstlich zusammengedrängt über die Treppe hinunter ins Freie huscht. Bernard Lutic führt die Kamera hier von Hand nahe an den Gesichtern. Filmbild, Musik und Inhalt sind dicht beisammen. Das Konzert ist eröffnet.

Das Klavierkonzert Nr. 2 in c-moll hat der 28jährige Rachmaninow in einer Zeit geschrieben, in der es ihm schlecht ging. Seine erste Symphonie war ein Fiasko, niemand interessierte sich dafür. Er verfiel in eine schwere Depression und Unproduktivität. Claude Lelouch sieht in diesem Werk den Ausdruck eines Zusammenbruches und setzte es deshalb als Zeichen für den Zeitgeist des Zweiten Weltkrieges, dieses «grössten kollektiven Nervenzusammenbruches aller Zeiten» (Lelouch).

Die zeitliche Reihenfolge der Szenen ergibt sich erst aus der Ganzheit des Films. Die Geschichte, so wie sie hier zusammengefasst ist, bildet sich im Kopf des Zuschauers: Ergebnis einer Art assoziativer Montage auf der Zeitebene. Ein Stichwort oder ein zentrales Ereignis lässt den Film zurückspringen in die Vergangenheit, lässt ihn das genauer darstellen, was vorher gesagt worden ist. Als spiritus rector des Filmgeschehens nimmt Lelouch auch immer wieder die Möglichkeit wahr, eine Vorahnung zu geben von Dingen, die erst später in die Handlung eingegliedert werden. «Warum jetzt das?» und «Aha!» sind die herausragenden Spannungs- und Auflösungsmomente dieses Films.

«Partir, revenir» ist Claude Lelouchs 27. Spielfilm. Es sei «eine romanhafte Geschichte für Piano, Orchester und Kamera», meint Lelouch. Und zum Klavierkonzert im speziellen: «Jedesmal, wenn ich es gehört habe, hat mich das in Trance versetzt und in mir die Vorstellung von Filmszenen geweckt.» Stärker als bei früheren Werken scheint die Reflexion des Filmers über das Thema des Films – Zeit, ihre Nachwirkung, Musik, Wort und die Reinkarnation – in die Filmsprache übersetzt; die formale und inhaltliche Durchdachtheit der Filmsprache wirkt aussergewöhnlich gross.

Lelouch greift auf Stilmittel zurück, die sich in früheren Filmen bewährt haben. Seine Vorliebe für die freihändig geführte Kamera – sie zeichnet scheinbar die Bewegungen des Blickes nach und bekommt so fast absolute Subjektivität – behält er bei. Aber, mehr als auch schon, bleibt das nicht formale Spielerei, sondern will hautnah ans Geschehen heranführen. Solche Einstellungen signalisieren dramatische Zuspitzung bei Lelouch.

Annie Girardot als Hélène in «Partir, revenir».

Der Sinn der speziellen Montage ergibt sich aus der Wirkung des Films. Psychologische Momente werden freigelegt, die später geradezu als Urheber der Katastrophe und ihrer Nachwirkungen erkannt werden. Vincent etwa spannt Seile, knüpft Fäden und balanciert über Balken, meterhoch über dem Boden, lange bevor Lerner dies als Auswuchs einer krankhaften Mutterbindung analysiert: «Vincent geht über die Nabelschnüre, die Hélène zwischen sich und ihm gespannt hat.» Gegen den

Schluss des Films – Hélène gesteht Salomé im Zugabteil, dass sie die Denunziantin gewesen sei – blendet Lelouch zurück auf die Schein-Verlobung zwischen Vincent und Salomé; ein Fest, das in eine einzige grosse Seiltanznummer ausartet. Minuten später ist Hélène, die Mutter, tot, und Vincent, der Sohn, schüttelt sich an Salomés Schulter in wildem Heulkrampf.

Das Gesetz von Reinkarnation besagt, dass des Menschen Leben nicht bloss eine Episode zwischen Geburt und Tod ist, sondern dass der geistige Kern des Menschen, das «Ich», immer wieder sich eine Zeit und einen Ort auf der Erde aussucht, wo es sich verkörpert. Das Christentum kannte diesen Gedanken in seinen Anfängen. Erst im Jahre 533 wurde er beim Konzil von Konstantinopel durch einen hauchdünnen Mehrheitsbeschluss aus den christlichen Bekenntnissen gestrichen. Man wollte sich gegen die von Osten her einströmenden religiösen Impulse abgrenzen.

Als Lerner jung war, in den zwanziger Jahren, haben nicht nur die französischen Psychologen sich den östlichen Ideen wieder etwas mehr geöffnet. Lerner sagte von einem Menschen nicht, er sei 50 Jahre alt, sondern er lebe in seinem zweiten, siebten oder gar 30. Leben. Lelouch sagt: «Ich glaube, dass ich viele Leben gehabt habe, während derer das Kino mich erwartet hat. Und dann eines Tages, in meinem letzten Leben, meinem gegenwärtigen, bin ich plötzlich bei mir selber gewesen, im Kino, und es ist ein Wachsen gewesen.» Lelouch will, soweit ich seinen Film verstehe, nicht den Gedanken der Wiedergeburt verteidigen, sondern er will ihn erfahrbar machen. Das heisst für ihn natürlich in Film umsetzen.

Einen kleinen Haken sehe ich bei Claude Lelouchs neuestem Werk, der möglicherweise von ihm nicht gewollt war. Es birgt die Gefahr in sich, ein zweifelhaftes Bild von ausgleichender Gerechtigkeit zu suggerieren. Die Concièrge, die die Lerners das erste Mal denunziert hat, stirbt. Als Salomé nach dem Krieg in die Elternwohnung zurückkehrt, trifft sie sie im Treppenhaus beim Fensterputzen. Die Concièrge erschrickt und fällt rücklings aus dem Fenster. Hélène, die zweite Denunziantin, stirbt ebenfalls. Sie erträgt die Last ihrer Schuld nicht. Und beide Frauen kommen um, weil Salomé unerwartet die Vernichtungslager der Nazis überlebt hat. ■

Franco Messerli

Cocoon

USA 1985.
Regie: Ron Howard
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/3)

Drei sympathische alte Knacker, die mit ihrer Frau oder Freundin den Lebensabend in einem Altersheim in Florida verbringen, planschen heimlich in einem feudalen Hallen-Schwimmbad herum. Auf dem Grund des von geheimnisvollen Fremden gemieteten Pools lagern grosse, mit Muscheln überwachsene Steineier, sprich Kokons. Die Fremden, drei Männer und ein Mädchen (Tahnee Welch), haben diese Kokons mit Hilfe des jungen Seebären Jack (Steve Guttenberg) und seinem Boot vom Meeresgrund geholt und hierhergebracht. Für die drei alten Freunde erweist sich das Bad als wahrer Jungbrunnen: Sie erleben einen zweiten Frühling, werden gesund, munter und unternehmungslustig. Zunächst reaktivieren sie ihr Liebesleben und schwingen später auch noch das Tanzbein, wobei einer gar vor den Augen der staunenden Jugend einen vollendeten Breakdance aufs Parkett legt.

Die Ursache für die erstaunliche Verjüngung der drei Senioren sind natürlich die Kokons. In ihnen schlummern nämlich extraterrestrische Wesen (vom Planeten Antares), die vor Jahrtausenden bei einer Expedition zurückgelassen werden mussten. Die vier Fremden, auch sie Antareaner, haben Menschengestalt angenommen um ihre Artgenossen zu bergen und heimzuholen. Doch zu ihrem Leidwesen klappt diese Bergungsaktion nicht ganz so wie vorgesehen, denn durch eine im wahrsten Sinne des Wortes schlagkräftige Demonstration von der Wirkung des Jungbrunnens überzeugt, stürzen sich alle Altersheiminsassen in den heilbringenden Pool. Dadurch wird nun aber den Ausserirdischen in ihren Kokons die Lebenskraft entzogen, was zur Folge hat, dass sie wiederum im Meer versenkt und zurückgelassen werden müssen. Dies ist für die Fremden natürlich sehr traurig, doch sie tragen es mit Fassung. Sie bieten den Alten, mit denen sie sich mittlerweile angefreundet haben, die frei gewordenen Plätze in ihrem Raumschiff an. Diese lassen sich nicht zweimal bitten und brechen in eine ferne, bessere Welt, wo das Leben eine Ewigkeit dauert, auf.

Ron Howard, der Regisseur dieser liebenswürdigen Komödie mit Science-Fiction-Einschlag, ist bereits mit seinem ersten Film, «Splash» (1983), positiv aufgefallen. Diese amüsante, Hans Christian Andersen nachempfundene Liebesgeschichte zwischen einem New Yorker und einer blonden Meer-

Swimming Pool als Jungbrunnen dank extraterrestrischen Kokons.

jungfrau kann man, wie im übrigen auch «Cocoon», als modernes Märchen bezeichnen. Beide Filme glänzen durch einen speziellen im US-Filmschaffen eher selten anzutreffenden ironisch-charmanten «magic touch».

Im Gegensatz zu «Splash» konnte Howard in seinem jüngsten Werk mit ziemlich grosser Kelle anrichten. Nahezu 18 Millionen Dollar investierte das bekannte Produzentenduo Zanuck/Brown in «Cocoon». (Trick-)technisch ist der Streifen denn auch perfekt gemacht. Für die wohltuend dosiert eingesetzten Special-effects zeichnet George Lucas' Trickfirma ILM (Industrial Light and Magic) verantwortlich. Was das Formale anbelangt, hält sich Howard an die altbewährten Normen des Erzählkinos. Behutsam verknüpft er die beiden Handlungsstränge, die den Spannungsbogen aufrechthalten. Der Schluss erscheint mir dann allerdings etwas zu stark gedehnt.

Inhaltlich gesehen bietet «Cocoon» durchaus mehr als nur die vom Regisseur versprochene gute Unterhaltung: Zunächst einfach durch die Tatsache, dass im Mittelpunkt der Handlung vornehmlich alte Menschen stehen; alte Menschen, deren Probleme keineswegs ausgeklammert werden. In der Darstellung ihres Rentnerdaseins gelingt Howard eine ausgewogene Mischung aus Übermut und Besinnlichkeit. Für die Senioren gehen in diesem Zelluloidmärchen zwei uralte Menschheitsträume in Erfüllung: zunächst der vom Jungbrunnen und zu guter Letzt gar noch der vom ewigen Leben. Mit Hilfe der zuvorkommenden Antareaner gelingt den Alten – was dem Ritter in Bergmans «Das Siebente Siegel» nicht glückte –, nämlich Freund Hein schachmatt zu setzen. Sie entfleuchen per Raumschiff der Zeitlichkeit dieser Welt in die Ewigkeit einer anderen, fernen Welt, die jedoch wohl kaum Ähnlichkeit mit jener anderen, besseren Welt haben dürfte, die der Pfarrer ganz am Schluss auf ihrer Totenfeier (sie gelten als verschollen) anspricht.

Nicht unerwähnt bleiben soll zum Schluss auch die brillante Darstellung der munteren Alt-Protagonisten Art, Ben und Joe durch Don Ameche, Wilford Brimley und Hume Cronyn. Kennern des amerikanischen Films sind sie aus einer Unzahl kleiner Rollen bekannt; hier im Alter bekommen und nutzen sie die Gelegenheit zum grossen Auftritt auf der Leinwand. ■