Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 38 (1986)
Heft: 18

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

Franz Ulrich

Die Reise

BRD/Schweiz 1986.
Regie: Markus Imhoof
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechungen 86/273)

Markus Imhoofs Film entstand in Anlehnung an den 1977 erschienenen autobiografischen Romanessay «Die Reise» von Bernward Vesper, dem Sohn des im Dritten Reich angesehenen Nazi-Schriftstellers Will Vesper. Bernward Vesper war einige Jahre lang Lebensgefährte von Gudrun Ensslin, mit der er einen Sohn hatte. Als Gudrun Ensslin ihn verliess, um mit Andreas Baader zusammen den Kampf gegen die Gesellschaft mit terroristischen Mitteln aus dem Untergrund zu führen, folgte ihr Vesper, der als Publizist für die Apo tätig war, nicht. Wohl als Opfer seines Drogenkonsums hat er sich 1971 in einer Hamburger psychiatrischen Klinik das Leben genommen. Seine posthum erschienene, wilde und egomanische Selbstanalyse «Die Reise» wurde zur Analyse seiner Generation und deshalb zum Bestseller. Nicht zu Unrecht wurde «Die Reise» als «Nachlass der 68er-Generation» bezeichnet: In Vespers individuellem Scheitern spiegelt sich das kollektive Scheitern jener Generation, die Mitte der sechziger Jahre aus Opposition gegen ihre Väter und gegen den Vietnamkrieg aufbrach, um die Gesellschaft der westlichen Industrieländer zu verändern, die ihre Ohnmacht gegenüber bestehenden Machtstrukturen erfahren musste, in Fraktionen zerbrach, in den Untergrund ging, im Marsch durch die Institutionen arrivierte oder aufgab.

Markus Imhoof hat für dieses Projekt, das mit einem Drei-Millionen-Budget als erstes von der deutsch–schweizerischen Koproduktionsvereinbarung zwischen Bern und Bonn profitieren konnte, gründliche Recherchen unternommen und eigene Erfahrungen verwertet. Aus Vespers über 700seitigem Werk hat er Teile herausgelöst, um sie zur Geschichte von Vätern und Söhnen über zwei Generationen von 1945 bis 1972 zu formen, in der sich Privates und Historisches vermischen und gegenseitig bedingen. Grund für Zorn und Wut, die die Nachkriegsgeneration in Deutschland gegenüber ihren Vätern empfand, die im Nationalsozialismus versagt hatten und ihre Schuld verdrängten, hat Imhoof in anderer, abgeschwächter Weise auch in der Schweiz gehabt: Sein Dokumentarfilm «Rondo» (1968), in dem er für einen menschlicheren Umgang mit Gefangenen eintrat, war von der Zürcher Justizdirektion bis 1976 mit einem Aufführungsverbot belegt, und auch wegen «Ormenis 199 + 69» (1969), einem Film über die Schweizer Kavallerie, wurden ihm Schwierigkeiten gemacht.

«Für die Väter war die Zeit von 1968 von Emsigkeit und Wohlstand geprägt – für die mündig gewordenen Jungen war es moralische Entrüstung. Deshalb ist ‹Die Reise› für mich die zweite Strophe von ‹Das Boot ist voll›. Im ‹Boot› ging es ja um unser Verhalten in der Flüchtlingsfrage während des Zweiten Weltkriegs. Ich habe die sogenannten Rotkreuzkinder selbst gesehen; es waren einschneidende Erlebnisse für mich» (Markus Imhoof in «Der Bund» vom 12. Oktober 1985).

Imhoofs Thema sind die Beziehungen zwischen Vätern und Söhnen, sowie die Ursachen und Wirkungen einer rebellierenden Generation, dargestellt im Verhältnis eines Sohnes zu seinem Vater und zu seinem eigenen Sohn sowie am Verhältnis zu seiner Freundin, durch die er in Verbindung mit der Apo und schliesslich mit der Terroristenszene gerät. «Diese Söhne, geboren im sogenannten 1000jährigen Reich, haben nach dem Krieg, als sie anfingen zu sehen und zu denken, ihre Väter als Verlierer, wenn nicht gar als Verbrecher, kennengelernt. Aus Enttäuschung, weil sie ihre Väter nicht lieben konnten, aber auch nicht hassen wollten, haben sie 1968 ihre Aggressionen auf diejenigen übertragen, die die Väter mit ihrer Armee und ihrer Moral besiegt hatten und dann in Vietnam gleichermassen schuldig wurden» (Markus Imhoof im Presseheft).

Aus persönlichkeitsrechtlichen Gründen tragen die Personen im Film andere Namen als in der Wirklichkeit und in der Buchvorlage: Die Vespers heissen Voss, Gudrun Ensslin heisst Dagmar und Andreas Baader wurde zu Schröder. Man tut aber gut daran, die «echten» Namen weitgehend zu vergessen, weil man sonst immer wieder in Versuchung gerät, das Filmgeschehen mit biografischen und historischen Fakten in Übereinstimmung zu bringen, was die Rezeption des Films jedoch nur erschwert. Denn Imhoof erzählt in erster Linie eine fiktive, wenn auch auf reale Ereignisse abgestützte Geschichte, die ihren eigenen Gesetzen folgt.

Bertram Voss (Markus Boysen) entführt im Sommer 1972 seinen fünfjährigen Sohn Florian (Alexander Mehner) aus einem Terroristenversteck in Sizilien, wohin ihn seine Mutter Dagmar (Corinne Kirchhoff) und Bertrams ehemalige Apo-Freunde gebracht haben. Selbst von der Polizei steckbrieflich gesucht, wird Bertrams gefährliche Reise durch Italien nach Deutschland nicht nur zu einer Flucht vor seinen ehemaligen Gefährten und aus dem Terroristen-Umfeld, sondern auch zu einer Reise in seine Kindheit und Jugend sowie zu den Stationen seines Lebens, die ihn an der Seite Dagmars auf den Weg der Opposition gegen die Gesellschaft und schliesslich als Mitläufer in die Terroristen-Szene führten.

1939 als Sohn des berühmten Nazi-Dichters Jost Voss (Will Quadflieg) auf einem Gutshof geboren, erlebt Bertram (als Kind: Gero Preen) die Entthronung und Demütigung des bewunderten und gefürchteten Vaters durch amerikanische Truppen, die seine herrschaftliche Villa beschlagnahmen. Der kleine Bertram versteht noch nicht, warum sie in der Schule die Seiten mit den Blut-und-Boden-Tiraden seines Vaters herausreissen müssen. Der alte Voss, der mit Demokratie nichts im Sinn hat, erzieht Bertram, als wäre nichts geschehen, unbeirrt und unbelehrbar weiterhin wie ein Despot zu Gehorsam, Disziplin und körperlicher Härte. Er zwingt Bertram zum Reiten, erschiesst das Kätzchen, das Bertram vor ihm zu verstecken sucht, und belegt ihn mit drakonischen Strafen, unter denen jedoch Bertram weniger leidet als unter der kalten Unnahbarkeit seines Vaters. Zwar beginnt sich Bertram zu wehren, indem er der Härte des Vaters mit Trotz begegnet oder vor den Mahlzeiten den Löffel des Vaters ableckt als heimlicher Racheakt gegen die väterliche Tyrannei bei Tisch. Noch wagt er nicht offen gegen den mächtigen Vater zu rebellieren. Er bewundert, ja liebt ihn noch immer und frisst seine Aggressionen still in sich hinein.

Vater und Sohn Voss. Will Quadflieg (Mitte) und Gero Preen (links) in Markus Imhoofs «Die Reise».

Erst als Student in Berlin und mit Unterstützung seiner Freundin Dagmar beginnt Bertram, sich offen gegen seinen Vater zu stellen. Dazu gehört der Entschluss, ein eigenes Kind zu bekommen. An einem Weihnachtsfest bei Bertrams Eltern wollen sie ihre Verlobung feiern, aber es kommt zu einem heftigen Streit zwischen Vater und Sohn und zum endgültigen Bruch zwischen den beiden.

In Berlin beteiligen sich Dagmar und Bertram an Demonstrationen und Aktionen der Apo. Die junge Generation will sich, nicht wie ihre Väter einst, rechtzeitig gegen ungerechte politische und gesellschaftliche Zustände auflehnen. Während der Vorführung eines Films mit Heinz Rühmann, «einem typischen Vertreter jener Väter-Generation, gegen die wir angetreten sind» (M. Imhoof), wird dessen heile (Film-)-Welt durch die Projektion von Kriegsbildern aus Vietnam gestört. Im Februar 1967 kommt es während des Staatsbesuchs des persischen Schahs in Berlin zu Strassenschlachten zwischen Demonstranten und Polizei. Mit vielen anderen wird Bertram festgenommen. Im Knast gibt ein Polizeibeamter bekannt, ein Student habe einen Polizisten erstochen. Wieder frei, erfährt Bertram, dass in Wirklichkeit ein Kriminalbeamter den Studenten Benno Ohnesorg erschossen hat. Wütend setzt er zusammen mit Dagmar und dem radikalen Schröder (Claude Oliver Rudolph) den Stall der berittenen Polizei in Brand, rettet aber im letzten Moment die Pferde aus dem brennenden Gebäude. Halb zum Täter, halb zum Verräter geworden, gerät Bertram allmählich zwischen die Fronten. Dagmar wendet sich von ihm ab und setzt sich mit Schröder und Gleichgesinnten, die nichts mehr von Diskussionen und Demonstrationen halten, in den Untergrund ab, um mit Gewalt und Terror durchzusetzen, was sie seit 1968 mit anderen Mitteln vergeblich zu erreichen gehofft hatten. Bertram kann ihnen nicht folgen.

Diese Szenen und Ereignisse aus seinem bisherigen Leben brechen in Bertrams Bewusstsein ein, während er mit Florian und falschen Pässen nach Deutschland fährt, von seinen ehemaligen Gefährten als Verräter verfolgt und von der Polizei als Hintermann der Terroristen gesucht. Er bemüht sich, eine enge Beziehung zu Florian zu finden, die voller Zärtlichkeit, Verständnis und Zuwendung ist und in völligem Gegensatz zu dem steht, wie ihn sein Vater behandelt hat. Bertram will an seinem Sohn gutmachen, was sein Vater an ihm gefehlt hat.

Im Fernsehen sieht er Schröders Verhaftung, trifft sich mit Dagmar in einer konspirativen Wohnung zu einer Aussprache, bei der klar wird, dass sie sich nichts mehr zu sagen haben, und versteckt sich darauf mit Florian auf dem heruntergekommenen väterlichen Gutshof bei Hamburg. Hier will er seine seelischen Wunden heilen lassen und Florian eine glückliche Kindheit verschaffen. Ein nächtlicher Polizei-Einsatz mit Schusswaffen und Helikopter setzt seinem Traum ein Ende. Er wird verhaftet. Florian beisst den Polizisten, der ihn hinausträgt, in die Hand. Diese Geste der Notwehr gefriert zum Schlussbild. Hat auch Bertram seinem Sohn ein Erbe hinterlassen, das ihn in Konflikt mit der herrschenden gesellschaftlichen Mächten bringt?

Im Vergleich zu Margarethe von Trottas «Die bleierne Zeit» (1981, ZOOM 19+22/81) und Reinhard Hauffs «Stammheim» (1985, ZOOM 9/86), die sich mit dem Personenkreis aus der gleichen Terroristen-Szene befassen, ist Markus Imhoofs «Die Reise» sicher der filmischste. Die Inszenierung besitzt Tempo, wirkt zuweilen sogar etwas hektisch, die Geschichte(n) entwikkelt sich trotz der komplizierten Rückblenden- und Parallelstruktur fliessend (den Schnitt besorgte die erfahrene Ursula West), und Hans Liechti hat einmal mehr Bilder geschaffen, die sich durch eine hervorragende Lichtgestaltung und Atmosphäre auszeichnet. Trotz dieser unbestreitbaren Qualitäten, die nicht zuletzt den beträchtlichen finanziellen Mitteln, die dem Team zur Verfügung standen, zu danken sind, wirkt mir vieles zu glatt, zu konfektioniert. Täusche ich mich, wenn ich meine, dass im dramaturgisch einfacheren und handwerklich weniger geschliffenen «Das Boot ist voll» Imhoofs persönliche Handschrift, sein ureigenes Engagement für das Thema viel deutlicher zu spüren waren?

Am wenigsten gelungen scheint mir, mit Ausnahme des alten Voss und der beiden Buben Bertram und Florian, die Zeichnung und Charakterisierung der Personen zu sein. Nicht nur Dagmar und Schröder, die beide in der Darstellung zu kurz kommen, sondern auch der erwachsene Bertram wirken flach, ohne Tiefe und Hintergrund. Sie sind zu eindimensional gezeichnet, so plakativ und «signifikant», wie sie manchmal daherreden: Parolenträger ohne Fleisch und Blut. Sie entwickeln sich kaum, gewinnen keine Konturen und Kanten. Es fehlt ihnen an Dimension – ein Mangel, den auch die Bilder und Szenen des Films oft aufweisen: Sie bedeuten nur sich selber.

Wie dies anders sein könnte (sollte), zeigt überraschenderweise (oder typischerweise?) der Theaterschauspieler Will Quadflieg: Hinter der Tyrannen-Maske und den weltanschaulichen Floskeln des alten Voss

wird ein Mensch voller Brüche sichtbar, ein Mensch, dessen falsche Ideale zerbrochen sind, der dies jedoch nicht wahrhaben will. Dadurch verkörpert er glaubhaft Schuld und Tragik einer ganzen Generation. ■

Elsbeth Prisi

El amor brujo

Spanien 1985.
Regie: Carlos Saura
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/265)

Zu Beginn fährt die Kamera in einer schönen und eindrücklichen Einstellung langsam in das Innere eines grossen Filmstudios. Sie richtet ihren Blick auf Treppen und Gestänge, Drähte und Lampen, holt sie aus dem Dunkeln und lässt sie wieder darin verschwinden – um dann diesen abstrakten und als künstlich definierten Zauber zu verlassen und sich steil hinunterzuwenden auf malerische Kulissenhütten an imaginärem Stadtrand, wo das Weitere spielen wird.

In diesen künstlich-ärmlichen Kulissen entwickelt sich das Musik-Drama von Manuel de Falla: Zigeunerväter beschliessen die Heirat ihrer Kinder, wie das in diesen Kreisen so Brauch zu sein scheint, und natürlich lieben dann diese Kinder – erwachsen geworden – gerade nicht den oder die, welche ihnen von den Vätern bestimmt worden ist. Das führt zu Leid und Schmerz in Gesichtern, zu Eifersucht und dramatischem Theaterkampf um Ehre und Frauen. Der eine fällt, der andere büsst, verhext ist die Betrogene, bevor dann die Paare nach einigen Verwicklungen ordnungsgemäss zueinander finden, die einen ins Geisterreich verbannt werden, und die andern in neuem Glück sich finden.

Carlos Sauras straffe Regie vereinigt sich mit der Choreografie von Antonio Gades zu einem technisch perfekten Tanzstück, fein abgestimmt auf die Musik von Manuel de Falla.

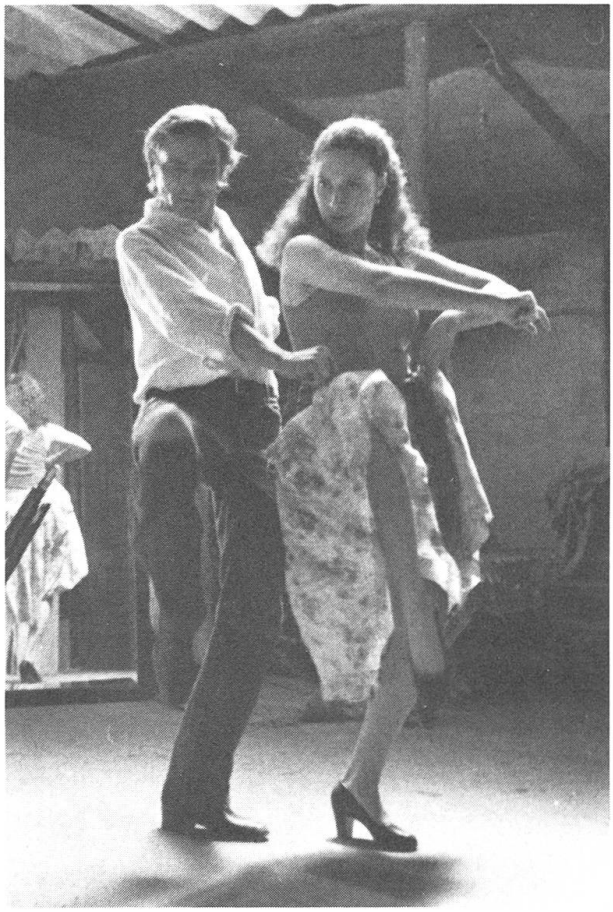
Trotz oder vielleicht gerade wegen des hohen Masses an technischer Perfektion und Künstlichkeit wirkt dieser Film auf mich hohl, leer, und innerlich und äusserlich absolut verstaubt.

«El amor brujo» ist der dritte Teil der Flamenco-Trilogie von Carlos Saura. War «Bodas de sangre» starkes, anspruchsvolles, leidenschaftliches, in strenge Form gefasstes Tanztheater, kamen in «Carmen» Liebe und Eifersucht schon leichtfüssiger «auf mittlerer Ebene» daher, so verschreibt sich Saura in diesem letzten Tanz-Film dem Volksdrama, das nur noch unterhält.

Fragwürdig bleiben mir hier die romantisch-melodramatischen Klischees, die für mich eine Kitschwelt zeichnen, wie sie vor 50 Jahren in den Köpfen herumgeisterte. (Erstaufführung von de Fallas «El amor brujo» 1925)

Allzu einfach wird hier Liebe, Eifersucht, Ehebruch und Behexung – Beherrschung noch durch den Geist des toten Mannes – dargestellt: Die Frauen haben nichts, aber auch gar nichts anderes im Kopf, als ein «Nestchen für das Vögelchen des Mannes» bereitzuhalten. Mir ist das zu simpel, doch gebe ich gern zu, dass Carlos Saura im spanischen Volk vielleicht noch heute damit auf Erfolg zählen kann.

Nachdenklich blättere ich in Sauras Filmografie und finde Sätze aus einem Interview (mit Dieter E. Zimmer) von 1980 – Sätze wie: «Vor allem hat sich



Laura del Sol und Antonio Gades in «El amor brujo».

meine Auffassung der Frau (in Bezug auf Geraldine Chaplin. d. V.) geändert. Für mich ist aus dieser spanischen Frau, der Mischung Gattin-Objekt-Mutter, einem wunderbaren, fernen, unzugänglichen Idealwesen etwas sehr viel Unmittelbareres geworden, ein Wesen aus Fleisch und Blut, mit dem man Gefühle und Gedanken teilen kann».

Ihn an diesem einen Zauberliebe-Film aufzuhängen, liegt mir allerdings fern, er kann mir auch den anderen Saura aus den siebziger Jahren, von «Cria cuervos», «Elisa vida mia», «Los ojos vendados», «Mama cumple cien años» – und schon gar nicht den Saura von «deprisa deprisa» (1980) vermiesen. Es wird sich zeigen, ob es den Carlos Saura noch gibt, der sagte: «Gewöhnlich sage ich, dass ich Anarchist sei, und wenn man den Anarchismus als eine individualistische Position gegenüber dem Leben und vor allem der etablierten Gesellschaft versteht, dann bin ich es wohl auch.»

Natürlich wird, wer von Zigeunertänzen und Flamenco begeistert ist, die Tanzkunst der Hauptdarsteller Antonio Gades, Juan Antonio Jimenez, Laura des Sol und vor allen andern Cristina Hoyos mit Recht bewundern; Cristina Hoyos, die fähig ist, sogar in diese Rolle, lebendigen und wahrhaftigen Ausdruck zu legen. ■

Stefan Keller

Trouble in Mind

USA 1985.
Regie: Alan Rudolph
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/276)

Heimkehrer aus einer Einsamkeit – sie sind um Illusionen ärmer und den Umgang mit der Spezie Mensch nicht mehr gewohnt; bereichert dafür um die zweifelhafte Fähigkeit, allein und kompromisslos zu entscheiden. Liebe kennen sie nicht mehr, trotzdem ist ihr Hunger danach enorm; die Heimkehrer in den Heimkehrer-Filmen. Ein Genre, das sich genreübergreifend abzeichnet. Sie kommen aus der Wüste, aus den Bergen, aus dem Krieg oder – wie in «Trouble in Mind» – aus dem Gefängnis. Acht Jahre Haft für Mord an einem zwielichtigen Typen, dem aber nie etwas nachgewiesen werden konnte, hat Hawk (Kris Kristofferson) kassiert. Dass er weiland ein Polizist war, verschärfte das Strafmass. Das Motiv zum Mord, von seiner einstmaligen Liebe in ihrem Café beim Tellerwaschen beiläufig erwähnt, beleuchtet den kinoleinenen Edelmut seines Charakters: Das Opfer, Fat Adolph, muss ein äusserst skrupelloser und mieser Hökerer gewesen sein. Hawk, damals eben noch Polizist und nie ganz erwacht aus dem alten amerikanischen Traum von Gerechtigkeit und vom Sinn, sich für sie einzusetzen, erträgt das Auseinanderklaffen der Schuld von Fat Adolph und der Unbeweisbarkeit seiner krummen Touren nicht. Kommt dazu, dass seine damalige Liebe, Wanda, ebenfalls auf irgendeine Art in Mitleidenschaft gezogen war. Entsprechend heldenhaft wird die Mordszene – erst gegen Ende des Films als Rückblende – inszeniert. Im den Japanern eigenen Flair für Zeitlupen in solchen Situationen (Kamera: Tyomichi Kurita) schwebt Hawk in eine dicht bevölkerte Kneipe, bahnt sich vogelflugsgerade seinen Weg auf Fat Adolph hin und landet einen Meisterschuss mitten in dessen Stirn.

Der Film von Alan Rudolph («Choose Me», 1984) setzt an jenem nebligen Wintermorgen ein, an dem Hawk aus dem Gefängnis entlassen wird. Sein Weg wird bis zur Bahnhofsbar verfolgt, wo er den ersten Café in Freiheit bestellt. parallel dazu wird die Situation einer Familie gezeigt, die in ärmlichen Verhältnissen in einem Wohnauto-Camp auf dem Lande lebt: Coop (Keith Carradine), seine Frau Georgia (Lori Singer) und das Baby. Coop findet keine Arbeit und Georgia erträumt sich das grosse Glück in der Grossstadt. Coop kann in der Baracke, wo er auf Arbeitssuche abgewiesen wurde, just das nötige Geld zur Fahrt und Überschiffung in die Grossstadt klauen. Die Abreise der Familie ist überstürzt (der Ereignisstrudel, welcher der Laufbahn krimineller Kinofiguren so oft anhaftet, ist schon mit diesem ersten Bagatelldiebstahl vorgegeben). Die beiden expositionalen Geschichten finden ihren Berührungspunkt in einer kleinen Hafenkneipe, in Wandas Café, mitten in einem ärmlichen Viertel von Rain City.

Rain City wird von Alan Rudolph als Grossstadt mit üblem winterlichem Klima gezeigt. Zumeist regnet es, ist neblig oder bedeckt. Sonnenschein kommt nie vor. Natürlich sucht man Rain City vergeblich auf der Landkarte – es ist eine aus realen Elementen zusammengesetzte Phantasiestadt, eine Metapher für die «Zeit des grossen Regens» oder für einen Boden, auf dem nichts Menschliches gedeihen kann. Ausser den sie-

«Trouble in Mind» von Alan Rudolph ist eine Mischung aus Ganoven- und Liebesfilm. Joe Morton tritt darin als Solo auf.

ben Figuren, die die Handlung des Films bestreiten, wird denn auch kaum viel von dieser Stadt gezeigt. Das wenige, was in kurzen, da und dort eingeschobenen Sequenzen gezeigt wird, wird zu den Charaktermerkmalen von Rain City: starke Polizeipräsenz, bedeutender Hafen, moderne Hochbahn und ein Aussichtsturm mit Restaurant. Das genügt auch, es bezeichnet zureichend das Umfeld der alsbald einsetzenden Ganoven- und Liebesgeschichte. Alan Rudolph will mit «Trouble in Mind» ein Kino-Märchen erzählen, literarisch und linear, leichtverständlich und unzweideutig, und er transportiert die Geschehnisse dazu in eine fiktive Grossstadt.

Wandas Café ist wie gesagt Verknotungspunkt der Geschichten. Wanda ist eine Frau von etwa fünfunddreissig Jahren, abgebrüht von Hitzestürmen des Lebens, und die Entbehrung hat sie in diesen acht verflossenen Jahren ebenso gezeichnet wie Hawk. In Wandas Café kommt zuvorderst die Begegnung von Hawk und Georgia zustande; schon der erste Blickwechsel lässt unzweifelhaft durchblicken, dass sich da eine Dreiecksbeziehung anbahnt: Coop, Georgia und Hawk.

Nicht nur das Dreieck ist ein altbekannter Zopf in diesem Film. Coop, der während der Filmhandlung immer mehr zu einem exotisch anmutenden Kriminellen wird, der zusammen mit einem schwarzen Dichter (Solo, gespielt von Joe Morton) immer verwegenere Dinge dreht und sich am Schluss gar mit dem schillernden Untergrund-König Hilly Blue anlegt, ist ebenso eine Klischee-Figur wie Hawk, der Heimkehrer. Und Georgia, die Unschuld vom Lande, die nur aus dem Gefühl heraus handelt und dem Treiben der Welt ungeschützt ausgesetzt ist, fasziniert auch nicht als Figur, sondern durch die eingebrachten Emotionen, das brennend leidenschaftliche Gebaren – vor allem wenn es um ihr Kind geht – das die noch unbekannte Lori Singer ihrer Rolle gibt. Erinnerungen an Meryl Streep sind unausweichlich – nicht was ihr Aussehen, sondern was ihr Spiel betrifft.

Die alte Platte von der rapiden Untergrundkarriere des Grünhorns, dem cool handelnden starken Mann (mit dem herzhaften aber verdeckten Kern natürlich) und der zauberhaft erotischen jungen Frau dazwischen, verkauft sich immer gut. Hier ist sie sogar noch angereichert mit einigen neuen Klängen. Hawk etwa sorgt dafür, dass Coop von seinen krummen Wegen abkehrt. Als Gegenleistung bekommt er Georgia, das hatte er mit ihr ausgemacht. Coop akzeptiert das Ganze sogar noch. Als er nämlich nach einer riesigen Schiesserei in Hilly Blues Residenz, einer gross aufgemachten und die Filmhandlung schliessenden Action-Szene, wie ein geprügelter Hund reumütig zu Georgia zurückkehrt, lässt er sie nach seiner Wegweisung einen Dank an Hawk ausrichten: Edelmut im Quadrat, sowohl auf der Verlierer- als auf der Siegerseite. Für das Filmende ist dann noch ein hoffnungsversprechendes Bild ausgegraben worden: Die frisch Geeinten verlassen im offenen Cabriolet Rain City, hinter Wol-

kenfetzen drückt orange eine Morgensonne durch.

Es gibt in «Trouble in Mind» aber auch ein paar angenehme Abweichungen von Altbekanntem. Ich denke an jene erste nächtliche Begegnung zwischen Hawk und Georgia: Sie ist im Wohnauto, das vor Wandas Café steht, und Hawk schleicht drum herum. Neonlicht statt Vollmond, Blechreflexe statt Fliederrauschen und dazu die originelle Idee mit dem Fensterchen in der Wohnautotür, das durch einen Vorhang verdeckt ist, in dem aber ein winziges rechteckiges Guckloch gerade gross genug ist für Georgias Auge. Ich denke auch an das Modell des Häuserviertels mit Wandas Café, das Hawk aus dem Gefängnis mit nach Hause bringt und das dann bisweilen in Aufsicht und bei Nacht aufgenommen in den Film eingebaut wird. In der Montage solcher Sequenzen, auch derjenigen mit der Hochbahn oder den gelegentlichen Rückblenden auf Hawks früheres Leben, soll wohl auf den Filmtitel angespielt werden – übersetzbar vielleicht mit «Durcheinander im Bewusstsein» oder, in der zeitgenössischen Sprache Jüngerer, «Puff im Chopf». Wenn solche Ideen den Film auch nicht über den Sumpf der Mittelmässigkeit herausheben, so unterhalten sie doch gut. ■

KURZ NOTIERT

SRG zum 4. nationalen TV-Programm

srg. Das Eidg. Verkehrs- und Energiewirtschaftsdepartement (EVED) hat die Gesuchsteller für die Veranstaltung von Regionalfernsehen, beziehungsweise eines 4. nationalen Programms eingeladen, zur Frage Stellung zu nehmen, ob die bis heute eingereichten Gesuche für regionales Fernsehen bis zum Inkrafttreten des Radio- und Fernsehgesetzes zu sistieren seien. Der SRG-Zentralvorstand spricht sich gegen eine förmliche Sistierung aus. Sofern das EVED mit Rücksicht auf die im Gange befindliche Radio- und Fernsehgesetzgebung Versuchsbewilligungen im jetzigen Zeitpunkt nicht als tunlich erachten sollte, empfiehlt der SRG-Zentralvorstand, die verschiedenen Projekte wenigstens in dem Sinne weiterzubearbeiten, dass Lösungen geprüft werden und nach Möglichkeit ein Konsens hierüber angestrebt wird. Die technische Planung sollte auf alle Fälle weiter vorangetrieben werden.

Bruno Loher

Short Circuit

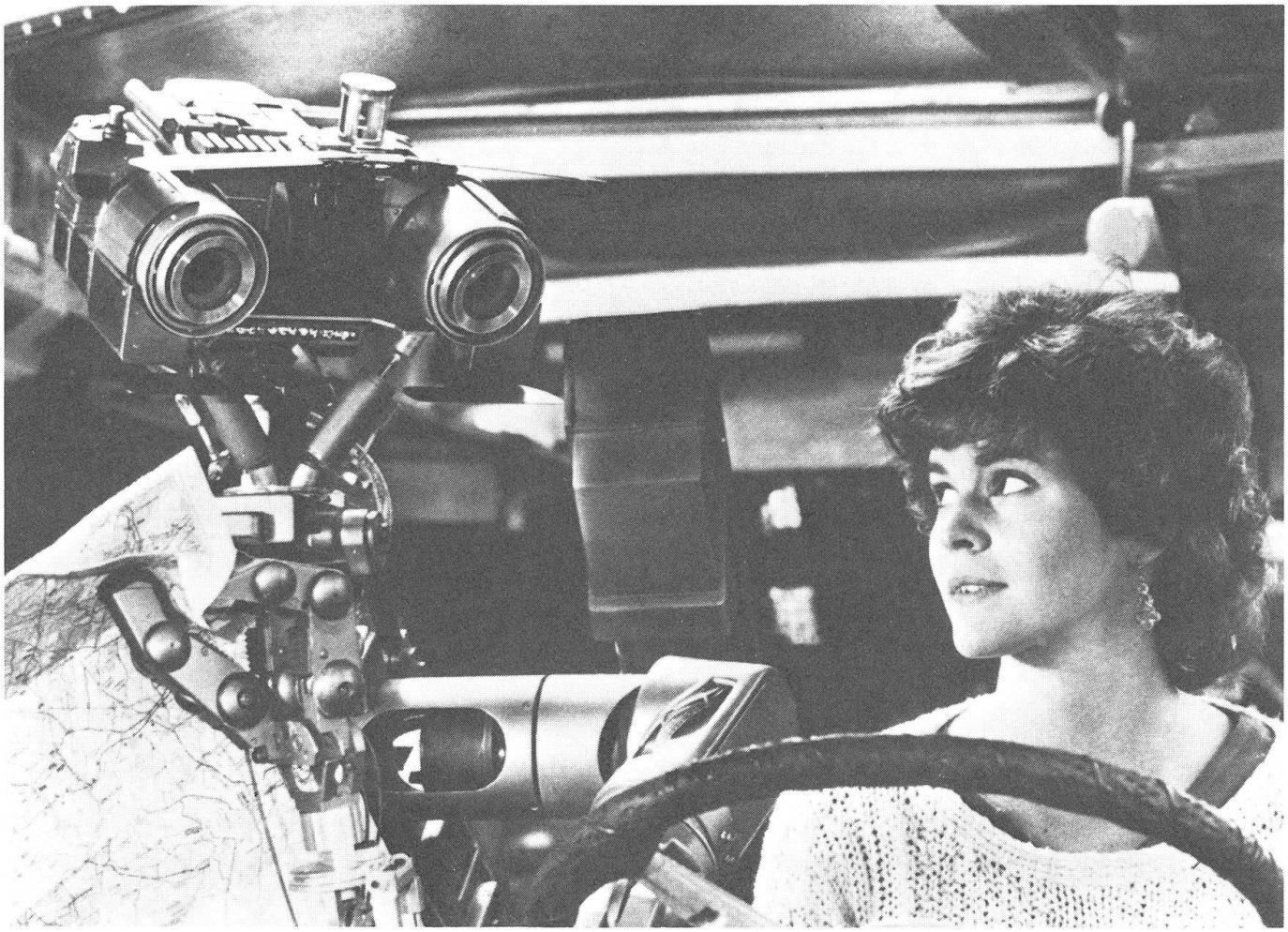
(Nummer 5 lebt!)

USA 1986.
Regie: John Badham
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/275)

Die Angst vor der Technologie unserer Zeit ist nicht ohne eine gewisse Berechtigung. Noch nie war die Wahrscheinlichkeit, dass dem Menschen seine eigenen Werke entgleiten und sich gegen ihn wenden, grösser als heute. Wen wundert's, dass Filme in unsere Kinos kommen, die entweder versuchen, aus dieser Angst Kapital zu schlagen oder, was weitgehend parallel läuft, sie mit ironischem Humor zu überdecken.

Der amerikanische Regisseur John Badham hat beides mit Erfolg getan. Wer den Film «War Games» (ZOOM 20/83) gesehen hat, dürfte einigen Respekt vor verselbständigter Computertechnologie haben. Interessierte Badham, übrigens auch Regisseur des Kinohits «Saturday Night Fever» (ZOOM 9/78), dort vor allem die Hilflosigkeit der Menschen gegenüber «perfekten» Maschinen, so parodiert er in seinem neusten Werk, der Komödie «Short Circuit», das Missverhältnis zwischen der Machtlosigkeit des Menschen und der Macht der Technik mit überschäumendem, unbeschwertem Witz. Durch die Konfrontation von High-Tech mit menschlicher Alltäglichkeit wird selbst dem Ängstlichsten der Ängstlichen mit spielerischer Leichtigkeit, aber nicht ohne philosophische Tiefe, die Furcht vor technischen Ungeheuern innert Kürze genommen. Selbst den erbittersten Gegnern von klapprigen Robotern und piepsenden Computern wird mit dieser Techno-Komödie das Herz geöffnet. Doch nicht nur bei Technik-Geschädigten vermag dieser Film Wunder zu vollbringen, auch wer von Hollywoods Kino à la «Top Gun», «Cobra» oder etwa «The Color Purple» allzu stark malträtiert wurde, dem wird mit «Short Circuit» Balsam auf die Wunden gestrichen.

Die erste Einstellung lässt noch etwas im Ungewissen. Nur wem Spielbergs neustes Kinobonbon nicht mundet, wird bereits zu diesem Zeitpunkt aufatmen: Stählerne Panzer überrollen die schönen Lila-Blümchen. Wir haben die Ehre, an einer technischen Demonstration der Firma Nova Robotics teilnehmen zu dürfen. Die neuste Generation von Super-Robotern wird einer Gruppe interessierter Senatoren, Generäle und Wissenschaftler im Einsatz gegen die Panzer vorgeführt. Was die mit treffsicheren Laserkanonen



Nummer 5 und Ally Sheedy in «Short Circuit» von John Badham.

ausgerüsteten Blechsoldaten zustande bringen, ist erstaunlich, und die Generäle sind so begeistert, dass einer sogar auf die Idee kommt, man könnte die Blechgesellen mit Fallschirmen hinter den feindlichen Linien absetzen und mit einer Bombe im Gepäck direkt in den Kreml fahren lassen – und keiner würde sich dabei die Hände schmutzig machen...

Die Firma freut sich, die Gäste noch zu einem kleinen Imbiss einladen zu können. Nur mit grösstem Widerwillen ist der eigensinnige Erfinder dieser perfekten Tötungsmaschinen, Dr. Newton Crosby (Steve Guttenberg), bereit, mit den Generälen ein Gläschen zu trinken. Er hat die Super-Roboter nämlich ursprünglich einzig und allein zu friedlichen und nützlichen Zwecken konstruiert, beispielsweise zum Cocktailmixen oder zum Orgelspielen. Unterdessen werden im Hof von Nova Robotics die Kampfmaschinen zum Entschärfen bereit gemacht. Da geschieht es: Ein Blitz schlägt in die Versorgungseinheit von Roboter Nr. 5 ein. Sofort überprüft das Fachpersonal die Funktionstüchtigkeit. Alles scheint in Ordnung, doch plötzlich geht Nr. 5 eigene Wege. Die verwirrte Maschine landet aus Versehen auf dem Verdeck eines abfahrbereiten Lastwagens. Der sonst immer wachsame Betriebsschutz der Novawerke gerät in Panik, und Crosby muss alle seine Überzeugungskraft aufbringen, damit die entflohenen elf Millionen nicht gleich mit einem Bombergeschwader der Vereinigten Staaten vernichtet werden. Die Sache ist überaus dringend, denn der in Korea und Vietnam ausgebildete Chef des Betriebsschutzes möchte nämlich nach Hause – zum Mittagessen.

Crosby gibt seinem Roboter den Befehl, sich selbst auszuschalten. Die Antwort kommt postwendend: «No». Der Wissenschaftler und sein Assistent sind konsterniert. Wie kann eine Maschine den Befehl verweigern? Nr. 5 ist unterdessen über einige Umwege ins Haus von Stephanie Speck (Allie Sheedy) geraten. Seine neue Logisgeberin ist total happy, sie freut sich, dass die Ausserirdischen gerade ihr einen Besuch abstatten, und meint, dies sei das Resultat ihrer generösen Tierliebe. Der metallene Ausserirdische kann sogar etwas Englisch: «No function, need input!», was etwa soviel heisst wie nichts funktioniert mehr ohne Computerfutter. Stephanie verabreicht ihm auch gleich eine Kraftnahrung. Sämt-

liche Bände der Encyclopedia Britannica werden von Nr. 5 in Windeseile verarbeitet und immer noch will er «more input». Da es im Fernsehen immer so interessante und lehrreiche Programme hat, schaut er sich in einer Nacht sieben gleichzeitig an. Am Morgen ist er überhaupt nicht müde und es drängt ihn, das Gelernte anzuwenden. Keinen Gegenstand fixiert er, ohne ihn zu benennen und den Begriff bis in die schwindelerregenden Tiefen etymologischer Ursprünge abzuleiten.

Nr. 5 weiss seine Intelligenz sinnvoll zu gebrauchen. Dummerweise entdeckt Stephanie jedoch die Plakette der Konstruktionsfirma auf seinem Blechrumpf. Enttäuscht, nicht wie sie bis anhin glaubte, einen dieser schon lange erwarteten Ausserirdischen vor sich zu haben, ruft sie Nova Robotics an: «Ihr könnt euren blöden Roboter bei mir abholen ...»

Wissenschaftler und Assistent und Betriebsschutz machen sich auf den Weg. Nr. 5 veranstaltet unterdessen mit einem Grashüpfer ein Wettspringen. Aus Versehen landet er mit seinen Raupen auf dem armen Tierchen, das diese Tortur natürlich nicht überlebt. «Reparieren», meint er zu Stephanie, die ihm nach einem philosophischen Exkurs die Bedeutung von Tod und Leben begreiflich macht. Nummer 5 erschaudert. Er hat Angst. Angst, dass ihn die Leute von Nova Robotics erwischen und ihn abschalten respektive töten. Stephanie macht ihn vergeblich auf den kleinen Unterschied zwischen Maschine und Mensch aufmerksam. «Nein», antwortet der Roboter, «Nr. 5 lebt!» Stephanie ist selbst schon leicht verunsichert, noch nie ist sie einer Maschine begegnet, die Angst hat. Und als es Nr. 5 sogar gelingt, die wundervollen Sonnenuntergänge in amerikanischen Filmen zu geniessen, ist sie vollends überzeugt: Dieser Roboter verfügt über das notwendige Instrumentarium zum Leben, denn er zeigt – Gefühle!

Eigentlich hätte «Short Circuit» genauso gut eine in unsere Zeit transferierte Version des Frankenstein-Mythos' werden können. Dazu müsste aber nach bekannter Vorlage die klapprige Maschine früher oder später ihre Laserkanone auf den armen Crosby richten und den «Mad Scientist» mit dem bekannten Zischen in Luft auflösen. Bis anhin ging es noch jedem so, dem erst zu spät bewusst wurde, dass er sich mit der künstlichen Anfertigung eines menschenähnlichen Wesens in göttliche Bereiche begab. In unserem Kulturkreis sind die modernen Prometheuse nicht sonderlich gefragt. Der vom Mensch wiederholte Schöpfungsakt wird als Gotteslästerung empfunden und entsprechend bestraft.

Doch nichts davon in «Short Circuit». Der jugendliche Wissenschaftler ist höchstens in seiner Ignoranz gegenüber jeglichem Weltgeschehen ausserhalb seiner Computer etwas verrückt, aber sonst gleicht er eher einem unbescholtenen Teenie denn einem abgefeimten «Mad Scientist». Nicht nur den «gothischen» Resten des Horrorfilms wird in «Short Circuit» der Garaus gemacht. In der Konfrontation mit dem Alltag verliert auch die Technologie ihre Schrecken.

Newton Crosby und sein «indischer» Assistent Ben Jhabutiayah (Fisher Stevens) sind jedoch viel zu stark durch andere Probleme abgelenkt, als dass sie sich auch noch um den Mythos von Frankenstein oder um die Mystifizierung der High-Tech kümmern könnten. Ihnen reichen schon die Probleme, die sie damit haben, mit dem Auto geradeaus zu fahren oder einen englischen Satz fliessend zu sprechen, ohne sich dabei wie Ben immer wieder in sprachlichen Fallen zu verstricken.

Stephanie scheint die erste Frau zu sein, der dieses komische Duo begegnet. Wie es sich gehört, ist der von Natur aus schüchterne Crosby sogleich fasziniert von ihr, und zumindest in diesem Bereich gelingt es dem gewieften Kinogänger bereits, gewisse treffsichere Prognosen über den Ausgang des Films zu machen.

Natürlich schafft es Crosby, mit einigen logischen Argumenten zu beweisen, dass Roboter keine Gefühle haben können. Stephanie bleibt trotzdem misstrauisch. Nr. 5 wird von der Nova Robotics überlistet und vom hervorragenden Betriebsschutz, der gleich in Regimentsstärke aufmarschiert, abtransportiert. Doch sind Roboter gerade darum so faszinierend, weil sie so intelligent sind. Nr. 5 entwischt und taucht erneut bei seiner Menschenfreundin auf. Die Begrüssung wird mit einem kleinen Tanz gefeiert. Diese Szene ist der unzweifelhafte Höhepunkt des ganzen Films. Im Fernsehen wird «Saturday Night Fever» gezeigt, und der gelehrige Roboter schafft es spielend, den Emporkömmling Travolta auszustechen.

Nicht nur filmisch, sondern vor allem auch technisch, dürfte diese Szene alle anderen in den Schatten stellen. Nr. 5 hatte nur schon im Kopf 30 Motoren installiert, um die Emotionen eines Menschen darstellen zu können. Syd Mead, der Designer des Roboters, hat ein kleines Wunderwerk geschaffen. Nicht erstaunlich, wenn man weiss, dass er auch das optische Outfit für Filme wie «Star Treck», «Tron», «Blade Runner» und «2010» besorgte. Regisseur Badham standen auf dem Set 16 Roboter zur Verfügung, alle über Funk steuerbar. Einige hatten Spezialaufgaben. So gab es

für gewagte Szenen eigene Stunt-Roboter. Obwohl bei den Dreharbeiten auf eine Maschine fünf Techniker kamen, ging es nicht ohne Zwischenfälle ab. Bei der Szene, in der Nr. 5 wie eine Heuschrecke hüpft, brach die ganze Steuerelektronik zusammen, und der Roboter begann immer schneller, den Hang hinunter zu rollen – 20 Leute hinter ihm her, um ihn einzufangen.

Auch bei Nova Robotics hat man sich erneut auf die Suche gemacht. Doch Stephanie hat das Vertrauen in diese Firma verloren. Sie möchte nur noch allein mit Crosby sprechen. In einem einsamen Restaurant wollen sie sich treffen. Während Crosby von seinem Assistenten noch einige Tips erhält, wie er mit Frauen umzugehen habe, wird Nr. 5 von den anderen Robotern im nahen Wald gestellt. Seine Western-Studien am Fernsehen machen ihn jedoch zu einem überlegenen Gegner. In der Manier des Gary Cooper der besten Tage überwältigt er sie alle und programmiert sie etwas um. Doch der Betriebsschutz war inzwischen auch nicht untätig. Stephanie wird gefangengenommen und kann nur dank der Hilfe von Nr. 5 entfliehen. Noch einmal will sie Crosby eine Chance geben. Und dieser lässt nichts unversucht, um herauszufinden, ob Nr. 5 nun Mensch oder Maschine sei. Der letzte Test verläuft erfolgreich. Crosby erzählt einen abstrakten Witz, und Nr. 5 bricht in schallendes Gelächter aus. Lachen ist jedoch nicht programmierbar. «Du hast recht», haucht er Stephanie ins Ohr, «Nr. 5 lebt!». Da hört man Helikopter anfliegen, der Betriebsschutz greift zum letzten Mittel. Nr. 5 wird mit Raketen beschossen. Doch Roboter sind auch in ausweglosen Situationen fähig, ein Happy-End zu finden.

Als Zuschauer weiss man ihm dies zu danken. Allzu schade wäre es gewesen, aus diesem Film mit trauriger Erinnerung nach Hause zu gehen. Denn «Short Circuit» erzählt die Menschwerdung eines Roboters mit soviel parodistischem Witz, aberwitzigen Gags, verschmitzten Anspielungen und Zitaten aus der halben Filmgeschichte und soviel Tempo, Schwung und technischer Brillanz, dass man daran sein helles Vergnügen haben darf. ■

Sabine Schneeberger

Witness for the Prosecution

USA 1958.
Regie: Billy Wilder
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/264)

Sir Wilfried Robarts (Charles Laughton), der wohl berühmteste Londoner Anwalt, gerade aus dem Krankenhaus entlassen, darf vom Arzt aus keine schweren Fälle mehr übernehmen. Den Herzkranken zu überwachen und ihn vor seinen Lastern wie Rauchen und Trinken zu bewahren, ist der schwatzhaften Schwester Plimsolls (Elsa Lanchester) Aufgabe. Trotzdem gelingt es Sir Wilfried, einen interessanten Klienten zu übernehmen: Leonard Vole (Tyrone Power) ist des Mordes an einer vermögenden Witwe angeklagt und scheint Sir Wilfried unschuldig. Vole beteuert, er habe die Witwe am Abend des Mordes aufgesucht, sie aber frühzeitig wieder verlassen. Christine (Marlene Dietrich), Voles Frau, bestätigt dessen Aussage. In der Gerichtsverhandlung folgt nun ein coup de théâtre dem andern: Christine tritt unter dem Namen ihres rechtlichen Mannes (Helm) als Zeugin auf und denunziert Leonard, worauf sie von Sir Wilfried zur notorischen Lügnerin erklärt wird. Am selben Abend werden Sir Wilfried Liebesbriefe Christines an einen Liebhaber zugespielt, woraus der erfahrene Anwalt schliesst, dass Christine Leonard loshaben will. Triumphierend liest er die Briefe im Gerichtshof vor und kriegt damit Leonard frei. Doch eines hatte er übersehen: Christine, die Leonard liebt, hatte «nur» geschauspielert. Sie war es, welche die Fäden spann, Sir Wilfried zum Instrument machte und die Verhandlung zu diesem Ende führte. Aber wäre dies wirklich das Ende, so stammte die Geschichte nicht aus der Feder der raffinierten Agatha Christie: Christine liebt zwar Leonard, Leonard aber eine hübsche junge Brünette, die nun freudig in den Gerichtshof springt und Leonard stürmisch umarmt. Als Christine die Sachlage realisiert, packt sie das Brotmesser, das unvorsichtigerweise noch unter den Beweisstücken lag, und richtet ihren Liebsten selber.

Etwas melodramatisch das Ganze, aber, obwohl das Szenario nicht von Billy Wilder ist, typisch für ihn: Die Mann-Frau-Beziehungen Wilders müssen mit dem Tod eines Partners enden. Ein beliebtes Thema Wilders ist auch das gegenseitige Ausnützen der Personen. So wird Sir Wilfried von Christine missbraucht, die wiederum von Leonard getäuscht wird. Das Wildersche Thema der Täuschung und des Rollenspiels ist besonders augenfällig in «Witness for the Prosecution». Jeder Gegenstand, jede Einstellung trägt zum logischen Aufbau der Handlung bei und verstärkt die Täuschung. Der Zuschauer wird gleichzeitig getäuscht und aufgeklärt. Er weiss immer etwas mehr als Sir Wilfried, ist aber

Tyrone Power und Charles Laughton in Billy Wilders berühmtem Film «Witness for the Prosecution.

genauso auf dem Holzweg wie der geblendete Anwalt.

Sir Wilfried und der Zuschauer werden gleichsam getäuscht, indem der Personen Vergangenheit in Rückblenden beleuchtet und auf die Gegenwart bezogen wird: Christine und Leonard lernten sich im Deutschland des Zweiten Weltkriegs kennen. Christine arbeitete in einem schäbigen Night-Club, aus dem Leonard sie rettete, indem er sie heiratete, ohne jedoch zu wissen, dass sie bereits vermählt war. Im Gericht wird Christine zur Bösen und Leonard zum Opfer. Diese Täuschung wird noch verstärkt: Sir Wilfrieds Methode zu testen, ob ein Klient die Wahrheit sagt, besteht darin, einen Lichtstrahl in seinem Monokel einzufangen und ihn auf das Auge des Klienten zu richten. Weicht der Klient aus, hat er nicht bestanden. Leonard besteht den Test glänzend, während Christine die Rolläden runterlässt: Geblendet wurde nur der Anwalt selber. Genau wie mit den trügerischen Rückblenden verfährt sich Sir Wilfried mit seinen Tests in Trugschlüssen und Illusionen, die bezeichnend für die englischen Moralvorstellungen und die Mechanismen des Rechts sind.

Das Monokel tritt gegen Ende des Films nochmals in Aktion: Die Klinge des Brotmessers spiegelt den vom Monokel zurückgeworfenen Strahl und lässt das Ritual des Mordes erahnen. Damit wird das Monokel als symbolischer Gegenstand in Erinnerung gerufen und das Messer auf Wahrheit und Recht «geprüft», sowie zur Vollstreckung eben dieses eingesetzt.

Das Monokel und der davon ausgehende Strahl werden jeweils in Grossaufnahme gezeigt. Gegenstände in Grossaufnahme öffnen dem Zuschauer eine privilegierende Perspektive und zeigen ihm Zusammenhänge, die Sir Wilfried entgehen.

Indem relativ unwichtige Gegenstände übergebührend behandelt werden, so der Spazierstock, in welchem Sir Wilfried seine Zigarren versteckt hält, oder die Schublade im Aktenschrank, die ihm als Aschenbecher dient, wird des Zuschauers Auge für derartige Einstellungen sensibilisiert.

Ein bezeichnender Gegen-

stand ist der Treppengeländer-Fahrstuhl, mit dessen Hilfe Sir Wilfried die Stufen überwindet. Wie ein Riesenbaby fährt er auf seinem Stühlchen, als Leonard ihn aufsucht und ist ebenfalls am Fahren, als Christine eintrifft: Hier, wie während des ganzen Films, sind es äussere Kräfte, die ihn bewegen und steuern.

Sir Wilfried sieht nur, was er sehen will und verkennt, was er buchstäblich vor sich hat: Die Liebesbriefe wurden ihm von Christine persönlich überreicht. Der Zuschauer erkennt sogleich die typische Marlene-Dietrich-Pose, die wohlgeformten Beine übereinandergeschlagen. Sir Wilfried jedoch konzentriert sich voll auf die ominösen Briefe und wird einmal mehr von seiner eigenen Wahrnehmung getäuscht.

Obwohl Sir Wilfried unfähig ist, die Verschlagenheit seiner Klienten aufzudecken, das Rollenspiel anderer zu durchschauen, ist er sich seines eigenen Rollenspiels zynisch bewusst. Seine Aufpasserin Schwester Plimsoll neckt und hintergeht er. Sie wiederum weiss von Sir Wilfrieds Listigkeit, ohne es ihm je zu zeigen.

Allein die Schauspielkunst Charles Laughtons ist sehenswert. Jeder Gesichtswulst, das dicke Stupsnäschen, die pausbäckigen Wangen, der breitlippige Mund rundet Laughtons Mimik auf seine Weise ab. Aber auch Tyrone Power, der einen perfekt unschuldigen Leonard vortäuscht, Marlene Dietrich, die Christine gekonnt kühl verkörpert und Elsa Lanchester, die rabiat den Pantoffel schwingt, überzeugen rundum. Nicht zuletzt der Schauspieler wegen wurde «Witness for the Prosecution» zum gern ge- und wiedergesehenen Klassiker. ■

Medien aktuell

Urs Meier

«Histoire Suisse»: Neuland beschritten

Gegenwärtig wird in allen drei Regionalanstalten des Schweizer Fernsehens eine zwölfteilige Serie über die Geschichte der Schweiz im 19. Jahrhundert ausgestrahlt. Mit der historischen Sendereihe hat sich das Fernsehen eine ungewohnte Aufgabe gestellt. Sowohl in der Vermittlung des Stoffes wie in der Zusammenarbeit der Sprachregionen sind neue Wege beschritten worden.

Die Einheit der schweizerischen Nation ist als Postulat und Bekenntnis eine Selbstverständlichkeit, manchmal auch ein Gemeinplatz. Im politischen Alltag dagegen ist sie ein Problem. Die nationale Programminstitution SRG spiegelt beides wieder. Es gehört zu ihrem Auftrag, mit Information und kulturellem Austausch nationale Einheit darzustellen und zu fördern.

Die Zusammenarbeit der Televisione della Svizzera Italiana (TSI), der Télévision de la Suisse Romande (TSR) und des Fernsehens der Deutschen und der Rätoromanischen Schweiz (DRS) besteht üblicherweise vor allem in national koordinierten und regional kommentierten live-Ausstrahlungen von Anlässen; in erster Linie beim Sport, aber auch bei den regelmässigen Gottesdienstübertragungen. Dabei geht es allerdings kaum um die Einlösung eines staatspolitisch begründeten Programmauftrags, sondern schlicht um den rationellen Einsatz von Produktionsmitteln. Ein echter Austausch zwischen den Sprachregionen durch gemeinsame Programme kommt hingegen selten zustande. Auch die wechselseitige Übernahme von Produktionen ist kein markantes Element der Programmgestaltung der drei Fernsehanstalten. Es zeigt sich vielmehr, dass gerade in der Handhabung der Medien die Unterschiede zwischen den Kulturräumen sehr deutlich zum Ausdruck kommen. So ist für das Fernsehen DRS die Zusammenarbeit mit deutschen Anstalten bezeichnenderweise leichter als etwa mit TSR, und dies keineswegs nur aus sprachlichen Gründen.

Modell nationaler Zusammenarbeit

Mit «Histoire Suisse» haben die Schweizer Fernsehanstalten hinsichtlich ihrer Kooperation Neuland beschritten. Von der Konzeptentwicklung bis zur Realisation wurde hier konsequent auf gleichgewichtige Partizipation geachtet. In den Namenlisten der Beraterinnen und Berater, der Programmschaffenden und der Darstellerinnen und Darsteller dokumentiert sich dieses Bemühen bereits deutlich. Für die historische Aufbereitung des Stoffs hatte der Basler Historiker Georg Kreis die Federführung. Für die Regie zeichnete der Welsche Paul Siegrist verantwortlich. Die Studioteile wurden in Lugano produziert, und die Koordination des gesamten Vorhabens lag in den Händen von Roy Oppenheim. Die ganze Serie wurde