Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 39 (1987)
Heft: 8

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: 08.07.2025

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

Samuel Helbling

Du mich auch

BRD/Schweiz 1986.
Regie: Helmut Berger
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/110)

Die Geschichte von Romeo (Dani Levy) und Julia (Anja Franke) in «Du mich auch» beginnt auf den Strassen Berlins beim Musikmachen. Die beiden geraten aneinander, weil sie sich gegenseitig den Platz streitig machen, um sich wenig später Hals über Kopf in einander zu verlieben. Ihr stürmisches Liebesglück ist allerdings nur von kurzer Dauer. Das «Kribbeln» der ersten Tage ist bereits vorbei. Während die Fotos an den Wänden ihrer Berliner Wohnung noch die glückliche Zeit ihres Verliebtseins dokumentieren, beherrschen inzwischen Streitereien und handfeste Auseinandersetzungen den Alltag. Sie langweilen sich und vermissen die Erotik in der Beziehung. In ihrer Unzufriedenheit wollen sie sich trennen. Um wenigstens das Geld für die Wohnung zusammenzubringen, spielen sie gemeinsam an einer Hochzeitsparty und werden dabei in einen Mordfall verwickelt, mit dem sie eigentlich gar nichts zu tun haben. Von ominösen Gangstern gejagt, bleibt ihnen nichts anderes übrig, als wieder durch dick und dünn zusammenzuhalten.

Nun ständig auf der Flucht, ohne sichere Bleibe, müssen sie ihr Leben erst recht improvisieren. Hungrig und abgebrannt irren sie durch die Strassen Berlins. Ein Leben aus dem Stegreif beginnt. Von einer geheimnisvollen, alten Frau erhalten sie die Adresse eines Ehepaares, dessen Liebe nach 50 Jahren noch so lebendig und unverbraucht sein soll, wie am ersten Tag. Weil es zwischen Julia und Romeo nicht mehr so «knistert» wie am Anfang, machen sie sich auf die verheissungsvolle Suche nach diesem Liebespaar, das für sie die Sehnsucht nach dem verlorenen Glück verkörpert. Auf einer Odyssee durch die hässlichsten Wohnsilos und Strassenschluchten Berlins haben sie die unwahrscheinlichsten Situationen zu meistern. In kurzen Verschnaufpausen finden sie Zeit für einander. Aber da tauchen auch schon die Verfolger wieder auf...

Dani Levy – bekannt geworden als Küchenlehrling «Peperoni» in der TV-Serie «Motel» (ZOOM 24/84) – und Anja Franke, die beide vom Jugendtheater her kommen, spielen die Hauptrollen in diesem Film. Helmut Berger, Mitbegründer des Basler Jugendtheaters, führte Regie. Es geht in diesem Film um Liebe, um die vielen alltäglichen Szenen in einer Beziehungskiste mit ihrem Hin und Her, um die Sehnsucht nach der grossen romantischen Liebe und nach der ewigen Liebe. Fasziniert und inspiriert von der Vorstellung, mit jemandem, in den man wirklich verliebt ist, einen Liebesfilm zu drehen, machten sich Anja Franke und Dani Levy an die Arbeit.

Das ganze Unterfangen erstreckte sich über mehrere Jahre. Herausgekommen ist eine zärtliche und poetische Geschichte, eine Art Grossstadtliebeskrimi. Der in Schwarzweiss gedrehte Film besticht durch seine unkonventionelle Machart, die viel Raum für Situationskomik und improvisierte Alltagsszenen lässt. Die formalästhetischen Grundlagen des realistischen Jugendtheaters prägen sowohl die Dramaturgie und den Stil als auch die optimistische Grundstimmung dieses Films. Durch Verknappung der Situationen und Sachverhalte wird die Geschichte auf wesentliche Grundlinien reduziert.

Der Film spielt mit Klischees, die zum Teil ins Groteske gesteigert werden, wie etwa die spiessigen Eltern und der Senator im Bordell. Die Figuren sind typisiert und stilisiert gezeichnet. Obwohl der Film im eigentlichen Sinne kein Märchen ist, trägt er stark märchenhafte Züge. Die Träume und Erwartungen äussern sich nicht in Gestalt von Feen und Teufeln, sondern präsentieren sich als alltägliche Figuren, als Vater, Mutter, Freund, Gangster. Ein Teil der Geschichte wird anhand von Standfotos gerafft nacherzählt. Die frische und lockere Inszenierung findet ihre Entsprechung in der Spielfreude und Emotionalität der beiden Hauptfiguren, die nie zur Ruhe kommen und sich immer wieder etwas einfallen lassen müssen, um ihre Haut zu retten.

«Du mich auch» ist ein sehr persönlicher und experimentierfreudiger Film, der nur so sprüht von Einfällen, Witz und zum Teil auch schon bekannten Gags, wie etwa der Kameraeinstellung, die darauf wartet, dass die Handlung ins Bild kommt. Eine kurze Hommage an den Motelregisseur Thomas Hostettler hat darin ebenso Platz wie ein Kinozitat aus dem Chaplinfilm «The Tramp». Zusätzliche Komik entsteht durch den Gegensatz des bedächtigen und stets etwas umständlichen Schweizers Romeo und der direkten und schnellen Berliner Art der Julia.

Obwohl mit bescheidenen

Mitteln produziert, ist dieser Erstlingsfilm ziemlich professionell gemacht, mit viel Sinn und Gespür für Spannung, Tempo und Atmosphäre. Die phantasievoll inzenierte Liebesgeschichte wirkt nirgends sentimental oder gar kitschig. Das Verhalten der beiden Liebenden wird zwar fast durchwegs selbstironisch und augenzwinkernd gezeigt, aber nie ins Lächerliche gezogen. Aus der Perspektive dieser Verliebten und zugleich Verfolgten wird der Film erzählt. Er bestätigt die Binsenwahrheit, dass die Liebe die Phantasie beflügelt: Wirklichkeit und Tagtraum gehen fliessend ineinander über, durch surreale Wendungen wird die realistisch gezeigte Gegenwart phantastisch verfremdet.

Entsprechend der politisch-künstlerischen Zielsetzung des realistischen Jugendtheaters macht der Film Mut und wirkt mit seiner unverdrossenen Lebensfreude ansteckend. Die Spielfreude und der naive Charme von Anja Franke und Dani Levy tragen wesentlich Gelingen des Films bei. Die beiden werden einem schnell sympathisch. Weit weg ist die modische Koketterie mit der «No future»-Attitude und alles Hängerische, dem die beiden ihre ungebremste Vitalität entgegensetzen. Alles in allem ein unterhaltender Film im besten Sinne.

Ursula Blättler

«Die eigenen Macken filmisch und theatralisch umsetzen»

Gespräch mit *Dani Levy* über den Film *«Du mich auch»*, über Hintergründe, Einflüsse, Träume und Pläne.

Zwei junge Leute lieben einander, und sie beschliessen, diese Liebe in irgendeiner Form auf die Leinwand zu bringen. Sie schreiben gemeinsam ein Drehbuch, suchen sich einen Regisseur, spielen die Hauptrollen und lassen ihr «Kind» bis zur Premiere im Kino nicht aus den Augen. Dani Levy, welches Gefühl hat man nachher, wenn alles vorbei ist und der Film da oben auf einer Kinoleinwand läuft?

Vor allem habe ich nicht oder immer noch nicht das Gefühl, etwas sei abgeschlossen. Allenfalls das Gefühl vom Loslassen – das hatte ich vor Ende September 1986, als «Du mich auch» in den Kinos der Bundesrepublik anlief. «Fertig» im Sinne von fertig abgemischt war der Film bereits im März 1986, im Herbst war die deutsche Erstaufführung, und jetzt folgt – zwölf Monate nach Abschluss der Filmarbeiten – die Deutschschweizer Premiere.

Eigentlich war es so: Wir haben zunächst am Drehbuch gearbeitet, geschrieben, gefeilt, Pausen gemacht und Theater gespielt, auf Geld gewartet, ein neues Drehbuch geschrieben,

Liebesgeschichte 1986: Anja Franke und Dani Levy.

Act of Violence (Ruf der Vergangenheit) 87/109

Regie: Fred Zinnemann; Buch: Robert L. Richards, nach einer Story von Collier Young; Kamera: Robert Surtees; Schnitt: Conrad A. Nervig; Musik: Bronislau Kaper; Darsteller: Van Heflin, Robert Ryan, Janet Leigh, Mary Astor, Phyllis Thaxter, Berry Kroeger, Taylor Holmes u. a.; Produktion: USA 1949, MGM, 82 Min.; Verleih: offen.
Verrat und Rache – mit diesen beiden Stichwörtern könnte der Film charakterisiert werden, ein typischer Vertreter des amerikanischen «Film noir». In der Szenerie von Nacht, Schatten, Regen und Grossstadt versucht ein Mann einen anderen zu töten, weil er ihn während ihrer gemeinsamen Kriegsgefangenschaft verraten hat. Die gutbürgerliche Fassade des einen fällt zusammen, und der Film verdichtet sich zu einem klaustrophobischen Alptraum mit unerwartetem Ausgang. «Act of Violence» gehört in eine Reihe von Werken des Regisseurs, in deren Mittelpunkt die Bewältigung der traumatischen Vergangenheit steht. – Ab etwa 14

J★ Ruf der Vergangenheit

Du mich auch 87/110

Regie: Helmut Berger; Buch: Anja Franke, Dani Levy, H. Berger; Kamera: Carl-Friedrich Koschnick; Schnitt: Bettina Böhler; Musik: Nicki Reiser; Darsteller: Anja Franke, Dani Levy, Jens Naumann, Matthias Gnädinger, Regine Lutz, Helma Fehrmann, Karleen Rutherford u. a.; Produktion: BRD/CH 1986, Känguruh, Filmkollektiv Zürich, 16 mm, schwarzweiss, 90 Min.; Verleih: Filmcooperative, Zürich.
Eine poetische und zärtliche Liebesgeschichte aus der Grossstadt Berlin, mit der die beiden Hauptdarsteller ihrer eigenen Liebe sozusagen ein filmisches Denkmal gesetzt haben. Gut gespielt, nüchtern, ohne Sentimentalität und tragische Schwermütigkeit, ist daraus ein spannender und unterhaltsamer Film geworden, der nur so sprüht von Einfällen und Situationskomik. Die lockere und phantasievolle Inszenierung trägt das ihre dazu bei. →8/87

J★

Edge of the City (Ein Mann besiegt die Angst) 87/111

Regie: Martin Ritt; Buch: Robert Alan Arthur nach seinem Fernsehspiel «A Man Is Ten Feet Tall»; Kamera: Joseph Brun; Musik: Leonard Rosenman; Darsteller: John Cassavetes, Sidney Poitier, Jack Warden, Kathleen Maguire, Ruby Dee, Robert Simon, Ruth White u. a.; Produktion: USA 1957, MGM, 86 Min.; Verleih: offen (Sendetermin: 1.5.87, TV DRS).
Am Rande der Weltstadt New York existiert eine Welt für sich: die Hafendocks und Güterbahnhöfe, die «Welt der kleinen Leute». In diese Welt bricht ein Mann ein, der vor seiner Vergangenheit flieht und den Weg zu sich selber finden muss. Unfähig, sich zu entscheiden, wie er sein Leben meistern soll, trifft er einen Schwarzen, der ihm die Augen öffnet und ihn zwingt, der Wahrheit ins Gesicht zu sehen. Ein erregendes menschliches Drama, realistisch verfilmt und begeisternd dargestellt.

J★ Ein Mann besiegt die Angst

Eldorado 87/112

Regie und Buch: Marcel L'Herbier; Kamera: George Lucas, George Specht; Musik: Marius François Gaillard; Ausstattung: Louis Le Bertre; Darsteller: Eve Francis, Jaque Catelain, Marcelle Pradot, Philippe Hériat, Claire Prélia u. a.; Produktion: Frankreich 1921, Gaumont, 55 Min.; Verleih: offen.
Die spanische Tänzerin Sybilla liebt im geheimen einen skandinavischen Maler, der mit einer reichen Spanierin verlobt ist. Nach einer Vergewaltigung vertraut sie ihren Sohn einem jungen Ehepaar an und begeht Selbstmord. Diese banal anmutende Geschichte diente L'Herbier als Vehikel für seine formalen Experimente. Der Film, der als erster Höhepunkt der frühen französischen Avantgarde gilt, wirkt heute etwas sonderbar. – Ab etwa 14. →8/87 (Seite 16)

J★

ZOOM Nummer 8, 16. April 1987
«Filmberater»-Kurzbesprechungen
47. Jahrgang

Unveränderter Nachdruck
nur mit Quellenangabe ZOOM gestattet.

AGENDA

PROGRAMMTIPS

■ *Samstag, 18. April*

Träume, Mythen, Archetypen

Zugang zu den Ideen des Schweizer Psychotherapeuten Carl Gustav Jung (1875–1961). – Kurt Hoffmanns Film stellt die Konzeption der «Analytischen Psychologie» C. G. Jungs vor. Sie entstand nach der Trennung von seinem Lehrer, Siegmund Freud. Jungs wissenschaftliche Einsichten beeinflussten die Religionsgeschichte, Anthropologie, Pädagogik, bildende Kunst und Literatur. *(9.30–10.15, ORF 1)*

■ *Sonntag, 19. April*

Genossen – Menschen im Alltag der Sowjetunion

1. «Rita Tikhonowa, eine Studentin und angehende Lehrerin in Moskau». – Der Informationsstand über die Sowjetunion ist bei uns äusserst lückenhaft, bestenfalls einseitig. Die zwölfteilige Dokumentarserie des Britischen Fernsehens BBC will dem Abhilfe schaffen und ein differenziertes Bild über die Menschen, die Kultur und Wirtschaft zeichnen. Erstmals wurde einem westlichen Fernsehteam ein weitgehender Zugang zur sowjetischen «Lebenspraxis» gewährt. *(12.45–13.30, TV DRS;* 2. Teil: «Valera Niklaèvich Krylov, ein Rekrut im Dienst der Roten Armee in der Ukraine», *Montag, 20. April, 13.10;* 3. Teil: «Sergei Kuryokhin, ein Jazzmusiker in Leningrad», *Sonntag, 26. April, 12.30)*

■ *Dienstag, 21. April*

Näbenuss chly näbenuus

Zwei Paare leben mit ihren Kindern in einer Wohngemeinschaft im Emmental schon das dritte Jahr einigermassen krisenfest. Das Bild der WG in konservativ-bürgerlichem Milieu scheint sich nach Aussagen des Vermieters und der Nachbarn positiv zu ändern. *(20.00–21.00, DRS 1;* Zweitsendung: *Freitag, 1. Mai, 10.00, DRS 2)*

In der Anlage

Hörspiel von Irena Brezna, Regie: Amido Hoffmann. – Die Autorin untersuchte als Psychologin im Auftrag des Bundes einige Alten-Gettos im Kanton Bern. Stimmen der Alten, Monologe von Menschen, die auf den Tod warten. Sie sind der reibungslosen Routine des Altersheims ausgeliefert. Die «Anlage» spiegelt die Aussenwelt. Menschen ohne Fluchtwege; keine «Grauen Panther», sondern Gebrechliche, die ihren Persönlichkeitszerfall hinnehmen müssen. *(20.15–21.30, DRS 2;* Zweitsendung: *Samstag, 25. April, 10.00)*

■ *Mittwoch, 22. April*

Was bringt der Papst?

Papst Johannes Paul II. besucht vom 30. April bis 4. Mai 1987 zum zweiten Mal die Bundesrepublik. Thematische Schwerpunkte sind die Rolle der Kirche im Dritten Reich (Edith Stein, Rupert Mayer), Kirche und Arbeitswelt. Die Gesprächsrunde mit Journalisten verschiedener Couleur formuliert Erwartungen und Befürchtungen der Bevölkerung. *(22.10–22.55, ZDF;* zum Thema: Life-Übertragung des Papstbesuchs aus Münster, *Freitag, 1. Mai, 19.30–20.45, ZDF)*

■ *Donnerstag, 23. April*

Tschernobyl

«Zwischenbilanz ein Jahr danach» von Gerhard Bott. – Die Reaktorkatastrophe in Tschernobyl am 26. April 1986 stürzte die Machthaber in Ost und West in Ratlosigkeit. Wie wirkt sich der Supergau auf die Gesundheit von 500 Millionen Menschen aus? Was haben

Kurzbesprechungen

The Golden Child (Auf der Suche nach dem goldenen Kind) 87/113

Regie: Michael Ritchie; Buch: Dennis Feldman; Kamera: Donald E. Thorin; Schnitt: Richard A. Harris; Musik: Michael Colombier; Darsteller: Eddie Murphy, Charlotte Lewis, Charles Dance, Victor Wong, J. L. Reate u. a.; Produktion: USA 1986, Paramount/Feldman/Meeker, Eddie Murphy, 94 Min.; Verleih: U.I.P., Zürich.
Eddy Murphy ist «auserwählt», das von den Schergen des Bösen aus einem buddhistischen Kloster Tibets entführte «goldene» Erlöserkind zu retten. Krud-kommerzieller Versatzstücke-Mix von Karate über New Age bis zum klassischen Reiseabenteuer – oder nur knapp misslungener Versuch, die Videoclip-Generation mit den «zeitgemässen» Mitteln des aufwendigen Action-Kinos für eine lebendige östliche Religion zu interessieren? So klar ist das nicht, auch wenn das Resultat oft sogar schludrig wirkt. Eddy scheint nicht ganz dabei zu sein, vielleicht hat er manches vorausgeahnt... – Ab etwa 14.

J Auf der Suche nach dem goldenen Kind

Greed (Gier) 87/114

Regie und Buch: Erich von Stroheim nach dem Roman «McTeague» von Frank Norris; Kamera: Ben Reynolds, William Daniels; Schnitt: E. v. Stroheim, Rex Ingram, June Mathis, Joe W. Farnham; Darsteller: Gibson Gowland, Zasu Pitts, Jean Hershold, Chester Conklin u. a.; Produktion: USA 1923, Metro-Goldwyn, 150 Min.; Verleih: offen.
Die Geschichte eines Minenarbeiters, der sich als Zahnarzt (ohne Patent) in San Francisco niederlässt, von dessen geldgieriger Frau und einem neidischen ehemaligen Freund, der die Familie ins Unglück stürzt, bildet den Hintergrund zum Film, der trotz Verstümmelung durch die Filmindustrie noch heute als ein Meisterwerk des realistisch-naturalistischen Filmstils gilt. – Ab etwa 14. →8/87 (Seite 18)

J★★ Gier

High Noon (Zwölf Uhr mittags) 87/115

Regie: Fred Zinnemann; Buch: Carl Foreman, nach der Magazin-Story «The Tin Star» von John W. Cunningham; Kamera: Floyd Crosby; Schnitt: Elmo Williams, Harry Gerstad; Musik: Dimitri Tiomkin; Darsteller: Gary Cooper, Grace Kelly, Katy Jurado, Thomas Mitchell, Lloyd Bridges, Otto Kruger, Ian MacDonald, Lon Chaney u. a.; Produktion: USA 1952, Stanley Kramer für United Artists, 85 Min., Verleih: Columbus Film, Zürich.
Der klassisch gewordene Western von Fred Zinnemann schildert die letzten anderthalb Stunden vor dem Gunfight zwischen dem ehemaligen Marshall Kane und dem Banditen Frank Miller, den Kane einst ins Zuchthaus gebracht hatte, wobei der Vertreter des Gesetzes von der Gemeinschaft schmählich im Stich gelassen wird. Der Film verwendet virtuos das ganze Spektrum filmischer Möglichkeiten und gilt als Meisterwerk dieses typisch amerikanischen Genres, wirkt aber auch wie ein Exempel dafür, wie Filme gemacht werden (können). Kino pur. →8/87

J★★ Zwölf Uhr mittags

Nanook of the North (Nanuk, der Eskimo) 87/116

Regie, Buch und Kamera: Robert Flaherty; Schnitt: R. Flaherty, Charles Gelb; Produktion: USA 1922, Revillon Frères, 57 Min.; Verleih: Film-Institut, Bern (16 mm).
Der Dokumentarfilm schildert das Leben der kanadischen Eskimos anhand der individuellen Geschichte einer Familie, mit der Robert Flaherty mehr als ein Jahr herumgezogen ist. Die Methode, die der Filmemacher für seine Arbeit wählte, wurde in den besten Dokumentarfilmen der siebziger Jahre wiederentdeckt: Er überliess es Nanook und seiner Familie, sich selbst darzustellen. Um die Realität dahinter aufzuzeichnen, ging er über die reine Ablichtung der Wirklichkeit hinaus, was ihm manchmal zum Vorwurf gemacht wurde. Flahertys dynamische Kamera, sein resoluter Schnitt und die sensible Beobachtungsgabe revolutionierten den Dokumentarfilm. – Ab etwa 9. →8/87 (Seite 17)

K★★ Nanuk, der Eskimo

Regierungen und Bürger aus der Katastrophe gelernt? *(20.15–21.00, ARD;* zum Thema: «Menschen Technik Wissenschaft», *Freitag, 24. April, 21.00,* Zweitsendung: *Samstag, 5. Mai, 13.20;* zum Zweifel an der Dialektik des Fortschritts «Glück und Freiheit in Rousseaus Sozialphilosophie» von Iring Fetscher, *Sonntag, 26. April, 12.30, SWF 3;* «Alpha, Beta, Gamma», *Mittwoch, 29. April, 21.45–22.45, 3SAT)*

■ *Freitag, 24. April*

«Was isch i dich gfahre?»

Hörspiel von Elaine Morgan, Regie: Martin Bopp. – Ein jungverheiratetes Paar, «Doppelverdiener», ausgerüstet mit dem Standardinventar mittelständischer Konsumgüter, versteht sich recht gut, bis eines Tages eine Schwangerschaft in die Quere kommt. Er fühlt sich von ihr übergangen, der Konflikt ist da. *(20.00–22.00, DRS 1;* Zweitsendung: *Sonntag, 26. April, 14.00;* Hinweis: Aus der Reihe Hörspielgeschichte: «Der Doppelgänger», von Friedrich Dürrenmatt, *Dienstag, 28. April, 20.15–21.00, DRS 2)*

■ *Montag, 27. April*

Wie die Parzellierung unseres Alltags entstand

1. «Historische Bedingungen eines Disziplinierungsprozesses». – Die sechsteilige Sendereihe der «Internationalen Radio-Universität» von Professor Beatrix Messmer geht dem Unbehagen unseres fremdbestimmten geregelten Alltags nach. Wie kam es zu den Zwängen, gegen die viele aufbegehren; nicht nur diejenigen, die sich als «Aussteiger» verstehen? Im Gespräch mit Tonia Bischofsberger zeichnet Beatrix Messmer, Universität Bern, die Entwicklung unserer Alltagskultur nach. *(jeweils 9.35, DRS 2;* 2.: *Dienstag, 28. April;* 3.: *Montag, 4. Mai;* 4.: *Dienstag, 5. Mai;* 5.: *Montag, 11. Mai;* 6.: *Dienstag, 12. Mai;* zur Ergänzung: Der Spielfilm «Modern Times», Moderne Zeiten, von Charlie Chaplin (USA 1936), *Freitag, 1. Mai, 9.35–11.00, ZDF)*

■ *Donnerstag, 30. April*

Treffpunkt

mit Eva Mezger: «Schwer vermittelbar? Probleme mit älteren Arbeitslosen». – Zu den rund 80000 Dauerarbeitslosen in der Schweiz gehören viele ältere Arbeitnehmer, deren Dunkelziffer höher ist als die Statistik ausweist. Dahinter verbergen sich erschütternde Schicksale. Es diskutieren ein Vertreter des Bundesamtes für Industrie, Gewerbe und Arbeit (BIGA) und der Präsident der Selbsthilfeorganisation «Pro 50 plus» für ältere Arbeitslose. *(16.15–17.00, TV DRS;* Zweitsendung: *Montag, 4. Mai, 16.15;* Hinweis: «Endstation Jugend», wie Stars auf der Bühne älter werden», *Samstag, 2. Mai, 22.55–23.55, 3SAT)*

■ *Freitag, 1. Mai*

Man hat Arbeitskräfte gerufen und es kamen Menschen

In der dreiteiligen Dokumentation von Fritz Schär und Gerhard Dillier wird die Geschichte der Gastarbeiter in der Schweiz seit 1945 aufgerollt. Die Nachkriegskonjunktur mit ihrem Arbeitskräftemangel benötigte Ausländer, von denen 1973 897000 maximal beschäftigt waren und die als «ökonomische Manövriermasse» bei einem Kriseneinbruch wieder abgeschoben werden kann. *(9.00–9.30;* Zweitsendung: Dienstag, *9. Juni, 9.05, DRS 2,* zum Thema Arbeitswelt: «Unternehmenskultur», *Freitag, 1. Mai, 20.15–21.30, DRS 2;* «Reform oder Resignation», Dokumentation von Otmar Hersche und ein Gespräch mit Peter Atteslander, Direktor des Instituts für Sozioökonomie, Universität Augsburg, *Sonntag, 3. Mai, 20.00–21.30, DRS 1,* Zweitsendung: *Mittwoch, 13. Mai, 10.00, DRS 2)*

FILME AM BILDSCHIRM

■ *Dienstag, 21. April*

Jonas

Regie: Ottomar Domnick (BRD 1957). – Ein Druckereiarbeiter wird mit seiner Vergangenheit nicht fertig: Er liess auf der Flucht aus einem Kriegsgefangenenlager seinen Freund im Stich. Vereinsamt irrt er durch den Grossstadtdschungel. Ein Hut ist wichtiges Requisit und Symbol. Wie beim biblischen Jonas geht es um die Schuld am Nächsten. Der Experimentalfilm setzt optische und akustische Gestaltungsmittel unkonventionell ein und stellt das äussere und innere Leben des Protagonisten gegenüber. *(23.30–0.50, ARD)*

■ *Donnerstag, 23. April*

Ten Seconds To Hell

(Vor uns die Hölle)

Regie: Robert Aldrich (USA 1959), nach einem Roman von Lawrence P. Bachmann, mit Jack Palance, Jeff Chandler, Martine Carol. – Ein Stück deutscher

No Mercy (Gnadenlos) 87/117

Regie: Richard Pearce; Buch: Jim Carabatsos; Kamera: Michel Brault; Schnitt: Jerry Greenberg, Bill Yahraus; Musik: Alan Silvestri; Darsteller: Richard Gere, Kim Basinger, Jeroen Krabbe, George Dzundza, William Atherton u. a.; Produktion: USA 1986, Tri-Star, 108 Min.; Verleih: 20th Century Fox Film, Genf.
In einem fiebrig-schwülen New Orleans und der heimtückischen Bayou prallen zwei beschädigte Typen aufeinander. Der Dokumentarfilmer Richard Pearce erweist sich hier als neues Action-Talent im Stil eines Walter Hill. Sein temporeicher Thriller um Rache und Eifersucht zelebriert gekonnt die Ikonografie des Westerns. Konzentriertes Drama und effektvolle Bildsprache verschmelzen zu einem kompakten Ganzen wie in einem Comicstrip. →9/87

E

Gnadenlos

Over the Top 87/118

Regie: Menahem Golan; Buch: Stirling Silliphant und Sylvester Stallone; Kamera: David Gurfinkel; Schnitt: Don Zimmermann, A. C. E. und James Symons; Musik: Giorgio Moroder; Darsteller: Sylvester Stallone, Robert Loggia, Susan Blakely, Rick Zumwalt, David Mendenhall, Chris McCarty u. a.; Produktion: USA 1986, Cannon (Menahem Golan und Yoram Globus), 93 Min.; Verleih: Rialto-Film, Zürich.
Rührende Geschichte um einen Trucker, der vor Jahren Frau und Kind verlassen hat und seinen Lebensunterhalt auf der Landstrasse und beim Armdrücken verdient. Von der sterbenden Frau wieder mit seinem inzwischen zwölfjährigen Sohn zusammengebracht, erringt er, gegen den Widerstand des reichen Schwiegervaters, dessen Vertrauen und Liebe. Der muskelbepackte Kleiderschrank Sylvester Stallone bleibt auch hier, wenn auch softig, seinem Rocky-Rambo-Image treu: Die Vater-Sohn-Beziehung wird durch den Gewinn der Weltmeisterschaft im Armdrücken besiegelt.

J

Proschtschanije (Abschied von Matjora) 87/119

Regie: Elem Klimow; Buch: Larissa Schepitko, Rudolf Tjurin, German Klimow, nach einer Novelle von Valentin Rasputin; Kamera: Alexej Rodionow; Jurij Schirlatse, Sergej Taraskin; Musik: V. Artjomow, Alfred Schnittke; Darsteller: Stefanija Stanjuta, Lew Durow, Alexej Petrenko, Leonid Krjuk u. a.; Produktion: UdSSR 1983, Mosfilm 128 Min.; Verleih: Columbus Film, Zürich.
Wegen der Errichtung eines Wasserkraftwerkes soll die Insel Matjora überflutet werden. Obwohl die Bewohner des Inseldorfes gespalten sind, widersetzen sich der Evakuierung nur einige Alte, die lieber mit ihrer Heimat sterben wollen, als sie zu verlieren. Die anderen erkennen den Verlust erst im Augenblick des Unterganges. Mit überwältigenden Bildmetaphern macht der Film vielschichtige Zusammenhänge im Spannungsfeld zwischen Tradition und Fortschritt sichtbar und nimmt klar Partei für menschliche Werte und die Natur. – Ab etwa 14.
→16/83 + 9/87

J★

Secret Honor 87/120

Regie: Robert Altman; Buch: Donald Freed und Arnold M. Stone, nach ihrem gleichnamigen Bühnenstück; Kamera: Pierre Mignot, Robert Harders; Schnitt: Juliet Weber; Musik: Georg Burt; Darsteller: Philip Baker Hall; Produktion: USA 1984, Sandcastle 5 Productions, Robert Altman, 90 Min.; Verleih: offen.
Ein gedemütigter, hasserfüllter, nach Watergate in sich zurückgezogener Richard Nixon will politisch Hintergründiges auf Tonband sprechen, verfällt aber immer wieder in ordinäre Fluchtiraden auf seine Gegner. Das gewagte, packende psychologische Porträt eines Politikers zwischen Macht/Ohnmacht, Öffentlichkeit/Intimität spielt in nur einem Raum mit nur einem Darsteller (dem phantastischen P. B. Hall). Dank raffinierten Einfällen in der Ausstattung und ausgeklügelter Kameratechnik bleibt das 90minütige Selbstgespräch – nur Gemälde und Photos sind Partner – immer spannend. Mit dieser Theateradaption arbeitet Altman sein bevorzugtes Thema Verrücktsein weiter aus. →9/87

E★

Nachkriegsgeschichte: Sechs deutsche Soldaten aus einer Strafkompanie der Wehrmacht melden sich freiwillig nach ihrer Rückkehr in das zerstörte Berlin zu einem Bombenräumtrupp der Alliierten. Dramatisches Spannungskino mit psychologisch nuancierter Darstellung menschlicher Konflikte. *(23.00–0.30, ARD)*

■ *Freitag, 24. April*

Repérages

(Drei Gesichter der Liebe)

Regie: Michel Soutter (Schweiz/Frankreich 1977), mit Jean-Louis Trintignant, Delphine Seyrig, Lea Massari. – Der Genfer Filmemacher Michel Soutter fährt in der konstruiert wirkenden Geschichte von einem Regisseur relativ plump mit einer Botschaft der «wahren» Liebe ein. Ein Regisseur, in die hermetische Welt der Filmarbeit mit drei Schauspielerinnen eingeschlossen, erarbeitet eine Adaption von Tschechows «Drei Schwestern». Er kommt nicht weiter, weil viele persönliche Prestige-Probleme mitspielen. Soutters Figuren sind oft Künstler, die sich in einer abseitigen, verrückten Welt einrichten, da die heutige Schweiz ihnen keine «Heimat» sein kann. *(15.20–16.50, TSR)*
→ZOOM 1/78

Blue Collar

(Blue Collar – Kampf am Fliessband)

Regie: Paul Schrader (USA 1977), mit Richard Pryor, Harvey Keitel, Yaphet Kotto. – Drei Detroiter Automobilarbeiter, zwei schwarze und ein weisser, knacken den Tresor ihrer Gewerkschaft und entdecken die Spur einer wirtschaftskriminellen Organisation, in die ihre Firma, die Gewerkschaft und der US-Geheimdienst verwickelt sind. Eine amerikanische Mischung aus Politthriller und Sozialkritik. *(23.40–1.25, ZDF)*
→ZOOM 4/79

■ *Sonntag, 26. April*

Les petites fugues

(Chlini Sprüng)

Regie: Ives Yersin (Schweiz 1977), mit Michel Robin, Fred Personne, Mista Préchac. – Die schweizerdeutsche Synchronfassung des stillen, intensiven Films über den pensionierten Bauernknecht, eines «unwürdigen Greises», der aus der Enge seiner Existenz aufbricht und mit seinem Mofa räumliche und sinnliche Erweiterung seines Lebensbereichs erfährt. Seine Entwicklung vollzieht sich in drei Phasen: erfahren, begreifen, erkennen. *(20.15–22.33, TV DRS)*
→ZOOM 16/79

■ *Montag, 27. April*

Teresa

Regie: Fred Zinnemann (USA 1951), mit Pier Angeli, John Ericson, Patricia Collinge. – Die Geschichte eines amerikanischen Soldaten in Italien, dessen Lebensangst seine Reife behindert. Er heiratet eine Italienerin, die er gegen Ende des Zweiten Weltkriegs kennenlernte. In die USA zurückgekehrt, scheitert er in seiner Ehe, weil er sich nicht von seiner tyrannischen Mutter lösen kann. Ein psychologisch differenziertes Heimkehrerdrama, vom italienischen Neorealismus beeinflusst. *821.40–23.18, TV DRS;* weiterer Zinnemann-Film «The Men», *Mittwoch, 29. April, 22.40–0.00, ZDF)*

■ *Donnerstag, 30. April*

Jeder für sich und Gott gegen alle

Regie: Werner Herzog (BRD 1974), mit Bruno S., Walter Ladengast, Brigitte Mira. – Eine Mischung aus Fakten und Phantasien über Kaspar Hauser, der als Findelkind in die Annalen des 19. Jahrhunderts eingegangen ist. Von jeglicher Sozialisation und Kommunikation abgeschnitten, holt er in einer Art «Passionsdrama» seine Kindheit und Jugend in zwei Jahren nach, als Objekt der gesellschaftlichen Verhältnisse und ihrer unbegriffenen Zwänge. Er stirbt als Fremdling in einer Welt, in der jeder für sich und Gott gegen alle ist. *(21.50–23.40, 3SAT)*
→ZOOM 6/75

■ *Donnerstag, 7. Mai*

Agonija

(Agonie)

Regie: Elem Klimow (UdSSR 1974/75), mit Alexej Petrenko, Anatoli Romanschin, Welta Line. – Historisches Monumentalfresko über den Niedergang der Zarenherrschaft und den Einbruch irrationaler mystischer Tendenzen, verkörpert in Grigori Rasputin und seinem Einfluss am Hof des Zaren. *821.10–23.32, TV DRS)*
→ZOOM 16/83

ÜBER FILM UND MEDIEN

■ *Donnerstag, 23. April*

Die neue Illusion

Aus Forschung und Technik: «Wie Technik Filme verändert», von Joachim Bublath. – Die optischen Medien sind in den letzten Jahren technisch verfeinert

Seishun zankoku monogatari (Nackte Jugend) 87/121

Regie und Buch: Nagisa Oshima; Kamera: Takashi Kawamata; Schnitt: Keiichi Uraoka; Musik: Riichiro Manabe; Darsteller: Miyuki Kuwano, Yasuke Kawazu, Yoshiko Kuga, Fumio Watanabe, Shinji Tanaka u. a.; Produktion: Japan 1960, Shochiku, 96 Min.; Verleih: Cactus Film, Zürich.
Ein Teenager-Paar wird zum halbstarken Gangsterduo, jagt durch den neonirrlichternden Asphaltdschungel der Grossstadt, verkettet in traum- und zielloser Leidenschaft. Nagisa Oshima entwickelt aus dem Stoff einer Teenie-Romanze eine komplexe Studie über eine zwischen erstarrter Tradition und kultureller Kolonialisierung durch die USA zerrissene Gesellschaft. Der Film, stilistisch an die französische Nouvelle Vague erinnernd, macht den Blick frei auf Oshimas wenig bekanntes politisch orientiertes Frühwerk. →8/87

E★

Sera posible el sur (Eine Reise durch Argentinien) 87/122

Regie und Buch: Stefan Paul; Kamera: Hans Schalk, Hans Warth, Jorge Casal; Schnitt: Hildegard Schröder; Musik: Mercedes Sosa; Produktion: BRD 1985 Arsenal, 76 Min., Verleih: Cactus Film, Zürich.
Die argentinische Sängerin Mercedes Sosa, die auf Druck der Militärdiktatur nach Paris ins Exil gehen musste, wurde zwei Jahre nach ihrer Rückkehr auf einer grossen Tournee quer durch ihr Land von einem Filmteam begleitet. Der einfach gemachte, aber eindrückliche Film zeigt die populäre, engagierte Künstlerin an verschiedenen Konzerten, ergänzt von Gesprächsausschnitten. Parallel dazu werden die Zuschauer durch die vielfältige Landschaft Argentiniens geführt. Dominierend ist jedoch Sosas Ausstrahlungskraft, neben der die teilweise pathetischen Kommentare platt wirken. →9/87

J★ Eine Reise durch Argentinien

Tough Guys (Archie & Harry – Sie können's nicht lassen) 87/123

Regie: Jeff Kanew; Buch: James Orr, Jim Cruickshank; Kamera: King Baggot; Schnitt: Kaja Fehr; Musik: James Newton Howard; Darsteller: Kirk Douglas, Burt Lancaster, Charles Durning, Alexis Smith, Dana Carvey, Darlanne Fluegel, Eli Wallach u. a.; Produktion: USA 1986, Joe Wizan für Touchstone und Silver Screen Partners II, Verleih: Parkfilm, Genf.
Zwei nach 30jähriger Gefangenschaft aus dem Zuchthaus entlassene Eisenbahnräuber finden sich in der Freiheit nicht mehr zurecht, weil die Zeiten sich geändert haben und sie selber alt geworden sind. Da sich Kirk Douglas und Burt Lancaster im Rahmen eines brillanten Zusammenspiels als Kinogangster persiflieren, wird der komödiantisch ausgespielte Generationenkonflikt zu einem witzigen Dualismus zwischen altem Gangsterfilm und Realität. →8/87

J★

Working Girls 87/124

Regie: Lizzie Borden; Drehbuch: L. Borden, Sandra Kay; Kamera: Judy Irola; Musik: David Van Tiegheim; Darsteller: Louise Smith, Ellen McElduff, Amanda Goodwin, Marusia Zach, Janne Peters u. a.; Produktion: USA 1987, Lizzie Borden & Andi Gladstone für Miramax, 90 Min.; Verleih: Cactus Film, Zürich.
Die Working Girls gehören zur Ausstattung eines Luxusbordells. Direkt und ohne Moralisierung beschreibt die Feministin Lizzie Borden den Alltag der Prostitution. Zwischen Warten und der Vermarktung ihres Körpers für gutes Geld sehen sich die arbeitenden Frauen einem inneren Gefühlsabstumpfungsprozess ausgesetzt, der in der Beklommenheit des Raumes seinen Ausdruck erfährt. →8/87

E★

worden. Neue Tricks, computergesteuerte Modelle, Grafikcomputer erschliessen phantastische visuelle Welten und Manipulationsmöglichkeiten. Fragwürdig ist die computergestützte Colorierung alter Schwarz-Weiss-Spielfilme. Historisches Kulturgut könnte mit «Farbe» vergewaltigt werden. *(21.00–21.45, ZDF;* zum Thema Film: «Wir atmen, essen, trinken Kino ...», *Donnerstag, 23. April, 22.55–23.40, ZDF)*

■ *Sonntag, 26. April*

Werkstattgespräch mit Markus Imhoof

«Der Schweizer Filmregisseur, vorgestellt von Stephan Portmann.» – Sein Film «Das Boot ist voll» (1980), wurde in Berlin mit dem «Silbernen Bären» ausgezeichnet und in den USA für den «Oscar» nominiert. Letztes Werk: «Die Reise» (1986), ein Spielfilm über die deutsche Terroristenszene. Imhoofs Filme fordern den Zuschauer zur Auseinandersetzung mit sozialen und politischen Problemen heraus. Stephan Portmann, ehemaliger Vorsitzender der Leitung der Solothurner Filmtage, erläutert die Besonderheiten der Arbeit des Regisseurs. *(11.00–12.30, TV DRS)*

VERANSTALTUNGEN

■ *21.–26. April, Schwerte*

Heilige, Ketzer und andere Kinder Gottes

Christliche Lebensläufe sind Thema der zwölften Schwerter Filmwoche. Beispiele herausragender Christen (wie die Brüder Daniel und Philipp Berrigan, die Geschwister Scholl, Thomas Morus, Jeanne d'Arc, Luther, Franziskus und andere) sowie fiktive Lebensgeschichten (wie sie z. B. Andrej Tarkowski in seinen letzten Filmen erzählt) sollen auf ihre Bedeutung für die persönliche Christusnachfolge befragt werden. Zugleich gilt das Interesse der künstlerischen Anstrengung, wie im Film das «Eigentliche» des christlichen Lebens transparent gemacht werden kann. – Katholische Akademie Schwerte, Bergerhofweg 24, D-5840 Schwerte.

■ *27. April–3. Mai, Freiburg im Breisgau*

Projekt Westafrika

Im Zentrum der vom Kommunalen Kino und dem Völkerkundemuseum Freiburg organisierten Filmwoche steht – anknüpfend an die letztjährige Woche zum ethnografischen Film – die Konfrontation von afrikanischer und europäischer Sichtweise auf Kultur und Gesellschaft Westafrikas. Die rund 30 Filme unterschiedlicher Genres werden in thematischen Blöcken (Geschichte und Politik, Medizin/Religion, Nomadismus, Frauen, Musik) zusammengefasst und in Gegenwart von afrikanischen Filmemachern und «Sachverständigen» diskutiert. Dokumentar- und Spielfilme von Ousmane Sembene und Jean Rouch ergänzen das Programm. Ein parallel geführtes Seminar beschäftigt sich mit den Einsatzmöglichkeiten afrikanischer Filme in der Bildungsarbeit. – Kommunales Kino, Urachstr. 40, D-7800 Freiburg.

■ *2.–3. Mai, Zürich*

Gesamtwerk Maya Deren

Das Sofakino Xenix zeigt sieben Kurzfilme aus den Jahren 1943 bis 59 der amerikanischen Filmemacherin Maya Deren, deren Beispiel für eine ganze Generation von Experimentalfilmern Schule machte. – Xenix, jeweils 21.00 und 23.00, Kanzleischulhaus beim Helvetiaplatz, 8004 Zürich.

■ *2.–4. Mai, Oberhausen*

33. Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen

Unter dem Motto «Wege zum Nachbarn» werden Dokumentarfilme, Kurzspielfilme, Animations- und Experimentalfilme bis zu einer Länge von 35 Minuten gezeigt (5.–10. Mai). Den Kurzfilmtagen vorangestellt sind die 19. Informationstage mit Filmen aus der BRD (2.–4. Mai). Parallel zum Festival läuft die 18. Filmothek der Jugend, eine Programmauswahl der nach Oberhausen eingereichten Filme, welche vor allem von Jugendlichen zusammengestellt wurde. Anlässlich der 25. Wiederkehr der Proklamation des Oberhauser Manifestes ist eine Sonderveranstaltung geplant. – Filmtage, Grillostrasse 34, D-4200 Oberhausen 1.

■ *11. Mai, Bern*

Verleih ZOOM: Visionierung

Es werden Filme zu folgenden Themen gezeigt: Judentum, Gottesfrage, Aggression, Rassismus, Suchtfragen, Trauerarbeit, Kommunikation, Flüchtlinge. Die Veranstaltung richtet sich vor allem an Seelsorger, Erwachsenenbildner, Katecheten, Jugendarbeiter, welche die Filme in ihrer beruflichen Tätigkeit einsetzen können. – Evangelischer Filmdienst, Postfach 45, 3000 Bern 23 (Telefon 031/46 16 76).

dann kam «Motel». Irgendwann war plötzlich Geld da, und so haben wir gedreht ab Herbst 1985, dann war ich eine Weile weg, dann kam der Schnitt von Januar bis März 1986. Wir haben einen Verleiher gesucht, einen gefunden und gleich mit der Verleiharbeit angefangen, Werbung in Deutschland betrieben, das Presseheft mitgestaltet, Plakate entworfen usw. Eine Arbeit ging in die nächste über. Auch jetzt noch sind wir voll mit der Promotion in der Schweiz beschäftigt, tingeln durch Beizen, spielen Szenen aus dem Film.

Für uns Neulinge in der Filmbranche war klar: Wir produzieren nicht einfach etwas, werfen es auf Zelluloid und liefern es ab, fertig. Wir kommen ja von der Seite der freien Theatergruppe her, und da hört das Engagement auch nicht mit der Aufführung auf. Da beginnt es erst so richtig.

Du redest von Anja Franke und von Dir. Auf der Stabliste figuriert der Basler Theatermann Helmut Berger als Regisseur. Wie war denn die Zusammenarbeit mit ihm?

Problematisch – wie unter den gegebenen Umständen nicht anders zu erwarten. Es ist wohl nicht möglich, für ein Filmprojekt einen Spielleiter mit von vornherein eingeschränkten Kompetenzen zu finden. Man bedenke: Es ist unsere Geschichte, unser Kind, unser Traum. Wir haben über alle die Jahre des Träumens und Schreibens allmählich so präzise Vorstellungen entwickelt, wie dieser Film gegenüber anderen Filmen aussehen sollte, dass ein Aussenstehender mit eigenen Vorstellungen folgerichtig dagegen anrennen musste.

Mit Helmut Berger habe ich früher beim Basler Jugendtheater zusammengearbeitet. Er ist ein sehr witziger, phantasievoller und gut beobachtender Regisseur. Eingesetzt haben wir ihn in der Funktion eines kritischen Zuschauers und dann als Verbindungsmann zum Filmteam. Es war ebenso sein wie unser erster Film, und natürlich wollte er auch seine eigenen Ideen mit einbringen. Bloss waren seine Ideen zum Teil völlig abweichend von den unsrigen. Er wollte Kunst machen, wir einen möglichst direkten, ehrlichen und einfachen Film. Der Rohschnitt «seines» Films hat uns dann auch nicht befriedigt, und ich habe mich nochmals drei Monate lang dahintergesetzt, alles neu montiert und den Ablauf verändert. Aus seiner Feder stammt weitgehend das Handlungselement des Krimis, und den habe ich so weit als möglich wieder aus der Geschichte hinausbefördert.

Es sollte ja ein Liebesfilm werden, unser Liebesfilm, und ich habe mir gesagt: Was die Geschichte vorwärtstreibt, das sind wir zwei. Alles sollte über uns laufen.

Foto: Ursula Blättler

Lust zum Film: Dani Levy.

Als Produktionsfirma fungiert neben dem Zürcher Filmkollektiv eine gewisse Känguruh-Filmproduktion, Berlin. Seid ihr das auch selber?

Wir sind beteiligt. Die «Känguruh» ist eine kleine Firma, die bis anhin kleine, bescheidene Dokumentarfilme vor allem fürs Kinderfernsehen herausgebracht hat. Wir hatten nun in erster Linie nach einem Namen gesucht, den wir für unsere Gesuche um Filmförderungsgelder mit einspannen konnten. Solange es bei erfolglosen Gesuchen blieb, hatten wir innerhalb der Firma freie Hand. Als dann wider Erwarten plötzlich «Stutz» da war, bekamen die vom «Känguruh» kalte Füsse, stellten Bedingungen, bangten um ihren Ruf als Low-Budget-Kinderfilmproduzenten. Es wurde dann letztlich eine eher belastende, schwierige Zusammenarbeit.

Dankbar bin ich nach wie vor für die ganze Infrastruktur von der Kamera bis zum Briefpapier, über die wir verfügen durften.

Nur lehrt mich die ganze Sache, das nächste Mal von A bis Z alles selber zu machen – oder dann so zu koproduzieren, dass ich entweder zu mehr als 50 Prozent mitbestimmen kann oder mit dem Koproduzenten die gleichen Anschauungen und Interessen teile.

Was treibt einen Basler Theatermacher nach Berlin? Was einen Jugendlichen mit Matura-Abschluss zum Theater?

Der Wendepunkt kam 1979 mit einer einjährigen Tramper-Reise kreuz und quer durch die USA. Vorher war da ein gutes, gesittetes Elternhaus, der Schulabschluss und anschliessend drei Jahre Basler Jugendtheater mit den Stücken «Do flippsch us», «Kasch mi gärn ha» und «Schpilts e Rolle?» Dann hatte ich von der Schweiz und von den festgefahrenen Strukturen am Basler Stadttheater die Nase voll, fuhr zunächst einmal weg und dann, nach der Rückkehr aus den USA, nach Berlin zum Jugendtheaterensemble «Rote Grütze». Und hier bin ich geblieben, habe die Anja kennengelernt und mit ihr zusammen 1981 die ersten Materialien zum Film «Du mich auch» gesammelt.

Die «Rote Grütze» ist bis heute mein Leitbild geblieben, was ihre Maxime angeht, Arbeit und Leben nicht zu trennen. Das bedeutet: Man arbeitet immer autobiografisch, erarbeitet ein Bühnenstück aufgrund der eigenen Erfahrungen und Widersprüche, setzt die eigenen Makken filmisch oder theatralisch um. So ist «Du mich auch» entstanden, aus der Feststellung heraus: «Wir sind ein Liebespaar, wir interessieren uns eigentlich nur für Liebe und allenfalls noch für Filme. Und deshalb müssen wir einen Liebesfilm machen». Oder, prosaischer ausgedrückt: Wir haben versucht, die potentielle Energie, die unsere Liebesgeschichte freigesetzt hat, umzuwandeln in eine Filmproduktion.

Wenn Ihr beide heute auf das Abenteuer Liebe & Film und auf die Entwicklung dieses Abenteuers zurückschaut – könnt Ihr zu dieser Entwicklung nach wie vor stehen?

Ja. Wir sind zwar kein Liebespaar mehr, aber die Liebe ist immer noch da. Wir wohnen zusammen, sind Freunde, schmieden gemeinsame Pläne, aber es gibt keine Verbindlichkeiten mehr, auch keine Eifersucht. Höchstens ab und zu diese leise Trauer: Schade, dass wir nicht mehr zusammen sind. Dass es den Film nach wie vor gibt, das ist schön.

Es gibt in diesem Film zahlreiche Zitate, Anspielungen auf andere Filme. Hattet Ihr bestimmte Vorbilder vor Augen?

Natürlich haben wir beide irre viel Filme gesehen, und Berlin ist eine wunderbare Kinostadt. Wirkliche Vorbilder gibt es höchstens von der Motivation her, weniger, was inhaltliche oder formale Aspekte betrifft. «Some Like It Hot» von Billy Wilder hat uns zum Motiv des Krimis, zu dieser Fluchtgeschichte, inspiriert. Und «A bout de souffle» von Jean-Luc Godard besitzt dieses Rotzfreche, das sich nicht um irgendwelche dramaturgische Regeln und Muster schert. Überhaupt waren Godards Werke ungeheuer ermutigend, auch «Pierrot le fou» oder «Bande à part».

Und wie steht es um den Mut zu weiteren frechen Filmprojekten?

Ich habe keine Angst vor dem nächsten Film und vor den Erwartungen, die andere an diesen Film stellen. Es soll allerdings noch mehr ein familiäres Projekt in vertrauter, freundschaftlicher Atmosphäre werden. Die Anja ist mit dabei, meine jetzige Freundin macht mit, die gleichen Leute sind mit im Filmteam... Der Arbeitstitel lautet nicht ganz zufällig «Noch mehr Männer», und es soll ein reiner Schauspielerfilm werden ohne grossen Aufwand, ohne Mätzchen. Dann gibt es ein weiteres Projekt, eine Geschichte von zwei Schweizern, die sich während einer ausgedehnten USA-Reise näherkommen. Ein drittes Projekt schliesslich dreht sich wieder um eine Liebesgeschichte – eine Liebesgeschichte in einem rein jüdischen Milieu.

Aus dem «Männer»-Projekt soll übrigens auch ein Theaterstück entstehen. Ich habe Lust, wieder Theater zu spielen. ■

Peter Rüesch

Seishun zankoku monogatari

(Nackte Jugend)

Japan 1960.
Regie: Nagisa Oshima
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/121)

Das Subversive der Erotik, die Verknüpfung von Sexualität und Gewalttätigkeit, Leidenschaft als Revolte sind Leitmotive im Werk eines Autors, dessen Name vor ein paar Jahren mit fernöstlicher Pornografie gehobeneren Stils ettikettiert wurde. Der Japaner Nagisa Oshima dreht seit mehr als 25 Jahren Filme; nur ein Teil davon war im Westen zu sehen. Erinnern dürfte man sich vor al-

lem an zwei Bestseller: «Ai no corrida» (Im Reich der Sinne, 1976, ZOOM 7/78) und «Ai no borei» (Im Reich der Leidenschaft, 1978, ZOOM 12/79), Studien einer selbstzerstörerischen Erotik. Sie haben Oshima seinerzeit in den Ruf des skandalträchtigen enfant terrible und Zensurschrecks gebracht. Der nun ins Kino kommende, zweite Spielfilm des Japaners weist auf eine vielschichtigere Handschrift hin.

Der deutsche Verleihtitel übt sich nichtsdestotrotz in zu einseitiger Imagepflege für Oshima, der sich immer auch als Vertreter eines politischen Kinos sah. Von «Grausamen Geschichten der Jugend» ist eigentlich die Rede. Und in schrillen Tönen wird das Bild einer «Lost generation», konfrontiert mit politischer wie existentieller Perspektivenlosigkeit, gezeichnet.

Die backfischhafte Makoto liebt es, mit dem Feuer zu spielen. Nach Schulschluss lässt sie sich von älteren Herren nach Hause chauffieren. Schliesslich bedrängt durch die sexuellen Annäherungen eines ergrauten Mitvierzigers, wird sie von einem jungen Mann aus der prekären Situation herausgeprügelt. Der ritterliche Befreier ist Kiyoshi, Student und Hänger seines Zeichens. Er hat es alsbald selber auf Makoto abgesehen und macht sie sich in einer masochistisch gefärbten Avance hörig. In der Folge entfaltet Oshima ein ruheloses Wechselspiel aus Anziehung und Abstossung zwischen den beiden, lässt sie durch den neonirrlichternden Asphaltdschungel der Grosstadt und dunkle Bars jagen. Das Teenager-Paar wird zum Gangsterduo aus Abenteuerlust und materieller Bedrängnis. Die Odyssee findet ihr Ziel nicht, bleibt ein Spiessrutenlaufen um eine unmögliche Liebe.

Das klingt nach melodramatischer Teenie-Romanze, und Oshima bedient sich denn auch bewusst dieses publikumsträchtigen Genres. Er situiert es darüberhinaus aber in einem politischen Kontext. Lokalisiert ist, was in atemloser Hektik über die Leinwand flimmert, zur Zeit der Ratifizierung des japanisch-amerikanischen Sicherheitspakts. Im Umfeld dieses Vertrags kam es 1960 zu den schwersten Unruhen in Japans Geschichte und zum Scheitern der Hoffnungen der damaligen Linken auf eine soziale und kulturelle Erneuerung des Landes.

Liebesgeschichte 1960: Miyuki Kuwano und Yasuke Kawazu.

Oshima sind jene Ereignisse Mahnmal für das Fortbestehen feudalistisch-autoritärer Strukturen in der japanischen Gesellschaft geblieben. Diese anzuprangern wurde ihm zum Ziel eines radikalen Kinos.

Gleichwohl kommt in «Nackte Jugend» den politischen Bezügen lediglich die Funktion eines Rahmens ohne direkte Verbindung mit der Handlung zu. Der Film ist geprägt von einer eigentümlichen Zeichenhaftigkeit. Der politische Kontext wird reduziert auf knappe Sequenzen von Demonstrationen und Gesprächsfetzen über zerbrochene Illusionen. Das Bild einer entwurzelten, amerikanisierten Gesellschaft findet seinen Ausdruck im kalten Glanz teurer Cadillacs, im zeitgemässen Petticoat und in der ondulierten Frisur Makotos oder in heiser-aufpeitschenden Jazzsynkopen. Die als Staffage erscheinende Wirklichkeit spiegelt die Perspektive der Jugendlichen Kiyoshi und Makoto. Oshimas Brennpunkt ist deren verzweifelter Anspruch auf Realisierung ihrer Leidenschaft im Hier und Jetzt. Er treibt die beiden ins Abseits einer Welt, deren soziale Verbindlichkeiten ihnen nicht glaubwürdig sind. Makoto verlässt die eigene Familie, diese in Japan so hochgehaltene Institution. Das Verbrechen verspricht Freiheit und wird gleichzeitig zur schieren Notwendigkeit beim Abriss aller Brücken. Erotik erscheint als hilflose Revolte gegen eine unter der prosperierenden Oberfläche in Anachronismen erstarrten Gesellschaft.

Das Scheitern der Jugendlichen findet seine Darstellung nicht allein in der äusseren Konfrontation mit einem sinnentleerten Sittenkodex. Der sadomasochistische Charakter ihrer Beziehung entwickelt eine Eigendynamik sich wiederholender Szenen der Demütigung und Hörigkeit. Indem Kiyoshi von Makoto verlangt, weiterhin wohlhabende Herren anzumachen, auf dass er von diesen Geld erpressen kann, folgt das Paar einem gleichsam feudalistischen Prinzip – Makoto prostituiert sich. Das Verhalten der Jugendlichen wird so in ein zwiespältiges Licht gerückt, lässt es nicht nur als Reaktion auf beengende Lebensverhältnisse erscheinen, sondern auch als Verinnerlichung nur scheinbar überkommener Werthaltungen. Dies mag von Oshima beabsichtigt worden sein, kann aber auch in einer Schwäche der skizzen- und bruchstückhaften Zeichnungen sozialer Gegebenheiten liegen.

Eigentliche Gestalt gewinnt das Porträt einer Generation aber erst, indem die Figur Makotos mit ihrer älteren, idealistischen und frustrierten Schwester kontrastiert wird. In einer der eindringlichsten Sequenzen des Films besucht diese ihren einstigen Liebhaber, einen Armenarzt, just als er an Makoto eine Abtreibung dank Kiyoshis gestohlenem Geld vornimmt. Das idealisierte Bild des moralisch integren Geliebten zerplatzt. Während dieser seine Lebenslüge gesteht, lässt Oshima parallel dazu Kiyoshi, über die schlafende Makoto gebeugt und voll rebellischen Zorns, ein Leben frei von Träumen und Illusionen beschwören.

Oshimas Film wirkt modern und atypisch im Vergleich zum traditionsverbundenen Kino von Altmeistern wie Ozu oder Mizoguchi. Subtil ist die Farbgebung. Die synthetische Tönung sowie die Absicht des Japaners, das Grün der Bäume und das Blau des Himmels aus den Bildern zu verbannen, erzeugen eine den Inhalt verstärkende Atmosphäre der Künstlichkeit und Beengung. Ebenso auffällig sind Stilmittel, die «Nackte Jugend» in enge Beziehung zur französischen Nouvelle Vague setzen. Oshima arbeitet häufig mit einer hektisch-mobilen Handkamera. Die Bildersprache wird dominiert von Nah- und Halbnahaufnahmen sowie durch fragmentierte Darstellung der Körper der Protagonisten. Längere Travellings sind eingebettet in einen knappen, lakonischen Erzählfluss kurzer Schnittfolgen. Die Reduktion von Wirklichkeit auf ein Puzzle kutlureller Codes und die Ausschaltung von psychologischer Charakterzeichnung hält den Zuschauer auf Distanz. Ob es sich hierbei um Einflüsse oder um gleichzeitiges Entdecken neuer Ausdrucksformen handelt, bleibt offen. Angesichts dieses Films würde ich mir jedenfalls weitere Ausgrabungen aus Oshimas Frühwerk wünschen. ■

Antonio Gattoni

L'Ogre

(Der Kinderfresser)

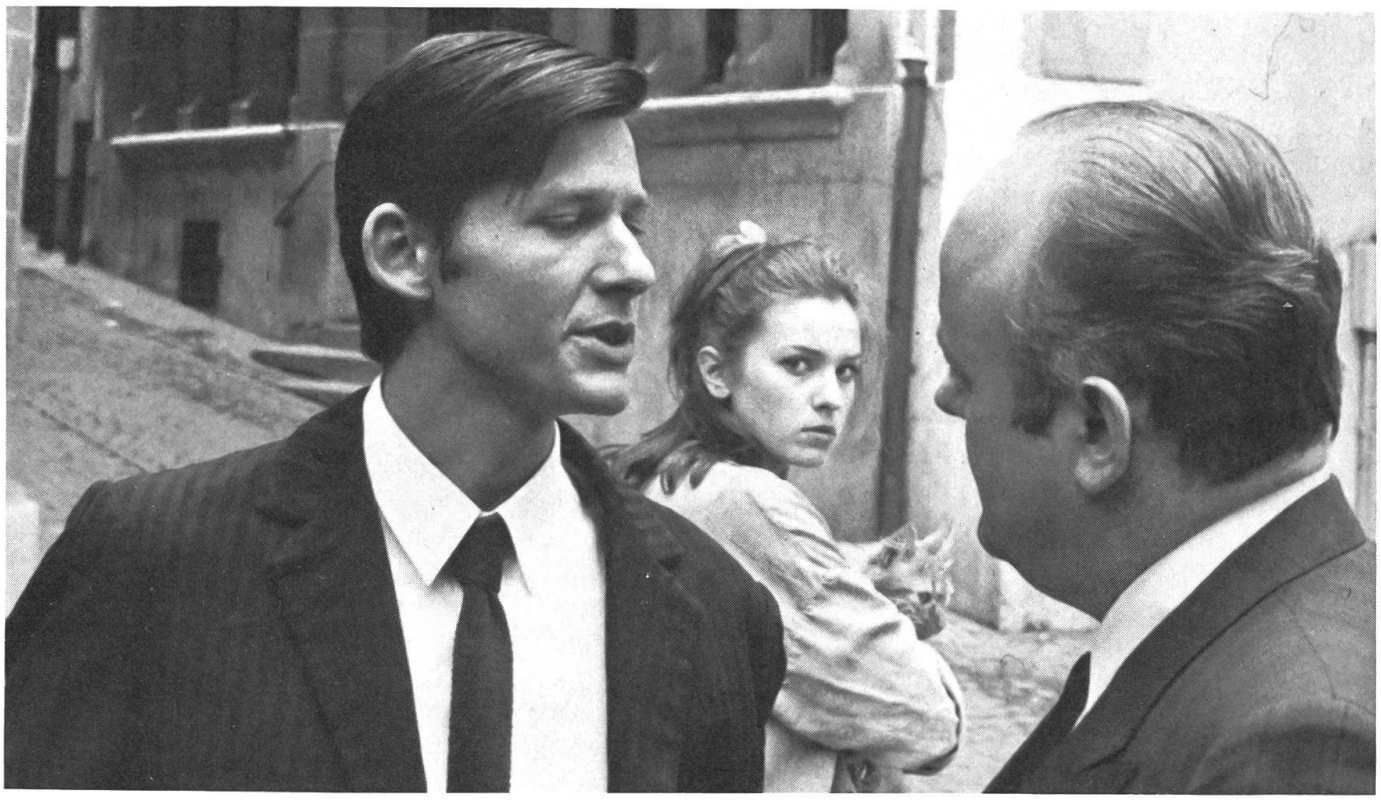
Schweiz 1986.
Regie: Simon Edelstein
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/100)

Der Kinderfresser thront zu Tische.

Riesengross und massig an Gestalt zwingt der Doktorvater die versammelte Familie in seinen Bann. Unerbittlich schleudert er seine hypnotischen Blicke in die Runde.

Magisches Schweigen herrscht am Abendmahlstisch.

«Ha, ha, ha, nun frisst der grosse Mann den kleinen Jungen.» Lachend nimmt der übermächtige Vater den kleinen Jungen auf den Schoss und hält dem demütigen Opfer das Küchenmesser an die Kehle.



Jean Quentin-Chatelain (Jean Calmet), Jessica Forde (Thérèse) und Roland Amstutz (Neonazi).

Jean Calmet liebt seinen Vater (Marcel Bozzuffi). Er beugt sich in zitterndem Vergnügen der allesverschlingenden Autorität.

Jean (Jean Quentin-Chatelain) schreckt auf. Erinnerungen. Der Vater (Marcel Bozzuffi) ist tot. Die Förmlichkeiten der Beerdigung sind spurlos an ihm vorübergegangen. Endlich kann er sich frei fühlen.

Für den Lateinlehrer am Gymnasium in Lausanne zieht das Leben keine grossen Bahnen. Nach dem Unterricht geht er manchmal mit seinen Schülern in ein Café oder schlendert in der Altstadt umher. Mit unauffälliger Neugier beobachtet er seine Umwelt. Kurz nach dem Tode seines Vaters begegnet er dem Tod ein zweites Mal. Isabelle, eine Schülerin seiner Klasse, ist todkrank. Ein grüner Schleier hält ihre Augen gefangen. Mit leiser Stimme übersetzt sie eine lateinische Liebestragödie. Die Melancholie ihres Blikkes bleibt auf Calmet haften, der in ihren Gesichtszügen die Ahnung des bevorstehenden Todes liest. Mitschüler laden ihn ein, Isabelle am Krankenbett zu besuchen. Er weicht aus. Ein Schüler macht dauernd Fotos. Eines Tages bleibt der Platz Isabelles leer. Obsessionen um die Figur des Vaters bedrängen Calmet von neuem. Er sieht den Vater bereits als leibhaftiges Gespenst durch die Strassen gehen. Überall drängt sich das bewunderte und gefürchtete Bild des Vaters zwischen ihn und die wahrgenommene Realität. Der tyrannische Vater frisst ihn buchstäblich von innen her auf.

Um der vernichtenden Macht zu entgehen, flüchtet sich Jean in die Arme einer Prostituierten oder ersäuft seine Erinnerungen und Halluzinationen im Alkohol. Im Rausche der Sinnlichkeit kann er vorübergehend seine traumatischen Erlebnisse vergessen.

Als Jean in die Fänge des Katzenmädchens Thérèse (Jessica Forde) gerät, kehrt spontane Lebendigkeit in seinen Körper zurück. Er verliebt sich in das naiv-natürliche Wesen der Kindfrau. Thérèse verführt ihn, schleppt ihn in eine Disco, baut eine Gegenwelt auf, in der er für kurze Zeit vor dem Vater sicher ist. Doch der Schein des Glücks hält nicht lange an.

Jean Calmet misst seine Männlichkeitsvorstellungen am Idealbild des überpotenten Vaters und fühlt sich immer mehr als Versager, auch in der Liebe. Er wird abwesend, unsicher, ohnmächtig. Seine Minderwertigkeitsgefühle nehmen überhand, er rennt kopflos aus einer Unterrichtsstunde, hängt deprimiert vor einem Glas Wein. Todeswünsche tauchen auf und verdichten sich, als Calmet erfährt, dass Thérèse ein Verhältnis mit einem seiner Schüler unterhält. Ziellos irrt er nachts durch die geschäftigen Strassen und Ecken Lausannes, wird von einem vagabundierenden Neonazi in dessen Propagandabude

gezerrt, stolpert angewidert von dannen und landet schliesslich am Grab seines Vaters, wo er dessen befehlende Stimme vernimmt.

Das Finale und die letzte Konsequenz seines ungelebten Schattenlebens finden in der Kulisse eines blank-glitzernden, sterilen Badezimmers statt. Sorgfältig streicht sich Jean Calmet den Rasierschaum ins Gesicht. Das Rasiermesser blitzt. Ein entschlossener Schnitt in die Kehle. Das Blut fliesst karmesinrot in den Abguss. Sein Kopf fällt auf den Lavaborand. Jean Calmet hält dem Tod die letzten Grimassen entgegen. Er hat vollendet, was der Vater angedeutet hat. Gehorsam hat sich sein Ich, seine Existenz, dem Über-Ich des Vaters gebeugt. Der Kinderfresser hat gesiegt.

Der Film des Schweizers Simon Edelstein ist eine Adaption des Romans «L'Ogre» (Der Kinderfresser) von Jacques Chessex. Das Buch des bekannten Waadtländer Schriftstellers erhielt 1973 den «Prix Goncourt». Die Sprache Chessex' ist reich an Adjektiven und beeindruckt durch die sinnlich-explosive Stofflichkeit der Natur- oder Alltagsschilderungen. Die Erlebnisse und Erinnerungen des entfremdeten Intellektuellen Jean Calmet sind durchsetzt mit makabren Phantasien und nihilistischer Todessehnsucht.

Simon Edelstein beschränkte sich in seiner filmischen Umsetzung der Romanvorlage auf die Wiedergabe der tieferen Bedeutung des literarischen Werks. Er setzte die einzelnen Episoden der Geschichte neu zusammen und legte grosses Gewicht auf die symbolhafte Aussagekraft bestimmter Bilder. Die Sinnlichkeit der Sprache und die ausgiebigen Naturschilderungen der Vorlage finden in den eher kalt-künstlichen Bildern des Films keine Entsprechung. Der städtische, entfremdete Jean Calmet des Films ist nicht der verhinderte Romantiker, gebeugte 68er, makabre Phantast des Buches. Er hat das Geniesserische in Langeweile umgetauscht.

Simon Edelstein ist bekannt für seine präzise Kameraarbeit. Er führte die Kamera unter anderem für so namhafte Regisseure wie Michel Soutter oder Francis Reusser. Nach der Photoschule in Vevey und gelegentlichen Arbeiten für Bildzeitschriften wie «Vogue» oder «Lui» landete Edelstein beim Welschen Fernsehen, wo er vor allem für Reportagen zuständig war.

1973 entstand sein erster Langspielfilm «Les vilaines manières» (ZOOM 4/74). Erst sieben Jahre später kam sein zweiter Film «Un homme en fuite» (ZOOM 9/80) in die Kinos. Beide Filme zeigen Leute, die mit der Gesellschaft nicht mehr zurechtkommen. In einer Welt der Entfremdung und Kommunikationslosigkeit bleibt ihnen nur die Flucht nach vorn, in Träume, Obsessionen, Aussenseitertum, Tod. Meist finden die Helden (schwache, verwundbare Männer) vorübergehend Zuflucht und Geborgenheit bei einer kindlichen Frau, deren Bedürfnisse nach männlichem Schutz sie jedoch nicht erfüllen können. Die Gesellschaft entlässt ihre Kinder nicht.

In «Un homme en fuite» ist es ein Polizeiinspektor, der sich dem Helden unerbittlich an die Füsse heftet und die Prinzipien von Ruhe und Ordnung vertritt. Repräsentanten der Gesellschaftsordnung, seien es Polizisten oder Väter, verfolgen ihre sensiblen und abhängigen Opfer bis in ihre Träume hinein.

In der formellen Gestaltung von «L'Ogre» sticht die geschliffene, aalglatte Perfektion von Bildkomposition, Ausleuchtung und Farbgebung ins Auge. Die bizarre Schönheit der Bilder geht allerdings einher mit einer sterilen, leicht manierierten Künstlichkeit, einer Kälte der subjektiven Aussagekraft. Der Zuschauer fühlt sich nicht richtig betroffen vom tragischen Endspiel des Protagonisten, der Eindruck bleibt an der Oberfläche stecken. Die meisten Charaktere (ausser dem Vater) erscheinen blass und unglaubwürdig. Ihnen fehlt der psychologische Hintergrund, der eine einigermassen plausible Motivation ihres Handelns bieten könnte. Die einseitige Vater-Sohn-Beziehung erscheint zum Beispiel nur in ihren extremen Ausprägungsgraden. Kurze plakative Reminiszenzen illustrieren den ödipalen Konflikt (die Messerdrohung des Vaters, der Todeswunsch des Sohnes), ansonsten fehlen die durchschnittlichen, alltäglichen Umgangsformen. Gerechtfertigt wird diese stilisierte Personendarstellung zum Teil durch den bewussten Verzicht auf eine realistische Abbildung der Beziehungszusammenhänge. Edelstein schafft einen künstlichen Raum in der Mitte zwischen Realität, Traumbildern und Kindheitserinnerungen, der zum Selbstzweck wird. Die Grenzen verwischen. Der Film bekommt den Charakter einer bedrohlichen Vision, eines apokalyptischen Vexierbildes. ■

Cornelia Sidler

Anou Banou oder die Töchter der Utopie

BRD 1983,
Regie: Edna Politi
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/93)

Der Dokumentarfilm «Anou Banou» wurde nach verschiedenen Festivalaufführungen auch an den diesjährigen Frauenfilmtagen gezeigt, doch ist dieses bemerkenswerte Werk in Machart und Thema keineswegs nur auf ein Insider-Publikum zugeschnitten. Auf lebendige, informative Weise wird nicht nur ein Stück Frauengeschichte, sondern auch ein wenig bekanntes Kapitel des Staates Israel erzählt. «Erzählt» im wörtlichen Sinn, denn der Film wird weitgehend von den lebhaften Schilderungen und den Persönlichkeiten von sechs Emigrantinnen bestimmt.

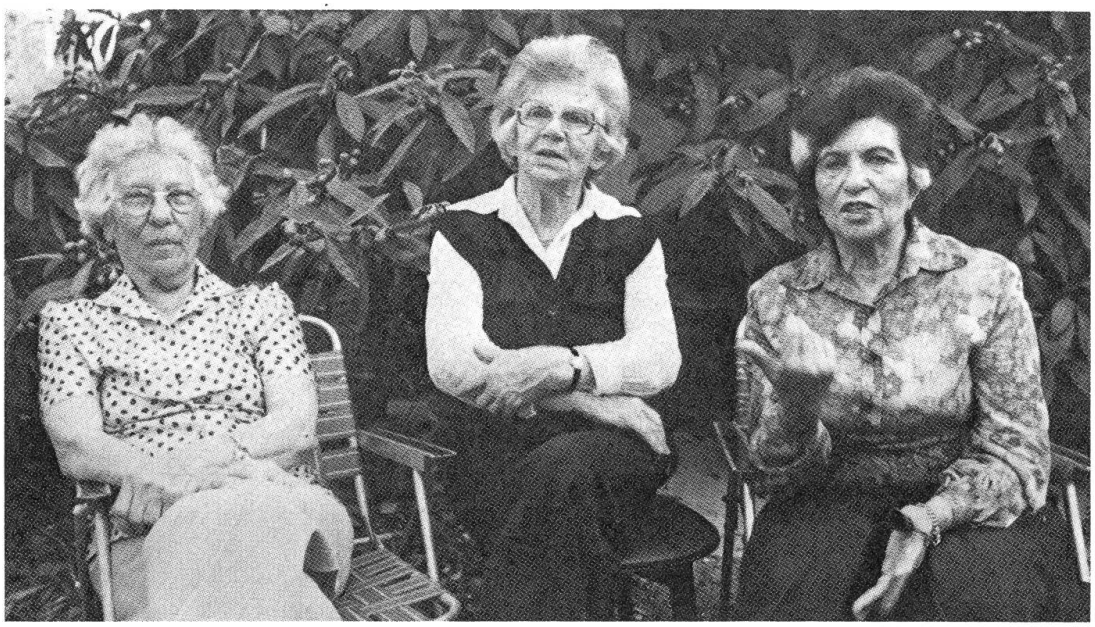
Die Frauen, alle Anfang des 20. Jahrhunderts in Russland oder Polen geboren, wanderten in den zwanziger Jahren mit zehntausenden verfolgter Juden nach Israel aus. Als Pionierinnen in einem (noch) sehr schwach besiedelten, kargen Land rangen sie der Wüste fruchtbaren Boden ab und beteiligten sich am Aufbau ihrer neuen Heimat. Gleichzeitig kämpften sie als Frauenminderheit gegen Vorurteile der Männer und für ihre persönliche Unabhängigkeit. Mit Staunen erfahren Zuschauer/-innen, welche Freiheiten für die Pionierinnen damals möglich waren, auch wenn sie sich diese oft erst erstreiten mussten. Wegen der grossen Männer-Überzahl hatten sie in der Liebe das Sagen, allerdings verlangte die sozialistische Arbeitshaltung Enthaltsamkeit. Die überaus harten Lebens- und Arbeitsbedingungen waren für beide Geschlechter dieselben, doch sträubten sich die Männer gegen die Gleichberechtigung bei den verschiedenen Arbeiten. Kurzerhand wurden Arbeiterinnenkollektive gegründet. Einen anderen Weg wählte Mita, die kompromissloseste unter den Erzählerinnen: Sie ertrotzte sich hartnäckig einen Platz als Gipserin auf dem Bau.

Dieses nahezu mustergültige Beispiel erfolgreichen weiblichen Durchsetzungsvermögens zeichnet Regisseurin Edna Politi auf anschauliche, spannende Weise nach. Ähnlich verfährt sie während des ganzen Films. Die lebhaften Erfahrungsberichte der Frauen illustriert sie mit Archivaufnahmen und alten Fotografien der Erzählerinnen in braunstichigen Bildern, teilweise ergänzt von erklärenden Kommentaren der Autorin und von Volksliedern. So entsteht ein farbiges, höchst interessantes Porträt einer Epoche, als alles möglich, als die Verwirklichung revolutionärer Ideen greifbar nahe war. Rahel: «Wir träumten davon, aus dem Land einen einzigen sozialistischen Kibbuz zu machen. Wir konnten bei Null beginnen. Nie hatte ein Volk eine vergleichbare Möglichkeit, historisch wie politisch: Rückkehr in die jüdische Heimat, mit der Zustimmung aller Völker Europas. Eine einzigartige Chance, die nie wiederkehren würde ...»

Marxistisches, zionistisches und feministisches Gedankengut versuchten die Emigrantinnen miteinander zu verbinden, doch existierten auch Widersprüche und Uneinigkeiten. «Jeder wollte seine eigene Revolution verwirklichen», erklärt Emma. So bedeutet der hebräische Titel «Anou Banou» das Land aufzubauen, indem man/frau sich selbst erschafft. Der damalige Pioniergeist war geprägt von einer unvorstellbaren Euphorie, die bis zur regelrechten Hysterie reichen konnte. Doch auch Negatives wird nicht verschwiegen. Wer weiss zum Beispiel, dass 1928 rund ein Viertel der jüdischen Arbeiter in Israel ohne Beschäftigung war? Allerdings wird nicht ausführlicher darauf eingegangen, weder von den Erzählerinnen noch von der Regisseurin.

Breiten Raum nimmt die Darstellung der Kibbuzbewegung ein, ohne die das heutige Israel undenkbar wäre. Die einfachen Zeltkommunen entwickelten sich zu modernen Kibbuzbetrieben, wie immer wieder eingeschobene Aufnahmen aus einer solchen Siedlung zeigen. Doch was ist aus der Kibbuz-Idee und aus dem Traum der Gründerinnen geworden? Der Staat Israel wurde zwar Wirklichkeit (1948), doch entspricht die Realität ihren Vorstellungen? Yetka erklärt mit einer gewissen Bitterkeit: «Der heutige Lebensstil, die Hektik, die Konsumwelt sind nicht das, was ich mir wünschte» (sinngemäss zitiert). Die kämpferischen Pionierinnen, aus denen auch im Alter von bald 80 Jahren noch Energie, Scharfsinn, Stolz und Selbstbewusstsein sprechen, bemerken, dass sich die Stellung der israelischen Frauen verschlechtert hat. Die Gesellschaft ist allgemein konservativer geworden. Aufschlussreich ist die Begegnung der Erzählerinnen mit jungen Kibbuzvertreterinnen. Sie macht deutlich, dass die junge Generation teilweise noch mit genau denselben Problemen zu kämpfen hat, wie schon die Vorgängerinnen, doch sind die sozialen Zwänge und die Vorbelastung heute grösser.

Das Beispiel gelebter Gleichberechtigung in der Beziehung von Emma und ihrem Mann wirkt in diesem Zusammenhang



Pionierinnen im Kampf um Gleichberechtigung: Jetka, Emma und Mita (1982).

fast schon nostalgisch. Die Ehe der beiden Ex-Parlamentarier gründet auf gegenseitigem Respekt, was auch vor der Kamera sehr schön zum Ausdruck kommt.

Ein heikles Kapitel stellt in «Anou Banou» die besondere politische Problematik des israelischen Staates, die Palästina-Frage, dar. Edna Politi, die selbst 1966 mit 18 Jahren aus dem Libanon ausgewandert war, befasste sich schon in einem früheren Film damit: «Für die Palästinenser» (1974). Auf die (historischen) Wurzeln des Konfliktes geht die Regisseurin im neuen Film leider zu wenig ein. Immerhin standen laut Filmkommentar in den zwanziger Jahren 57000 jüdische Einwanderer rund 600000 eingesessenen Arabern gegenüber. Kein Wunder, kam es schon damals zu ersten arabischen Aufständen. Was das im einzelnen bedeutet, wird jedoch nicht gesagt. Nach den Äusserungen der Israelinnen schien es zwischen den beiden Bevölkerungsgruppen wenig Kontakt gegeben zu haben. In den Augen der Siedler verstanden die Araber wenig von Ackerbau und lebten noch schlechter als sie selbst. «Die wenigen Araber im Tal waren entschädigt worden, wir sahen kein Unrecht im Zionismus. Wir glaubten uns damals im Recht, historisch, politisch, menschlich», erklärt Rahel.

Heute stellen sich einige der Pionierinnen auch selbstkritische Fragen. Die eine verurteilt die Besetzung der Westbank, und eine andere meint gar, sie hätten eigentlich nie ein fremdes Land nehmen dürfen, und sei es noch so unbewohnt, wie Palästina ... Doch die Geschichte kann nicht rückgängig gemacht werden, und der Film kann keine Lösung anbieten. Edna Politi spricht jedoch ihren persönlichen Zwiespalt aus und fragt sich, wie sie gleichzeitig dem gerecht werden soll, was sie an Israel liebe und dem, was sie dort nie akzeptieren konnte. Wie sie über diese Frauen und ihre Träume erzählen soll, während dieser Staat fremde Gebiete besetzt hält und seine Armee in den Libanon einmarschiert. Dies geschah erst bei der Fertigstellung des Films, doch beschäftigte sie dies begreiflicherweise stark. Als aus dem Libanon gebürtige Israelin, die zwar zu jenem Zeitpunkt bereits in der Bundesrepublik lebte, fühlte sie sich nach eigenen Worten zwischen zwei Stühlen. Offenbar weil sie gewisse Grenzen der Erzählerinnen erkannte und um sie nicht blosszustellen, liess sie diese nicht mehr zum Libanon-Feldzug Stellung nehmen.

Edna Politis «Anou Banou» ist ein gelungenes Beispiel für einen Dokumentarfilm, der Geschichte lebendig werden lässt, und dies in sehr persönlichem Stil, ohne Anspruch auf Objektivität, aber auch ohne verklärenden Anstrich. ■

Andreas Furler

Personal Service

Grossbritannien 1986
Regie: Terry Jones
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/103)

«Personal Service» ist einer jener diskret indirekten Ausdrücke, die im Geschäft mit der Sexualität vorherrschen und das offene Geheimnis, als welches dieses Geschäft meist gehandhabt wird, sprachlich widerspiegeln. Um dieses offene Geheimnis, um die Prostitution und ihre unzähligen widersprüchlichen Begleiterscheinun-

gen dreht sich die Komödie «Personal Service», deren Beginn uns in den Mief kleingewerblicher Strassenprostitution in einem Londoner Aussenquartier versetzt.

Als die alleinstehende Serviertochter und Zimmeruntervermieterin Christine nämlich resolut beschliesst, ihren dauernden Finanznöten ein Ende zu machen und den Schritt in die Prostitution zu wagen, welche sie immer schon als den Alltag ihrer Freundinnen aus Distanz erlebt hat, stellt sie bald fest, dass das «Gewerbe» zwar stillschweigend toleriert, die «Gewerbliche» aber sozial geächtet wird. Christine lässt sich jedoch weder von dieser Tatsache noch von ihrer anonymen Kundschaft, deren ausgefallene, meist infantile Wünsche Regisseur Terry Jones in einigen grotesken, leider durchaus abgestandenen Szenen darstellt, unterkriegen.

Den Hauch des Anrüchigen und Skandalösen, den der Film in diesen Szenen vorerst erzeugt, dann aber persifliert, erhöhen Jones, Mitglied der Monthy Python-Truppe, und sein Drehbuchautor David Leland zusätzlich durch die Authenzität des Falls, auf dem ihre Geschichte beruht, denn Lelands Drehbuch geht von ausführlichen Recherchen über das Leben Cynthia Paynes aus, welche vor einigen Jahren in der englischen Presse für Schlagzeilen sorgte, nachdem eine Razzia in ihrem Bordell für aussergewöhnliche Ansprüche prominente Namen aus Wirtschaft und Politik zu Tage gefördert hatte. Obschon nun Jones und Leland den voyeuristischen Sensationshunger anprangern, mit dem die Medien Cynthia Payne seinerzeit zur Sensationsfigur erhoben, nutzen sie diesen bis zu einem gewissen Grad selbst, indem sie den authentischen Hintergrund ihres Films betonen und prominente Herren entblössen, was ihnen in England prompt ein publizitätsträchtiges vorläufiges Aufführungsverbot eingebracht hat.

Ihr Blick in dunkle Absteigen ist jedoch in erster Linie nicht derjenige des Voyeurs, der seinen «Report» mit Entlarvungsattitüden tarnt, sondern der Röntgenblick des satirischen Gesellschaftskritikers, der in Christines alias Cynthias Geschichte den Prozess der Selbstfindung und Emanzipation einer unterprivilegierten Frau aus einer heuchlerischen gesellschaftlichen Normalität sieht. In der Tat lernt Christine mit einer Familie und Umwelt schockierenden Offenheit zu ihrer Aussenseiterrolle zu stehen, in der sie – von Julie Walters, die man aus «Educating Rita» (ZOOM 9/84) in bester Erinnerung hat, hervorragend verkörpert – zu ungeahnter, lebensfroher Souveränität heranwächst.

Mit ihr vollzieht schliesslich auch ihre Kundschaft, die zum Freundeskreis wird, den Übergang von ängstlich verborgener «Anormalität» zu gelassenem Selbstbewusstsein, das sich in fröhlichen Orgien im festlichen Bordell äussert; ja selbst Christines puritanischer Vater befreit sich in einer Schlüsselszene nach jahrelanger Abkehr vom schwarzen Schaf der Familie von seinen zwanghaften Grundsätzen. Als zuletzt die Polizei dem ausgelassenen Treiben einer unorthodoxen Weihnachtsfeier mit unnötiger Gründlichkeit ein Ende setzt und wenig später Journalistenheere über den ausgehobenen Sündenpfuhl herfallen, erweist sich dieser Schluss als die unaufdringliche, aber durchdachte Anklage gegen die Doppelmoral einer pseudopuritanischen Gesellschaft, die sich voyeuristisch an den Relikten der Zügellosigkeit weidet, die sie nicht erträgt und daher vorsorglich unschädlich macht. ■

Antonio Gattoni

Working Girls

USA 1987.
Regie: Lizzie Borden
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/124)

Grossaufnahme: Zwei Köpfe kuscheln sich schlafend aneinander. Erst im zweiten Blick, als sich die vermeintlich männliche Person erhebt, gewahre ich das Bild zweier Frauen. Molly, mit den derben und verschlossenen Gesichtszügen, macht sich auf den Weg. Gutgelaunt radelt sie durch den morgendlichen Stadtverkehr. Ihren Lebensunterhalt verdient sie als «Working Girl», einer beschönigenden Bezeichnung für die Tätigkeit einer Bordellprostituierten.

Die neueste Provokation der Kunstkritikerin und Anarchofeministin Lizzie Borden setzt sich schonungslos auseinander mit dem sogenannt ältesten Gewerbe, der Prostitution. Da wird nicht mit dem moralischen Zeigefinger das Laster aus der Luft geschüttelt oder den sozialen Missständen die Schuld zugeschoben. Was der Film zeigt, ist ein gewöhnlicher Tag im Leben einer Frau mit ungewöhnlichem Beruf.

In einem Nobelappartement sitzen sie herum, die «Working Girls», und warten auf den Auftritt der Freier. Molly (Louise Smith), die gutmütige, ist das Mädchen für alles im Dirnenhaushalt. Sie springt ein, wo andere ausfallen. Mit ihren zwei Hochschulabschlüssen ist sie einem Grossteil der Kunden intellektuell überlegen, kann sich aber gegen Ausnützung nicht wehren. Dawn (Amanda Goodwin), frech und blond, möchte nicht, dass ihr Freund von ihrem Job erfährt. Sie hat sich damit abgefunden, auf die leichteste Tour ihr Geld zu verdienen. April

(Janne Peters), macht es zu schaffen, dass sie bei den Freiern nicht mehr gefragt ist.

Die Leiterin des Kleinbordells (Ellen McElduff), eine «woman in a men's business» wie sie sich nennt, gibt sich geschäftig Mühe, den Austausch von Sex und Geld in Mehrwert umzusetzen. Gackernd wie ein eierlegendes Huhn flitzt sie in der Wohnung umher, pocht auf Ordnung, wirft jedem neuen Gast ein floskelhaftes «What's new and different» an die Ohren, geht zusammenfassend eigentlich allen auf die Nerven. Die Mädchen nehmen's gelassen. Vertieft ins Strickzeug oder in Bildzeitschriften, schlagen sie ihre Wartezeit tot.

Die Männer kommen, einer nach dem anderen: Elegant, egozentrisch, bieder, dominant, scheu, fett, wohlhabend, alt, hässlich treten sie in die Anonymität der Wunscherfüllungsstätte, immer ein freundliches Lächeln auf den Lippen. Die meisten sind Stammkunden und haben ihr bevorzugtes «Working Girl».

In ungewöhnlicher Direktheit nimmt die neugierige Kamera beinahe dokumentarisch an den halben Stunden teil, in denen die Mädchen den Freiern für gutes Geld ihre kompensatorischen Befriedigungswünsche erfüllen. Der eine liebt es, den Doktor zu spielen, der andere braucht Fesseln und Tischtennisschläger, um Lust zu empfinden. Alle wirken sie eher lächerlich und infantil in ihren Wünschen, entsprechend den skurril-witzigen Spitznamen, die ihnen die Frauen geben. Die Oase der Lust dient ihnen offenbar als Abwechslung zur Norm des trauten Familienlebens oder des geschäftlichen Karrierestampfens. Häufig erhalten die käuflichen Damen sogar den Status einer unverbindlichen Ersatzpartnerin. Die Männer plaudern von ihren Schwierigkeiten und wollen manchmal ihr «Working Girl» auch «draussen» treffen.

Lizzie Borden spart die Details nicht aus, lässt die Nebensächlichkeiten nicht beiseite. Es knistert in Grossaufnahme, wenn Molly die obligaten Kondome aus der Packung reisst. Ihre Vorbereitungen zu den Geschlechtsspielen werden in akribischer und gleichzeitig distanzierender Deutlichkeit vorgeführt.

Dazwischen immer wieder Warten. Das fensterlose Appartement verdichtet sich im Verlaufe des Films zu einer Stätte klaustrophobischer Enge. Die Kamera (Judy Irola) lässt den Mädchen keine Weite, keine Pause. Nirgends bietet sich eine

Möglichkeit zum Ausbrechen, zum Alleinsein. Die harten Grossaufnahmen halten die Frauen erbarmungslos im Kader des Bildes gefangen. Sie degradieren auch hier zu Objekten eines kontinuierlichen Voyeurismus. Der Warencharakter ihres Berufes setzt sich im Bild fort. Die Kamera kundschaftet jede kleinste Ecke des Aufenthaltsraumes aus und setzt ihn in Beziehung zu den wartenden Frauen.

«Working Girls» behandelt das heikle Thema der Prostitution unter einem phänomenologischen Blickwinkel. Der Film zeigt auf eine sehr direkte und spontane Art, was es heisst, sich zu prostituieren. Das gefühlsmässige Erleben der Frauen steht im Vordergrund. Gefühlsabstumpfung und ein weitgehender Verlust an Intimsphäre sind direkte Folgen der Körpervermarktung. Die reine Beschreibungshaltung des Films bewirkt, dass der Zuschauer die Problematik der Prostitution emotionell erfährt. Auf intellektuelle Argumentationen verzichtet der Film.

Den «Working Girls» geht es in erster Linie ums schnelle Geld. Sie sind weder Gebeutelte schleichender Arbeitslosigkeit noch Opfer brutaler Zuhälter. Lizzie Borden sieht nichts Verwerfliches darin, «den eigenen Körper ein paarmal in der Woche zu vermieten, wenn die Alternative ein Acht-Stunden-Bürojob ist, der einen so ausbrennt, dass man abends heimkommt, um vor dem Fernseher einzuschlafen.»

Die Bilder sprechen scheinbar eine andere Sprache. Molly, mit der Zeit völlig ausgelaugt, flüchtet am Schluss aus der Enge des Raumes in die befreiende Weite der Stadt. Sie hat einen Gipfel des Geht-Nicht-Mehr erreicht, einen Punkt, wo sie sich angesichts des verdienten Geldes entscheidet, nicht mehr zu kommen.
Und doch, ein zweideutiger Schluss. Der Liebesreigen schliesst sich so, wie er begonnen hat, und dem äusserlichen Bild nach scheint sich für Molly nichts verändert zu haben. Ein ganz gewöhnlicher Tag oder eine endgültige, bedrückende Erfahrung?

Lizzie Borden gehört der Underground-Szene New Yorks an. Sie schuf sich unter anderem einen Ruf als Cutterin bei Murray Lerners «From Mao to Mozart» (ZOOM 21/81). Die lebendigen Schnittfolgen in «Working Girls» sind ein Beweis ihres handwerklichen Geschicks. Aufsehen erregte Lizzie Borden mit ihrem zweiten Film «Born in Flames» (ZOOM 1983). In einem rasanten Zusammenschnitt von Spielszenen und feministischen Statements propagiert «Born in Flames» den militanten Feminismus als einzig mögliche Form des Protests für die Rechte der Frauen. In «Working Girls» arrangieren sich die Frauen mit den Verhältnissen. Es bleibt der Versuch, das Patriarchat subversiv zu unterwandern. ■

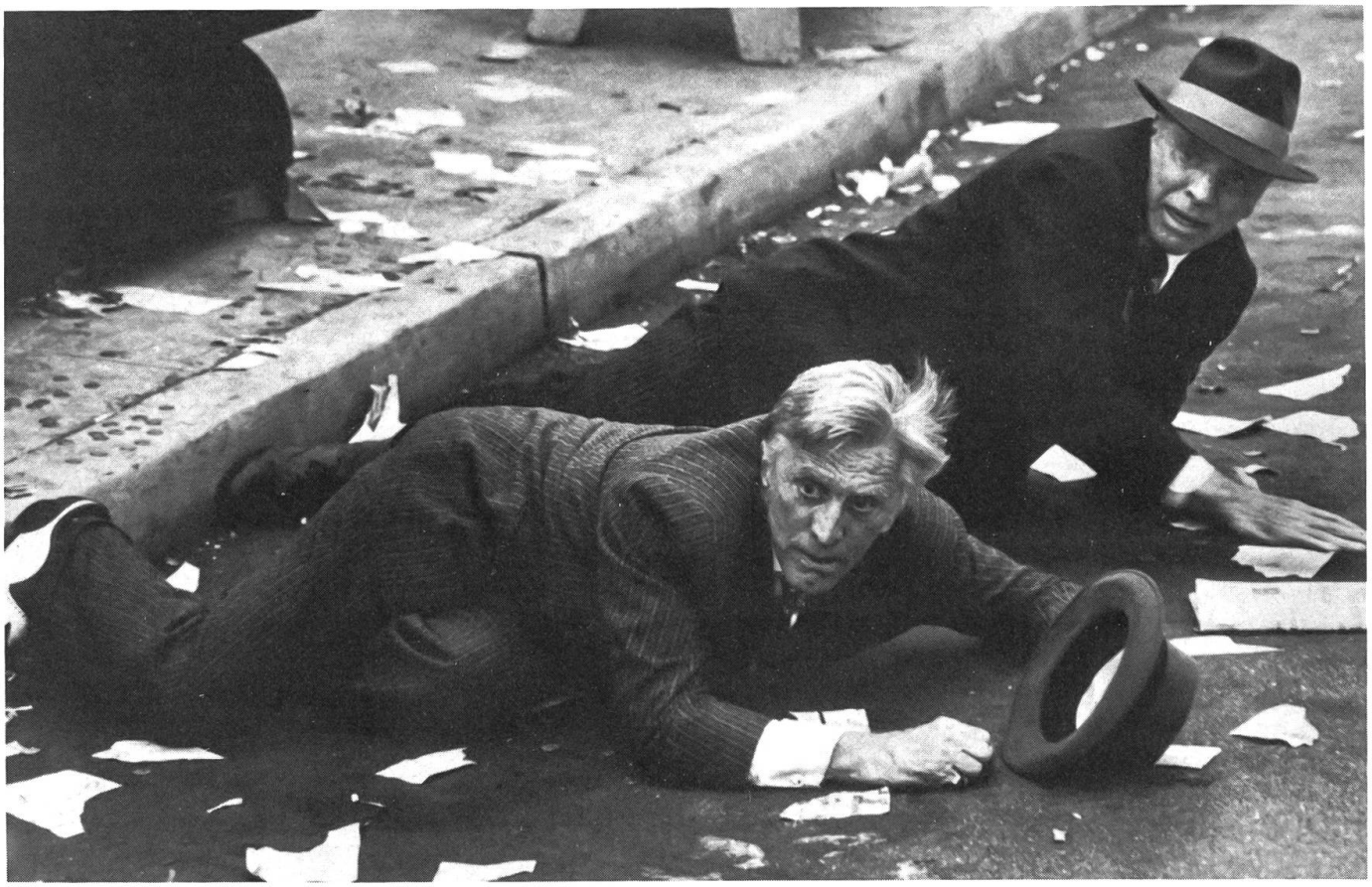
Gerhart Waeger

Tough Guys

USA 1986.
Regie: Jeff Kanew
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/123)

Archie Long (Kirk Douglas) und Harry Doyle (Burt Lancaster), zwei seinerzeit auf frischer Tat ertappte Eisenbahnräuber, haben ihre 30jährige Gefangenschaft erstaunlich gelassen hingenommen: Archie absolviert täglich sein Fitnessprogramm, Harry klopft dumme Sprüche – zwei aufgestellte Gentlemen-Gangster, wie es sie von jeher nur im Kino gab. Genau dies ist auch der dramaturgische Angelpunkt von Jeff Kanews amüsanter Gaunerkomödie «Tough Guys»: die Konfrontation von zwei soeben aus dem Zuchthaus entlassenen «Kinogangstern» der alten Schule mit der prosaischen Wirklichkeit des modernen Alltags, was letzten Endes auf eine Gegenüberstellung von Kino und Wirklichkeit hinausläuft.

Den beiden Drehbuchautoren James Orr und Jim Cruickshank ist es zwar nicht gelungen, mit dieser Vorgabe eine wirklich kohärente Story zu schreiben. «Tough Guys» überzeugt aber in zahlreichen Einzelszenen, in denen die beiden Hauptfiguren mit souveränem Witz die Mühe zur Schau stellen, die ihnen die Erfordernisse eines bürgerlichen Lebens bereiten. Je bescheidener der Anlass, desto witziger ist das Spiel der beiden «monstres sacrés» aus Hollywoods grossen Zeiten: Archies Konsternation etwa, wenn er feststellen muss, dass seine alte Stammkneipe, in der einst harte Männer verkehrten, zum mondänen Schwulenlokal geworden ist; oder Harrys Empörung über die faden Speisen im Altersheim, in das man ihn eingewiesen hat. Nein, die Welt ist nicht mehr, was sie einst (im Kino) gewesen ist: Ehe sie noch dazu kommen, selber wieder ein krummes Ding zu drehen, zwingt sie ihr Selbsterhaltungstrieb, den dilettantischen Banküberfall einiger übler Burschen zu verhindern. Souverän bringen sie dann einer Jugendbande, die sie verprügeln will, Manieren bei: Ehrfurcht vor dem Alter ist schliesslich Ehrensache. Ar-



chies Versuche, als Glacéverkäufer oder als Kellner ein anständiges Auskommen zu finden, scheitern an der Unerzogenheit des heutigen Publikums.

Niemand lässt die beiden Exganoven in Ruhe: Der Strassenpolizist vertreibt sie aus dem Park, wenn sie dort den Vögeln zuschauen wollen. Kommissar Deke Yablonski (Charles Durning), der dem Duo vor 30 Jahren das Handwerk gelegt hat, fiebert direkt darauf, Archie und Harry erneut einer Straftat überführen zu können. Mühe bereitet den beiden auch ein kurzsichtiger alter Sonderling namens Leon B. Little (Edi Wallach in einer herrlichen Chargenrolle), der sie aus unerfindlichen Gründen mit einer schweren Winchester verfolgt – und mit tödlicher Sicherheit immer wieder verfehlt. Nicht einmal der Sozialarbeiter Richie Evans (Dana Carvey), der sie heimlich vergöttert, ist eine echte Hilfe. So bleibt Archie und Harry schliesslich nichts anderes übrig, als das zu tun, was alle von ihnen schon längst erwartet haben: Sie überfallen den Schnellzug, den sie schon vor 30 Jahren ausrauben wollten, obwohl so etwas heute überhaupt nichts mehr einbringt ...

«Tough Guys» lebt vom präzisen und dennoch völlig ungekünstelten Zusammenspiel der beiden Hauptdarsteller, die bereits zum siebten Mal gemeinsam in einem Film auftreten: Zum erstenmal spielten sie 1947 in Byron Haskins «I Walk Alone» zusammen, wo Lancaster einen nach langer Haft entlassenen Sträfling spielt, der sich an einen Ehrenkodex hält, während sich sein von Douglas gespielter Partner zum Gangster mit weisser Weste gewandelt hat. Ihr bekanntester gemeinsamer Film ist der klassische Western «Gunfight at the OK Corral» von John Sturges (1957). Die 40jährige Bekanntschaft mag die Voraussetzung für die Ausstrahlung gewesen sein, die die beiden Schauspieler im gemeinsamen Spiel entwickeln. «Wenn Burt und ich zusammen sind», sagt Kirk Douglas, «stellt sich eine sehr spezielle Wechselwirkung ein. Es ist nichts Gestelltes oder künstlich Arrangiertes. Es ist plötzlich da, ohne dass wir bewusst etwas dazu beitragen. Eine gewisse Magie entsteht.»

Auf diese Magie hat auch Regisseur Jeff Kanew gesetzt, der bereits nach den Dreharbeiten feststellte: «Burt Lancaster und Kirk Douglas besitzen in ihrem Spiel und in ihren Bewegungen einen fast deckungsgleichen Rhythmus. Der eine weiss schon, was im Kopf des andern vorgeht, bevor der andere nur daran gedacht hat.» Besser als mit diesen Worten könnte man das gewisse Etwas kaum umschreiben, das in diesem vergnüglichen Stück Kinounterhaltung die Elemente der Nostalgie und der Selbstironie zusammenhält. ■

Thomas Christen

High Noon

(Zwölf Uhr mittags)

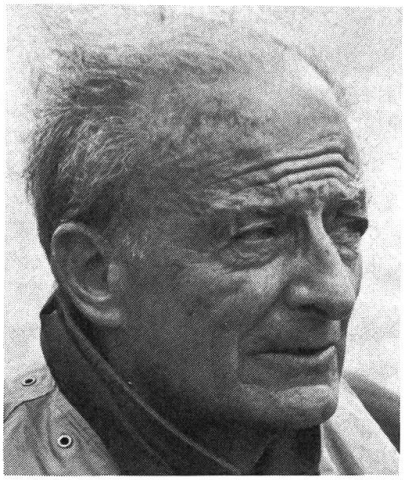
USA 1952.
Regie: Fred Zinnemann
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/115)

«High Noon» gehört wahrscheinlich zu den am meisten und gründlichsten analysierten Filmen der Filmgeschichte. Kaum ein Werk – und schon gar nicht ein Western, da dieses Genre in Intellektuellenkreisen noch nicht sehr lang salonfähig ist – erfreute und erfreut sich so ungeteilter Aufmerksamkeit, veranlasst zu tiefschürfenden Deutungsversuchen, und beinahe keine Einführung in das Wesen des Films kann es sich leisten, auf diesen Film zu verzichten. Selbst wenn Schullehrer auf die Idee kommen, Filmkunde zu betreiben, dann stossen sie mit schöner Regelmässigkeit – neben den obligaten Literaturverfilmungen – auf dieses Werk.

Wir können uns fragen, warum dem so ist. Machen wir es uns leicht, so können wir antworten: «High Noon» ist eben ein guter Film, zudem noch spannend gemacht, handwerklich sauber. Und damit haben wir nicht unrecht. Tatsächlich sieht der Film – rückblickend – ein wenig so aus, als wäre er als Demonstration dafür hergestellt worden, was Film zu sein vermag, über welche Möglichkeiten die Filmsprache verfügt, wozu intelligent eingesetzte Erzählweise, Musik, Montage, Schauspielerführung, Kameraarbeit usw. fähig sind. Ein perfektes Teamwork, bei dem die Summe der Einzelteile mehr ergibt als ihre blosse Addition. Und neben diesen filmimmanenten Komponenten schwingen noch so manche anderen mit, die zu weiterführenden Interpretationen anregen: Genregeschichtliches, Psychologisches, Fragen der Moral und Politik.

Die Geschichte von «High Noon» ist geradezu einfach. Will Kane hat seinen Job als Marshall von Hadleyville aufgegeben und feiert eben Hochzeit mit Amy, einer Quäkerin. Er hat durch seinen unerschrockenen Einsatz die Stadt zu dem gemacht, was sie nun ist: ruhig, sicher, gesäubert von Revolverhelden, ein Ort, wo Recht und Ordnung herrscht. Nun will er einen neuen Lebensabschnitt beginnen. Doch noch während der Titelvorspann läuft, braut sich Unheil zusammen. Frank Miller, ein mörderischer Pistolenheld, von Kane vor fünf Jahren dingfest gemacht, ist begnadigt worden und wird mit dem Mittagszug nach Hadleyville zurückkehren. Drei seiner ehemaligen Kumpane erwarten ihn am Bahnhof. Diese Nachricht schlägt nun wie eine

Fred Zinnemann wird 80



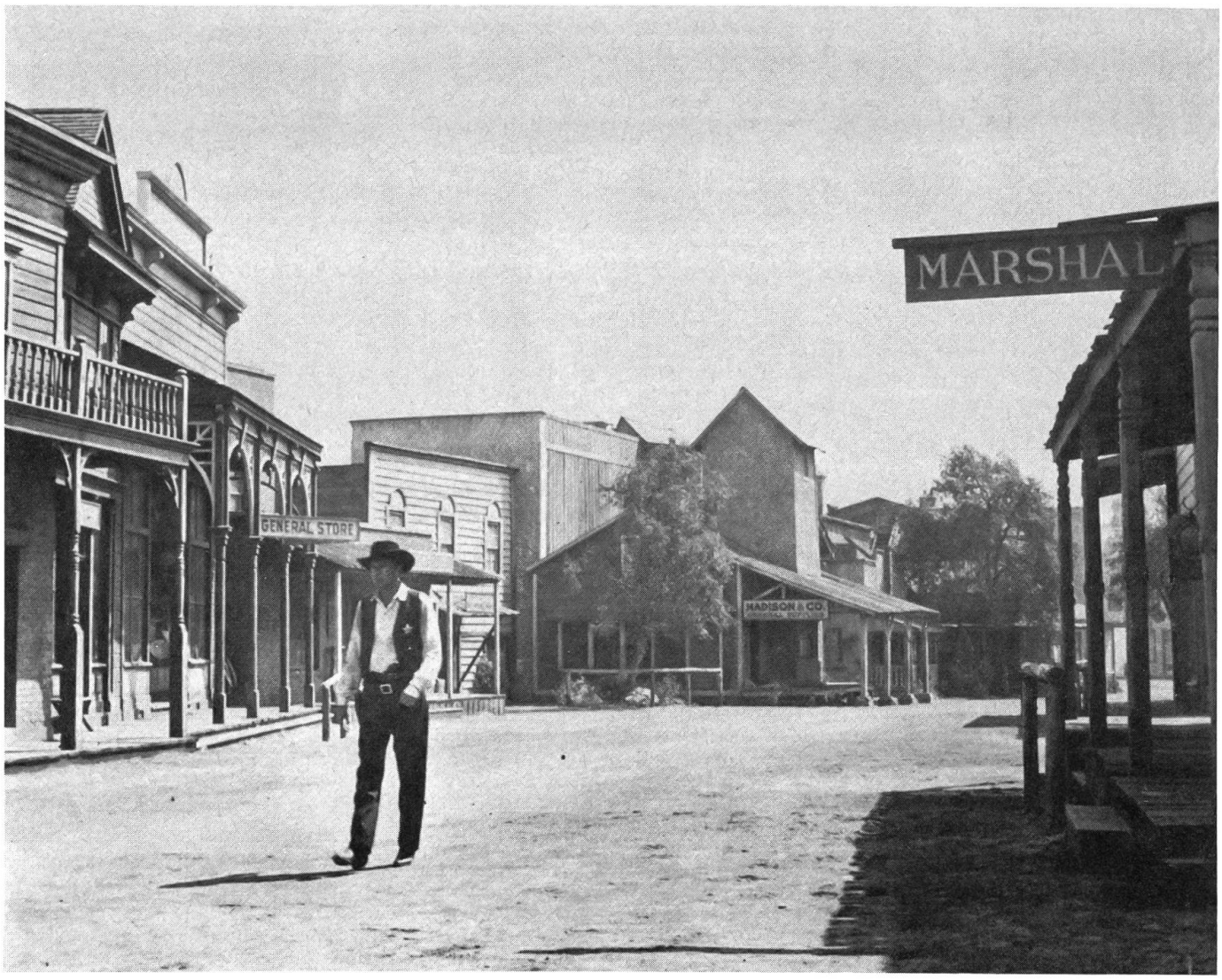
Der amerikanische Regisseur österreichischer Herkunft Fred Zinnemann wurde am 29. April 1907 in Wien geboren, wo er Musik und Jura studierte, bevor er in Paris und Berlin als Kameramann und Regieassistent zu arbeiten begann. Bei einem Besuch in Hollywood 1928 lernte er Robert Flaherty kennen, mit dem er nach Berlin zurückkehrte, um ihm bei einem schliesslich nicht realisierten Dokumentarfilm über einen Nomadenstamm in Russland zu assistieren. Statt dessen beteiligte er sich an den Arbeiten zu Robert Siodmaks «Menschen am Sonntag» (1929) und kehrte nach Hollywood zurück. Dort betätigte er sich in verschiedenen Jobs, darunter in einer Statistenrolle in «All Quiet on the Western Front» (1930) und ging dann mit Paul Strand nach Mexiko, wo sie zusammen den halbdokumentarischen Film «Redes» (1934/35) drehten. Darauf engagierte ihn MGM für die Regie von kurzen Dokumentarfilmen. Sein erster langer Spielfilm war der Krimi «Eyes in the Night» (1942), und seinen ersten grossen Erfolg erzielte er 1944 mit «The Seventh Cross» nach dem Roman von Anna Seghers. Zinnemanns frühe Filme sind von zeit- und gesellschaftskritischem Engagement geprägt. Er wurde zu einem der interessantesten und erfolgreichsten Regisseure Hollywoods, anerkannt auch als hervorragender Schauspielerführer. – Aus Anlass seines 80. Geburtstages zeigt das Filmpodium der Stadt Zürich im Studio 4 bis Ende April eine Auswahl aus Zinnemanns Werken (nachfolgend mit einem * bezeichnet).

Seine Filme:
Redes/The Wave* (1935), Kid Glove Killer (1942), Eyes in the Night (1942), The Seventh Cross (1944), Little Mister Jim/Army Brat (1946), My Brother Talks to Horses (1947), The Search/Die Gezeichneten* (USA/Schweiz 1948), Act of Violence* (1949), The Men* (1950), Teresa (1951), High Noon* (1952), The Member of the Wedding* (1953), From Here to Eternity* (1953), Oklahoma (1955), A Hatful of Rain* (1957), The Old Man and the Sea (übernommen und beendet von John Sturges, 1958), The Nun's Story* (1959), The Sundowners* (USA/GB 1960), Behold a Pale Horse (USA/Frankreich 1964), A Man for All Seasons* (GB 1966), The Day of the Jackal (GB/Frankreich 1973), Julia* (1977), Five Days on Summer* (1982).

Bombe in diesem so ruhigen Städtchen ein. Kane verlässt zwar wie vorgesehen mit seiner jungen Frau den Ort, doch kehrt er dann plötzlich wieder um, weil es sein muss: «I have to go back, that's the whole thing». Damit ist die Exposition gegeben. Der Film steuert nun langsam, aber unaufhaltsam auf die im Titel gegebene Zeitangabe zu: High Noon – zwölf Uhr mittags: die Ankunft des Zuges mit Frank Miller – der Zeitpunkt, an dem der finale Showdown, die Abrechnung zwischen den beiden Kontrahenten beginnen wird, denn obwohl Kane von allen dazu gedrängt wird, ist er nicht bereit, diesem Kampf auszuweichen.

Die Zeit spielt eine sehr grosse Rolle in diesem Film. Immer wieder rückt der Regisseur im Verlaufe dieser anderthalb Stunden auffällig Uhren ins Bild, die anzeigen, wie weit die Zeit schon fortgeschritten ist, wie sie vergeht. Erzählte Zeit und Erzählzeit werden praktisch identisch, was ihren Umfang betrifft, nicht jedoch in ihrem Ablauf: es gibt Dehnungen und Raffungen, erreicht vor allem mit dem Mittel der Montage. Und der Film bleibt nicht bei Kane allein, es werden eine Vielzahl paralleler Handlungsstränge eingeführt, die die Aktivitäten der Bewohner des Städtchens zeigen. Für sie wäre alles viel einfacher und besser, hätte sich Kane nicht entschlossen, auf seinen Posten zurückzukehren, den er eigentlich bereits quittiert hatte. Denn ohne Kane – so ihre einfache Rechnung – gäbe es auch keine Schwierigkeiten mit Frank Miller – jedenfalls nicht an diesem Ort und in dieser Gemeinschaft.

Die Gemeinschaft und der Einzelne – ein bevorzugtes Thema in Zinnemanns Werk. Während Kane die Bewohner von Hadleyville zur Solidarität zu mobilisieren sucht, muss er schmerzhaft feststellen, dass er immer mehr vereinsamt. Nicht nur seine Frau wendet sich aus moralischen Gründen von ihm ab, auch unter seinen «Freunden» bleibt niemand übrig, der sich auf seine Seite stellen will in dieser Stunde der Gefahr. Am Ende des Films schreitet Kane in einem wie ausgestorben wirkenden Städtchen alleine den vier rachedurstigen Gegnern entgegen. Zinnemann schildert



diesen Prozess des Abfallens, des Zerbrechens der Solidarität und der allmählichen Isolierung des Helden in prägnanten Szenen (Glanzstück: die Szene vor der versammelten Kirchgemeinde, die gleichsam in eine Parlamentsdebatte ausartet). Optisch erreicht diese Isolierung ihren Höhepunkt dort, wo die Kamera Kane aus der Vogelperspektive zeigt und langsam von seinem Gesicht wegfährt in eine Totale, ihn in den Kontext einordnet, der ihn zum Ausgestossenen gemacht hat.

Die Zeit zwischen der Exposition und dem Showdown ist bezeichnenderweise handlungsarm, sie zerfällt in viele kleine Einzelteile, die das Quälende des Wartens umso deutlicher erfahrbar machen. Erst kurz vor Ende werden die Vielzahl der Stränge optisch wieder zu einer Einheit zusammengefasst – dann nämlich, wenn die Zeiger der Uhr auf zwölf vorgerückt sind und die Pfeiftöne des herannahenden Zuges den Höhepunkt signalisieren. Kane gelingt es, die Übermacht seiner Gegner zu brechen, indem er sie – einer nach dem anderen – unschädlich macht, bis schliesslich nur noch er und Frank Miller sich gegenüberstehen. Dabei hilft ihm auch seine Frau Amy, die, einem plötzlichen Impuls folgend, den abfahrbereiten Zug verlassen hat und Kane zu Hilfe geeilt ist. Sie greift selbst zur Waffe, nachdem die Bildkomposition bereits mehrfach diese «Lösung» signalisiert hatte. Amy, zur Quäkerin geworden, weil ihr Vater und Bruder durch Waffen umgekommen waren, stellt in diesem moralischen Konflikt ihr emotionales Empfinden über ihre Überzeugung – vor die Alternative gestellt, durch ihre passive Haltung erneut eine geliebte Person zu verlieren oder aber zu kämpfen. Die sorgfältige Kameraarbeit stellt im Verlauf des Films eine Vielzahl von solchen symbolhaften Bezügen zwischen Objekten und Menschen her.

In den Schlussbildern wird die Einheit zwischen Kane und der Gemeinschaft scheinbar wieder hergestellt. Nachdem er auch Frank Miller erschossen hat und in die Arme seiner Frau fällt, strömen die Bewohner von Hadleyville auf die Strasse und umringen das Paar. Doch Kane will nun seinerseits nichts mehr wissen von einer Gemeinschaft, die ihn im Augenblick der Not im Stich gelassen hat. In einer wortlosen, aber sehr eindrucksvollen Geste nimmt er den Marshallstern von seiner Brust, wirft ihn in den Staub und reitet mit Amy davon.

«Einsam sind die Tapferen» – so der Titel eines anderen Western. Auch in «Shane» von George Stevens, einem anderen berühmten Vertreter des Genres, entstanden zur gleichen Zeit, reitet der Held (allerdings alleine) am Ende davon, verlässt die Gemeinschaft. Auch wenn die beiden Filme gewisse Gemeinsamkeiten aufweisen (man vergleiche nur die Schlägereiszene kurz vor dem Showdown), so ist die Figur von Kane doch völlig anders angelegt. Kane ist nicht ein strahlender Held, nicht mit beinahe übermenschlichen Zügen versehen, sondern müde geworden, verbittert. Er ist nicht der grosse Einsame, weil er sich nur so entfalten kann, sondern weil er von den anderen im Stich gelassen wird. Wo «Shane» mythische Züge einbringt, wird «High Noon» durchaus zu einem Lehrstück, zu einem – der Wirklichkeit nahestehenden – Modellfall, der sich auch auf Situationen ausserhalb des Genres übertragen lässt.

Carl Foreman, der Drehbuchautor von «High Noon», scheint vor allem die politischen Implikationen des Stoffes stark betont zu haben. In den fünfziger Jahren beginnt sich in den USA die Tätigkeit eines Ausschusses unangenehm bemerkbar zu machen, der es sich zum Ziel gesetzt, das Land von allem «Unamerikanischen» zu reinigen. Es ist die Zeit der beginnenden «Hexenjagd» McCarthys vor allem gegen linksstehende Intellektuelle. Foreman, selbst Opfer dieser unrühmlichen Praktiken, verarbeitete hier wohl auch seine eigenen Erfahrungen, die Erfahrung vor allem, wie brüchig sich Solidarität dann erweist, wenn sie nötig wäre. «High Noon» entwirft so ein ziemlich düsteres, pessimistisches Bild vom Zustand des menschlichen Gemeinwesens.

Regisseur Zinnemann allerdings sah das Thema des Films weniger zeitbezogen. Und diese Haltung ist es wohl auch, die «High Noon» zu dem machte, was er heute noch ist: ein hervorragendes Stück Kino mit einer perfekten Dramaturgie, in dem alle Register der filmischen Möglichkeiten zum Einsatz kommen (allerdings so, dass sie vom grossen Publikum verstanden werden können) – eine geballte Ladung bildlicher Ausdruckskraft mit einer Musikpartitur von Dimitri Tiomkin, die dem Zuschauer noch lange in Erinnerung bleibt, ebenso wie gewisse Bilder des Films, die haftenbleiben – noch lange Zeit nach dem Kinobesuch. ■

Thomas Christen

Shane

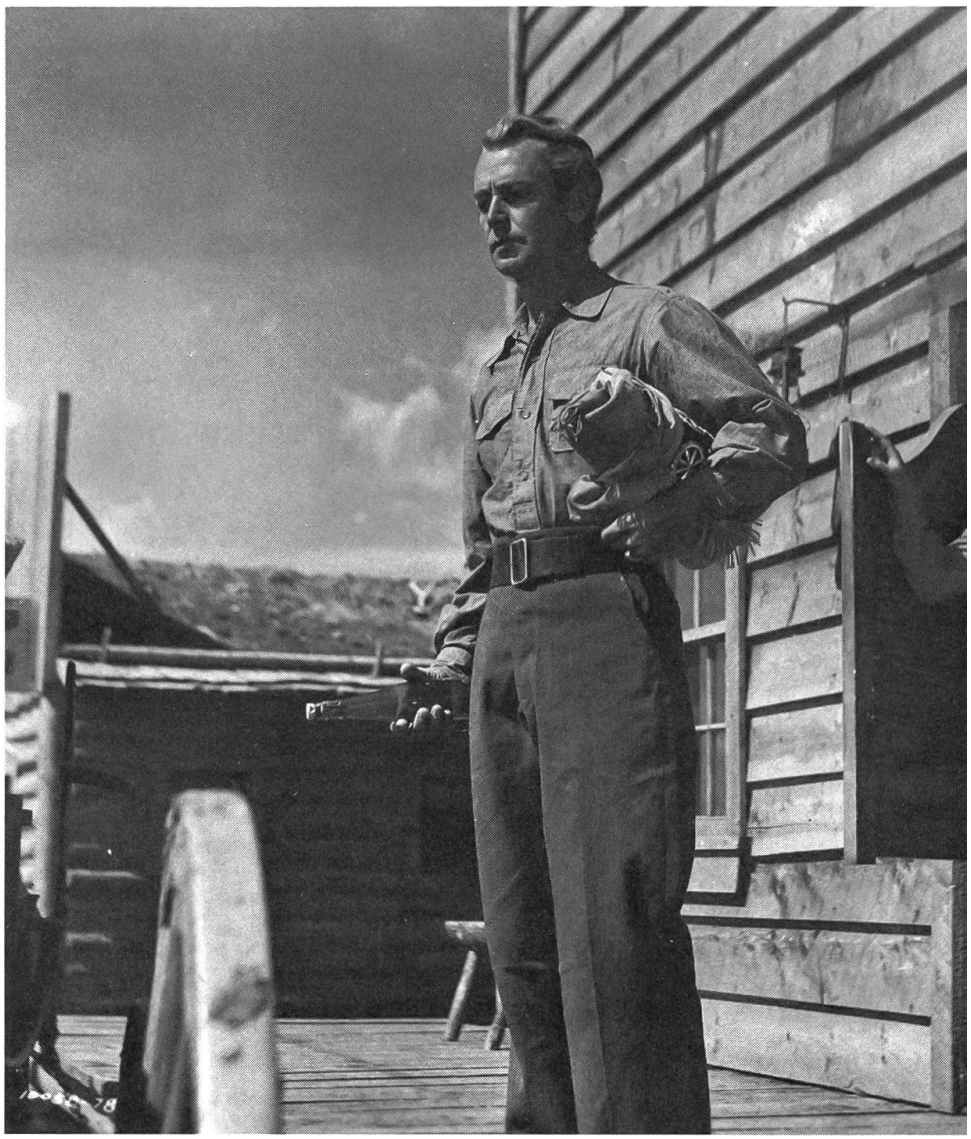
USA 1953.
Regie: George Stevens
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/106)

Eine einfache Geschichte, in wenigen Sätzen erzählt: Ein Mann, der sich Shane nennt, kommt einer Gruppe von Farmern unter Führung von Joe

Starrett in ihrem Kampf gegen die Viehzüchter Ryker zu Hilfe. Diese wiederum, die durch die Farmer ihr Weideland gefährdet sehen, engagieren Wilson, einen professionellen Killer. Die Erschiessung von Torrey, einem Farmer, durch Wilson bringt jedoch nicht den gewünschten Einschüchterungseffekt. So versuchen die Rykers, Joe Starrett in eine Falle zu locken. Shane erfährt davon, will an Starretts Stelle gehen und setzt dies auch durch, indem er Starrett im Zweikampf besiegt. Danach räumt er gründlich auf: Wilson und die Ryker-Brüder beissen ins Gras resp. in den Saloonboden. Shane, bei diesem Showdown selbst verletzt, reitet davon in die Berge, nachdem er sich von Joey, Starretts Sohn, verabschiedet hat, aus dessen Perspektive beinahe der gesamte Film erzählt wird.

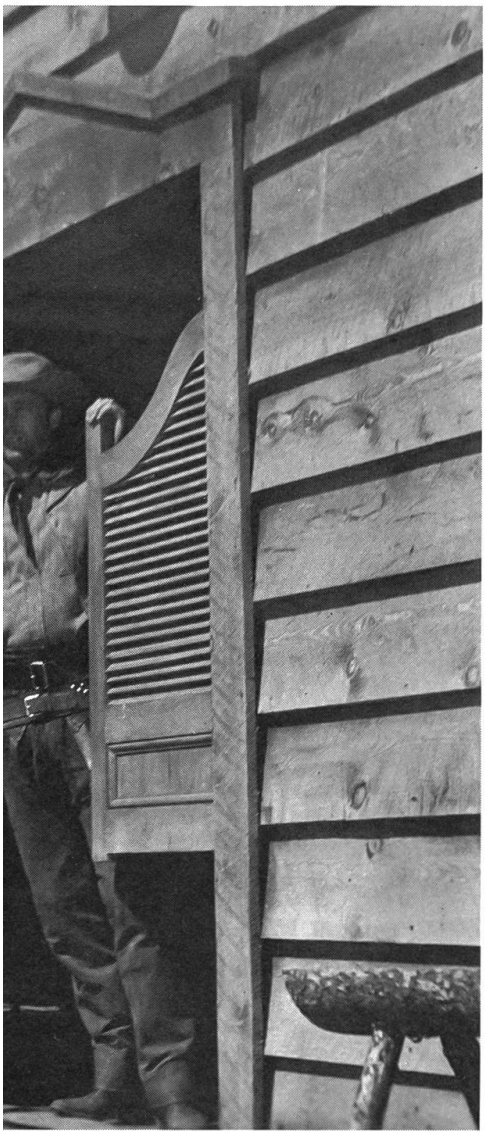
Eine einfache Geschichte, wie gesagt, aber trotzdem kein einfacher, simpler Film. «Shane» ist ein Klassiker des Western-Genres, wenn nicht – vielleicht nach John Fords «Stagecoach» (1939) – *das* Beispiel des klassischen, traditionellen Western. Und was für viele Klassiker zutrifft, gilt auch für «Shane»: Die Einfachheit ist eine trügerische, bei näherer Betrachtung kommen immer neue Dimensionen, Schichten ans Licht, gleichsam wie bei einer Zwiebel, die man schält. Allerdings hat diese Mehrdimensionalität auch damit zutun, dass «Shane» eigentlich kein «reiner» Western ist.

In «Shane» finden wir, so weist Dennis De Nitto in seinem Buch «Film. Form & Feeling» (New York 1985, Harper & Row) eindrücklich nach, eine Kombination einer romantisierenden und einer realistischen Behandlung des Themas. Neben der Mythologisierung, der Überhöhung und romantischen Verklärung finden wir also auch den Ansatz der Wirklichkeitsnähe,



des Realismus. «Shane» bildet so gleichsam einen Knotenpunkt in der Geschichte des Genres. Er enthält in sich noch jene Tendenz, wie sie vor allem den Vorkriegswestern geprägt hatte: der Western als amerikanisches Genre par excellence, als Ort der Mythenbildung, der Stereotypisierungen, als Background für eine noch junge Kultur und Gesellschaft. Aber zugleich gibt er auch der realistischen Tendenz Ausdruck, wie sie die sechziger Jahre charakterisieren und zu einem deutlich verstärkten Einbezug von Gewalt, Brutalität und Sex führen wird. Die Western eines Sam Peckinpah oder die europäische Variante des Italo- oder Spaghetti-Western sind Eckpfeiler dieser Entwicklung.

«Shane» steht in dieser Entwicklungslinie, im Spektrum zwischen Mythos und Realismus ungefähr in der Mitte. Er nimmt sich, im Gegensatz zu den späteren Western, durchaus ernst, was manchmal einer Gratwanderung gleichkommt. Bezeichnenderweise enthält etwa der Italo-Western neben einem höheren Grad an Realismus (vor allem bezüglich der Darstellung von Gewalt) zugleich auch den Bruch mit den Genrekonventionen im Sinne einer Parodierung der bislang gängigen Muster oder eines Spiels mit ihnen (das heisst, sie werden nicht mehr ernst genommen), gleichsam als müsste ein Gegengewicht zum oft krassen Realismus geschaffen werden.



In «Shane» löst Regisseur Stevens dieses Unterfangen mit einem ebenso einfachen wie wirksamen Kniff: Er erzählt seine Geschichte grösstenteils aus der Perspektive eines elfjährigen Jungen, nämlich von Joey, Starretts Sohn. Die mythisierenden, romantisierenden Passagen gehen so mehrheitlich auf das Konto dieser kindlichen Sicht, die in Shane ein Idol sieht. «Ich will so werden wie du!», ruft Joey dem davonreitenden Shane am Ende des Films zu. Für uns Zuschauer wird klar, dass dies wohl kaum der Fall sein wird, denn Shane gehört noch zu jenem Teil Amerikas, für den die Zeit vorüber, abgelaufen ist, der keine Zukunft mehr hat – es sei denn als Bestandteil von Legenden und Erzählungen am Kaminfeuer. Aber Shane – und hier hakt der Realismus ein – erkennt dies selbst ganz klar. Und wenn er am Ende des Films das Feld räumt und in die Berge reitet, so macht er dies nicht nur, weil so eine typische Endsituation entsteht, sondern auch, weil es nun, nachdem Frieden herrscht, für ihn in dieser Welt keinen Platz mehr gäbe.

«Shane» schildert eine Phase des Umbruchs, des Übergangs. Der Westen ist in Besitz genommen von den Weissen, die Indianerkriege sind vorbei. Was nun ausbricht, ist der Konflikt zwischen dieser ersten Siedlergeneration, den Viehzüchtern, und der nachfolgenden, die das weite Land einzäunt, um es zu bebauen. Gemeindewesen entstehen, verschiedene Interessen stehen einander gegenüber, wobei die Viehbarone versuchen, die Farmer zu vertreiben, notfalls mit einem angeheuerten Gun-Man, einem Killer, der die schmutzige Arbeit erledigen soll. Denn selbst will der alte Ryker nicht zur Waffe greifen, anscheinend ist die Zivilisation bereits zu weit fortgeschritten. Stellvertreterkriege werden geführt.

In «Shane» taucht eine ganze Reihe von Motiven des klassischen Western auf: der (historische) Kampf zwischen Viehzüchtern und Farmern, die Figur des geheimnisvollen Fremden, der – hellgekleidet – das «Gute» signalisiert, demgegenüber der schwarzgekleidete Killer. Shane und Wilson, beide waren früher vermutlich dasselbe: Gun-Men, käufliche Pistolenhelden. Doch während Wilson diesem Metier immer noch nachgeht, versucht Shane seine Vergangenheit loszuwerden. Symbolisch tut er dies – und der Film ist reich an Symbolen –, indem er seine frühere, elegante Kleidung gegen den rauhen Stoff von Farmerkleidern eintauscht, zu denen auch der Pistolengurt nicht mehr passen will. Die Waffe wird durch die Axt ersetzt, mit der Shane und Starrett gemeinsam einen mächtigen Baumstrunk aus dem Boden schlagen. Mit dieser Szene, die eine alternierende Montage im Rhythmus der Axtschläge zwischen den beiden Männern aufweist, wird die Freundschaft besiegelt. Gemeinsam sind wir stark und schaffen es – diese Botschaft gilt auch für die Gemeinschaft der Farmer, deren Solidarität unter der immer massiver werdenden Bedrohung der Rykers zu zerbröckeln droht.

Für Joey, den Sohn von Starrett, wird Shane zum Idol. Dies hängt nicht zuletzt zusammen mit der Aura des Mysteriösen, Unbekannten, die Shane umgibt, da er buchstäblich aus dem Nichts in einem entscheidenden Moment auftaucht. Ebenso faszinierend ist für das Kind aber auch Shanes Umgang mit dem Schiesseisen, auch wenn er davon vorerst nur eine kurze Kostprobe geben kann, denn Marion, Starretts Frau, verbietet Shane, Joey das Schiessen beizubringen. Zwar versucht Shane, ihr zu erklären, dass eine Pistole – für ihn – nichts anderes als ein Werkzeug sei, genauso wie eine Axt oder Schaufel; doch Marion entgegnet, dass sie ohne Waffen glücklicher, viel glücklicher wären.

Am Ende des Films scheint ein solches Zusammenleben ohne Waffen möglich. Es ist kein Friede im Sinne eines Aufeinander-Zugehens, sondern eine Befriedung, indem der eine Konfliktpartner buchstäblich beseitigt wird. Shanes Gunfight mit den Rykers und dem Killer Wilson geht eine heftige Auseinandersetzung zwischen Shane und Starrett voraus. Shane, der anstelle von Starrett an das Treffen mit den Rykers gehen will, von dem er weiss,

dass es eine Falle ist, muss sich zunächst mit Joe prügeln. Er folgt damit nicht zuletzt dem Wunsch von Marion, die ihren Mann beschwört, sich nicht mit den Rykers einzulassen. Die Möglichkeit, weiterziehen, das Aufgebaute aufgeben zu müssen, erscheint ihr eine bessere Alternative zu sein als die Möglichkeit, Witwe zu werden. Shane, auch im Bewusstsein, dass er mit seiner Vergangenheit die grösseren Chancen gegen die Rykers und Wilson hat, übernimmt diese Stellvertreterrolle, nimmt gleichsam dieses «Opfer» auf sich, um die Existenzmöglichkeit der Farmer zu bewahren.

Der Kampf zwischen – aus der Perspektive von Joey – Vater und Idol wird von Stevens äusserst effektvoll in Szene gesetzt. Während die beiden Kontrahenten sich in der Nacht auf dem Vorplatz des Hauses prügeln, plaziert der Regisseur im Vordergrund die Beine der aufgescheuchten Pferde und Kühe und gibt so dem visuellen Ausdruck eine ungeheure Dynamik und Unruhe. Da die Kamera zudem auf Bodenhöhe plaziert wird, erhalten die jeweiligen Ausschnitte durch die Doppelbewegung von Vorder- und Mittelgrund etwas äusserst Beunruhigendes. Auch die anderen Kampfszenen inszeniert der Regisseur sehr routiniert, so etwa die Prügelei zwischen Shane/Starrett und den Rykers im Saloon, die korrespondierende Szene am Ende des Films, nun mit Waffen und ohne Starrett, oder die Erschiessung von Torrey durch Wilson, die zur eigentlichen Eskalation des Geschehens führt.

Stevens ist in seinem Film, was Erzähltechnik und Filmsprache anbelangt, alles andere als innovativ, aber er setzt die Möglichkeiten des Mediums äusserst effizient und effektiv ein. Beispiele wurden bereits erwähnt: das Einbeziehen des sich bewegenden Vordergrunds oder die stakkatoartige Montage in der Szene, in der der mächtige Baumstrunk entfernt wird. Bei Torreys Erschiessung ist der Schauplatz in Morast und Schlamm getaucht. Torrey muss durch den knöcheltiefen Dreck waten, während der Killer Wilson im Trockenen wartet. Wolken verdecken die Sonne und werfen grosse, unheilvolle Schatten auf den Ort der Ereignisse. Torrey fällt, tödlich getroffen, rückwärts in den Schlamm. Man fühlt sich beinahe an die (Anti-)Western der späten sechziger und siebziger Jahre erinnert, etwa eines Robert Altman («McCabe and Mrs. Miller», 1971).

Stevens ist jedoch weit davon entfernt, das Genre – wie dies die sogenannten «Spätwestern» tun werden – aufzubrechen, er bewegt sich durchaus innerhalb der Konventionen. Nur wird die mythologische Grundkonstellation teilweise relativiert. Zwar ist der Killer Wilson durchaus stereotyp gezeichnet, doch sein Gegenpart – Shane – kommt im Grunde aus demselben Milieu. Die Rykers, die Viehzüchter, sind nicht einfach gesichtslose Bösewichte, sondern vermögen durchaus ihre Argumente zu artikulieren. Ansätze zur Versöhnung werden unternommen, auch wenn sie schliesslich scheitern.

Die Weite der Landschaft ist enger geworden, die Zeit der Revolverhelden vorbei, die Zukunft liegt in der Gemeinschaft, in der Familie, wie sie Joe und Marion Starrett und der kleine Joey repräsentieren. Bald werden Schulen und Kirchen gebaut werden. Shane reitet in die Tiefe des Raumes, aus der er zu Beginn des Films gekommen ist. Zurück bleibt auch ein Gefühl der Trauer über den Verlust eines Freundes. Mit Tränen in den Augen bittet Joey Shane zur Rückkehr: Es gibt noch so viel zu tun. Doch Shane wird nicht mehr zurückkehren. Er verliert seine reale Existenz und taucht ein in das Reich der Legende, wird endgültig zur mythischen Figur.

Mit dem Wegreiten von Shane endet für Joey aber auch seine Kindheit, die Zeit des naiven, unschuldigen und unbekümmerten, ja spielerischen Umgangs mit der Lebenswelt. Shane hat Joey an diese Schwelle herangeführt. Die Tränen in den Augen des Kindes sind auch Ausdruck dafür, dass nun ein Lebensabschnitt zu Ende ist, etwas, das sich nicht zurückrufen lässt, wie auch Shane unaufhaltsam im Dunkel der Nacht verschwindet. ■

KURZ NOTIERT

Aus dem Zentralvorstand der SRG

srg. Unter dem Vorsitz von Yann Richter (Neuenburg) behandelte der Zentralvorstand der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG) am 25. März 1987 in Bern Berichte der Generaldirektion über die Beteiligungsgesellschaften der SRG, die Mitwirkung der SRG bei Satellitenprojekten und das regionale TV-Korrespondentennetz.

Im Bezug auf die Satellitenprojekte gab der SRG-Zentralvorstand seinem Willen Ausdruck, die bisherige Satellitenpolitik im Rahmen der Beteiligung und Mitwirkung an den französisch- und deutschsprachigen Satellitenprojekten TV5, 3SAT und EINS PLUS fortzusetzen; die Entwicklung im Bereich des Satellitenrundfunks soll laufend überprüft werden.

Mit Genugtuung nahm der Zentralvorstand Kenntnis vom Stand und der geplanten Entwicklung des regionalen Fernseh-Korrespondentennetzes.