Film im Kino

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **39 (1987)**

Heft 19

PDF erstellt am: **31.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Film im Kino

Franz Ulrich

Au revoir les enfants

(Auf Wiedersehen, Kinder)

Frankreich/BRD 1987.
Regie: Louis Malle
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/286)

I.

Januar 1944. Auf dem Bahnhof von Fontainebleau nimmt der elfjährige Julien Quentin Abschied von seiner Mutter. Die Weihnachtsferien sind vorbei. Zusammen mit seinem älteren Bruder François und den Mitschülern kehrt er zu den Patres ins Internat zurück, in den eiskalten gemeinsamen Schlafsaal, in die ungeheizten Schulzimmer und zu der Bande von Mitschülern, in der er sich behaupten muss. Julien würde lieber bei seiner Mutter in Paris bleiben. Die Zeit bis Ostern werde rasch vergehen, versucht ihn die Mutter zu trösten, was Julien erregt zurückweist: «Du lügst, es wird nicht schnell vorübergehen!» Aber tapfer schluckt er die aufsteigenden Tränen hinunter und schickt sich ins Unvermeidliche.

In Reih und Glied werden die Schüler zum Internat geführt. Sie beziehen den Schlafsaal, räumen Wäsche und persönliche Effekten in die Schäfte, der Internatsalltag nimmt seinen vorbestimmten Lauf. Diesmal gibt es allerdings zuerst eine Überraschung: Pater Jean bringt einen «Neuen» in den Schlafsaal und stellt ihn als Jean Bonnet vor. Er bekommt das Bett neben Julien zugewiesen. Dieser gibt sich dem neuen Mitschüler gegenüber zunächst distanziert, ja abweisend. Aber allmählich beginnt er sich für den schlaksigen, ungelenken Jungen mit dem schwarzen Kraushaar, der hohen Stirn, den grossen dunklen Augen, der langen Nase und den vollen, etwas vorstehenden Lippen zu interessieren. Gegen die Provokationen der Mitschüler wehrt sich Jean kaum, aber im Unterricht ist er neben Julien der Intelligenteste. Zwischen den beiden beginnt ein subtiler Prozess der Annäherung, der zwischen Anziehung, Eifersucht und Rivalität pendelt. Julien spürt, dass mit Jean etwas nicht «stimmt», und immer bewusster sucht er, dessen Geheimnis zu ergründen. Denn Jean ist ein Jude, den die Patres mit zwei anderen Judenjungen im Internat vor den Deutschen verstecken. Die drei werden einige Wochen später von der Gestapo verhaftet und zusammen mit Pater Jean in deutsche Konzentrationslager verschleppt, wo sie umgebracht werden.

II.

Louis Malle, der nach zehnjährigem Aufenthalt in den USA, wo er neun Filme realisierte – darunter «Pretty Baby» (1977), «Atlantic City, U.S.A.» (1980), «My Dinner with André» (1981) und «And the Pursuit of Happiness» (1980) – erinnert sich in «Au revoir les enfants» an eine ihn prägende Episode aus seiner Jugendzeit: Malle, 1932 als Spross einer der reichsten Industriellenfamilie Frankreichs geboren, besuchte während des Krieges zuerst eine Internatsschule, dann ein Karmeliter-Internat bei Fontainebleau, wo er die im Film geschilderte Episode erlebte. Die Begegnung mit einem Judenjungen, den er gerade begonnen hatte, gern zu haben, als sie für immer getrennt wurden, «hat vielleicht über meine Berufung zum Filmemacher entschieden. (...) Ich hätte daraus das Thema meines ersten Films machen müssen, doch ich habe gezögert und abgewartet.» Er wurde Assistent von Yves Cousteau und Robert Bresson und realisierte dann erfolgreiche («Ascenseur pour l'échafaud», 1958, mit Jeanne Moreau; «Zazie dans le métro», 1960; «Vie privée», 1961, mit Brigitte Bardot; «Viva Maria!», 1965, mit Brigitte Bardot und Jeanne Moreau; «Le voleur», 1966, mit Jean-Paul Belmondo) und umstrittene «gewagte» Filme («Les amants», 1958, und «Le souffle au cœur», 1971, in dem das Tabu-Thema eines Mutter-Sohn-Inzest dargestellt wird). Mit «Le feu follet» (1963, dem Porträt eines Selbstmörders) und vor allem mit «Lacombe Lucien» (1973, dem Porträt eines Kollaborateurs) bewirkte Malle in Frankreich – auch politisch – heftige Diskussionen und Polemiken.

Erst nach der Rückkehr aus den USA war für Malle der richtige Zeitpunkt für die filmische Aufarbeitung jenes Jugenderlebnisses gekommen: «Die Phantasie hat die Erinnerung wie ein Sprungbrett benutzt, ich habe die Vergangenheit wiedererfunden, jenseits einer historischen Rekonstruktion auf der Suche nach einer schmerzlichen und gleichzeitig zeitlosen Wahrheit» (aus dem Presseheft). Durch den Blick des kleinen Julien sucht Louis Malle die Geschichte seiner ersten, stärksten und abrupt zerstörten Freundschaft und «die Entdeckung der absurden Welt der Erwachsenen mit ihrer Gewalt und ihren Vorurteilen» aus der Erinnerung heraufzuholen und für heutige Zuschauer nachvollziehbar zu

Juliens (Gaspard Manesse) letzter Gruss für Jean, als dieser von der Gestapo abgeführt wird.

machen, in der Hoffnung, dass sie seine Gefühle teilen werden, da es auch heute noch Ungerechtigkeit und Rassismus gebe.

III.

Louis Malles Film erinnert in der präzisen Beschreibung des Internatslebens an Jean Vigos «Zéro de conduite» (1933) und in der behutsamen, psychologisch subtilen Zeichnung der Gefühls- und Erlebniswelt Halbwüchsiger an François Truffauts «Les 400 coups» (1959). Renato Bertas Kamera zeichnet in Bildern, in denen Blau und Braun vorherrschen, eine winterlich kalte, bedrückende Atmosphäre, die über der Landschaft liegt – kaum je ist der Himmel zu sehen – und durch das nüchterne Gemäuer des Internats dringt. Die Räume sind ungeheizt, die Lehrer unterrichten in Mäntel und Schärpen gehüllt und mit Handschuhen an den Händen. Die Schüler sind in schwarze Hosen und dunkelblaue Pullover gekleidet, draussen tragen sie eine dunkle Pelerine um die Schultern und ein Béret auf dem Kopf. Nein, sinnenfroh oder gar warm und freundlich ist diese Internatswelt nicht. Es herrscht Zucht und Ordnung, aber nicht so total, dass es nicht auch Freiräume gäbe, die die Zöglinge auszunützen wissen. Es gibt eine Hierarchie, an deren Spitze die «Popen» (Patres) mit durchaus menschlichen Zügen stehen, aber keine Hackordnung, an der schwächere Naturen zerbrechen müssten. Es gibt zwar Intrigen und Balgereien und Heimlichkeiten unter den Jungen, aber das Internat ist nicht nur eine Welt des Zwangs, der Erbauung und der Triebverdrängung, es ist auch ein umfriedeter Bezirk für eine Gemeinschaft, in der die Knaben zwischen Kindheit und Erwachsenwerden so etwas wie Geborgenheit und Nestwärme finden. Es ist eine Welt, die zwischen Beklemmung und Magie oszilliert, und damit die ambivalente Seelenlage der Jugendlichen genau wiederspiegelt.

Beklemmung kommt vor allem von draussen. Es herrscht Krieg, ein Teil Frankreichs ist von den Deutschen besetzt. Es gibt Fliegeralarme, Bomben detonieren fern und manchmal näher, die Unterrichtsstunde wird

in unterirdischen Schutzräumen fortgesetzt. Der Angst suchen sie mit Gebeten beizukommen. In den Strassen patrouillieren deutsche Soldaten, und schwarz gekleidete Pétain-Milizen, Kollaborateure, gehen auf Menschenjagd. Die Nahrungsmittel sind knapp, und wer von zuhause Konfitüre oder andere Köstlichkeiten mitbekommen hat, teilt diese Gaben mit den weniger Glücklichen – so fordern es wenigstens die Patres. Aber lieber treibt man etwas Schwarzhandel und tauscht beim hinkenden Küchengehilfen Joseph Zigaretten und andere verbotene Dinge ein, der wiederum die Kostbarkeiten dazu benutzt, um bei den Frauen Beachtung zu finden – wenigstens behauptet er das.

IV.

In dieser abgeschlossenen Welt, in die das «Böse» gleichsam von aussen hineinsickert, entwickelt sich langsam und zaghaft eine Beziehung zwischen Julien Quentin (Gaspard Manesse) und Jean Bonnet (Raphael Fejtö). Julien, der recht arrogant sein kann, ist fast so etwas wie ein Musterschüler, der auf seine Kameraden Einfluss hat und sich seiner Haut durchaus zu wehren weiss, obwohl er nachts manchmal noch ins Bett nässt. Die scheue, verschlossene Art Jeans stösst ihn ab und fasziniert ihn zugleich. Es fällt ihm auf, dass sich Jean anders verhält als die andern, dass es um ihn eine seltsame, undurchdringliche Aura gibt – eine ständige Angst, wie Julien erst später begreift. Jean isst kein Schweinefleisch, behauptet, da er nicht zur Kommunion geht, er sei Protestant. Nachts murmelt er bei Kerzenschein fremdartig klingende Gebete, er lernt nicht griechisch und weiss nicht, wer Charles Péguy ist. Auf anderen Gebieten wird er dagegen zum Rivalen Juliens: Mit seinem Können sticht Jean ihn beim Aufsatzschreiben und bei der jungen Klavierlehrerin aus. Der aufsteigenden Eifersucht macht Julien dadurch Luft, dass er Jean einen Arschlecker schimpft.

Allmählich aber wird das Verbindende zwischen den beiden stärker als das Trennende. Beide lesen gerne, fachsimpeln über «Die Abenteuer von Sherlock Holmes» und «Die drei Musketiere». Es kommt zwischen den beiden zu Annäherungen, zu «Berührungen». Und eines Tages entdeckt Julien, dass Jean Bonnet in Wirklichkeit Jean Kippelstein heisst. Er behält die Entdeckung aber für sich, horcht Jean aus und beginnt langsam zu ahnen, was in Jean, der seine Mutter seit Monaten nicht mehr gesehen hat und nicht weiss, wo sein Vater ist, vorgeht.

Verstärkt wird die Beziehung durch kleinere und grössere Begebenheiten. Etwa durch die gemeinsam ausgestandene Angst, als sich die beiden bei einer Pfadiübung allein im Wald verlaufen – eine der dichtesten, eindrücklichsten Episoden des Films – und von einer deutschen Patrouille aufgegriffen werden. Oder nachts die gemeinsame heimliche Lektüre einer Liebesgeschichte aus «1001 Nacht», in der die Freuden der körperlichen Liebe verlockend beschrieben werden. Die beiden beginnen sich zu mögen und zu verstehen, ohne dass sie miteinander reden müssen. Am Besuchstag veranlasst Julien seine Mutter, Jean zum Essen ins Restaurant mitzunehmen. Dort bekommt Julien demonstriert, was Jean droht: Pétain-Milizen wollen einen alten jüdischen Stammgast abführen, werden aber von deutschem Militär hinausgewiesen.

Etwas später wird der Küchenjunge Joseph als Dieb entdeckt. Er hat Vorräte gestohlen und auf dem Schwarzmarkt verkauft. Dabei kommt heraus, dass auch Julien, sein Bruder François und weitere Söhne begüterter Eltern ihre Geschäfte mit Joseph gemacht hatten. Die Zöglinge werden mit Ausgehverbot bestraft, Joseph verliert seine Stelle und muss gehen – eine harte Strafe, die der Behinderte als ungerecht empfindet.

Einige Tage später fährt die Gestapo ein, Jean und die beiden andern Juden werden verhaftet. Joseph hat sie verraten. Jean muss seinen Schrank räumen, gibt Julien seine Bücher. Julien schenkt ihm «1001 Nacht». An den im Schulhof versammelten Zöglingen vorbei werden die beiden Judenjungen und Pater Jean, bei dem Papiere der Résistance gefunden wurden, abgeführt. «Au revoir les enfants» ruft der Pater seinen Schülern zu. Julien behält diesen Abschied unauslöschlich im Gedächtnis.

V.

Louis Malles Film ist weit mehr als ein Stimmungsbild aus einer historischen Epoche. Um Authentizität in den Fakten und Emotionen bemüht, schildert Malle, unterstützt von grossartig spielenden Laiendarstellern, einen Reifungsprozess, der ein Kind an die Schwelle des Erwachsenseins führt. Zugleich denunziert sein Film eindrücklich, aber ohne Pathos und falsche Töne (aber vielleicht eine Spur zu naiv und versöhnlich) ein Verbrechen, dessen Zeuge Malle als Kind war, ein Verbrechen aus rassistischer Ideologie, der Millionen Juden zum Opfer gefallen sind. Möglich war das nur, weil die Nazis Komplizen fanden, auch in Frankreich. Die heikle Szene im Restaurant zeigt deutlich die Rolle der Kollaborateure – eine Tatsache, die in Frankreich im-

mer noch weitgehend verdrängt wird.

Anders ist die Frage der Schuld bei Joseph gelagert, der so etwas wie ein zweiter Lacombe Lucien ist. Joseph ist ein Opfer, ein armer Hund, den die Söhne reicher Eltern glaubten hänseln und quälen zu dürfen. Weil er keine Solidarität erfuhr, eine unverhältnismässige Strafe auf sich nehmen musste, rächte er sich und wurde zum Verräter. Zur Solidarität ruft auch der Schulleiter in seiner für die betuchten Zuhörer unbequemen Predigt am Besuchstag auf, fordert zum Gebet auf für die Hungernden, die Leidenden, die Opfer, die Verfolgten, aber auch für die Henker. Bei der Kommunion, zu der auch Jean angetreten ist, verweigert ihm der Priester aber die Hostie. Solidarität über alle Schranken der Rassen und Ideologien hinweg zu leben ist schwierig, vielleicht eine Utopie. Aber nur diese unteilbare Solidarität kann das Verbrechen des Rassismus zum Verschwinden bringen.

Louis Malle hat «Au revoir les enfants» seinen drei Kindern gewidmet. ■

Uwe Künzel

Der Himmel über Berlin

BRD/Frankreich 1987.
Regie: Wim Wenders
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/293)

Am Anfang öffnet sich ein Auge: Es blickt von weit oben auf eine Strasse herab, auf der scheinbar ziellos Menschen umherlaufen. Das Auge gehört, die Kamera enthüllt es gleich darauf, einem Engel, der auf der Ruine der Berliner Gedächtniskirche steht und herunterschaut. Dass es sich um einen Engel handelt, erkennt man an seinen Flügeln, die jedoch sofort in einer Überblendung wieder unsichtbar werden. Denn eigentlich können nur die Kinder Engel sehen, Erwachsenen bleiben sie grundsätzlich verborgen. Wer sich den Film «Der Himmel über Berlin» von Wim Wenders ansieht, geniesst das Privileg, wenigstens für zwei Stunden dem geheimen Treiben der Himmelsboten zuschauen zu dürfen. Der Betrachter – seine grundsätzliche Bereitschaft, sich auf diese Geschichte einzulassen, einmal vorausgesetzt – kann hier wieder zum Kind werden, ohne dabei sein «erwachsenes» Wissen zu verlieren.

«Als das Kind Kind war, wusste es nicht, dass es Kind war.» Diesen Satz notiert zu Beginn des Films der Engel Damiel (Bruno Ganz), und am Ende wird er schreiben: «Ich weiss jetzt etwas, was kein Engel weiss.» Zwischen diesen beiden Aufzeichnungen liegt die Geschichte seines «Falls», denn am Ende ist Damiel kein Engel mehr. Aus Liebe zu einer schönen Trapezkünstlerin (Solveig Dommartin) – auch sie auf ihre Art ein Engel, wenn auch nur ein verkleideter, der kunstfertig über der Zirkusarena schwebt – hat er den Weg der Sterblichkeit gewählt und ist Mensch geworden, hat er seine Privilegien aufgegeben, um etwas Grösseres zu gewinnen: die Möglichkeit, sinnliche Erfahrungen zu machen. Zum Beispiel Farben zu sehen, denn die Welt der Engel ist grau in grau. Dabei ist es nicht eigentlich eine triste Welt, die Wim Wenders und sein grossartiger Kameramann Henri Alekan da vorführen, indem sie ihre Engel durch ein schwarzweisses Berlin geistern lassen.

Die ersten 90 Minuten des Films zeigen in Grautönen mit verblüffender Wirkung den Alltag aus der Sicht von Aussenstehenden, die nur bedingt auf das Geschehen Einfluss nehmen können. Überall sind sie dabei, die unsichtbaren Engel – in der U-Bahn, im Bus, im Flugzeug, auf der Strasse. Überall lauschen sie den innersten Gedanken der Menschen und hören so von ihrer Verzweiflung, ihrem Kummer und ihren Sorgen. Und manchmal, selten genug, können sie durch ihre unmerkliche Anwesenheit sogar helfen. Einer Schwangeren im Rettungswagen steht Damiel auf dem Weg ins Spital bei, einem Unfallopfer hilft ein anderer – doch den entschlossenen Selbstmörder, der sich vom Europa-Center stürzen will, kann auch kein Engel mehr retten.

So wirken die stets in düsteres Grau gewandeten Gestalten wie hilf- und ziellose Flaneure. Da ist keine allmächtige Schutztruppe am Werk, sondern eher ein Häuflein resignierter Weiser, die alles über die Menschen wissen und ihnen doch nicht beistehen können, weil sie das Leben selbst aus Mangel an eigener Erfahrung nicht zu verstehen in der Lage sind.

Er selbst glaube nicht an Engel, sagt Wim Wenders, und obwohl manchmal Flügel zu sehen sind, wird doch gleich klar, dass er mit seinen Figuren gewiss nicht Engel im biblischen Sinne nachzeichnen wollte. Der Engel sei für ihn eine Metapher für jemanden, der sehr weise ist und trotzdem ein Kind geblieben sei. Eine Metapher, die für den aufmerksamen Zuschauer im Verlauf des Films immer mehr an Überzeugungskraft gewinnt, denn Wenders belegt seine Einschätzung mit vielen kleinen Geschichten, die scheinbar unverbunden nebeneinander stehen und den Film zu einem schwerelosen Schweifen durch endlose Assoziationsketten werden lassen.

Gerne etwa besuchen die Engel die Berliner Staatsbibliothek

Aria 87/285

Zehn Kurzfilme nach Opernszenen. Regie: Bill Bryden, Nicolas Roeg, Charles Sturridge, Jean-Luc Godard, Julien Temple, Bruce Beresford, Robert Altman, Franc Roddam, Ken Russel, Derek Jarman; Kamera: Gabriel Beristain, Harvey Harrison u.a.; Musik: Leoncavallo, Verdi, Lully, Korngold, Rameau, Wagner, Puccini, Charpentier; Darsteller/Sänger: John Hurt, Sophie Ward, Leontyne Price, Carlo Bergonzi, Theresa Russell, Nicola Swain u.a.; Produktion: Grossbritannien 1987, Don Boyd für RVP und Virgin Vision, 90 Min.; Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.
Zehn Regisseure haben je einen Kurzfilm zu einer Opernszene realisiert. Herausgekommen ist ein buntes Nebeneinander der verschiedensten Filmchen, die sich ohne Verästelungen auf ihren Kern konzentrieren. Da kaum gesprochen wird und für ausführliche Handlungen keine Zeit gegeben ist, dominieren die Bilder, die so zusammen mit der Musik in einigen Beiträgen eine beeindruckende sinnliche Dichte erreichen. Unnötig ist die eingeschobene Rahmenhandlung.

E

Au revoir les enfants (Auf Wiedersehen, Kinder) 87/286

Regie und Buch: Louis Malle; Kamera: Renato Berta; Schnitt: Emmanuelle Castro; Darsteller: Gaspard Manesse, Raphael Fejtö, Francine Racette, Stanislas Carre de Malberg, Philippe Morier-Genoud, François Berleand, François Negret, Peter Fitz u.a.; Produktion: Frankreich/BRD 1987, N.E.F./Stella, M.K.2 u.a., 100 Min.; Verleih: Rialto Film, Zürich.
In einem katholischen Internat entwickelt sich im Winter 1944 zwischen dem 12jährigen Julien und einem von drei unter falschem Namen versteckten jüdischen Jungen allmählich eine Freundschaft, die mit der Verhaftung der Juden und des verantwortlichen Paters durch die Gestapo ein brutales Ende findet. Louis Malle erzählt diese ihn prägende Jugenderinnerung als einen Reifungsprozess in schwieriger Zeit, in dem sich Emotionen und Authentizität auf eindrückliche Weise die Waage halten. Eine bewegende Schilderung menschlichen Verhaltens im Spannungsfeld von Rassismus, Verrat, Schuld und Solidarität. →19/87

J★★

Auf Wiedersehen, Kinder

Barfly 87/287

Regie: Barbet Schroeder; Buch: Charles Bukowski; Kamera: Robby Müller; Schnitt: Eva Gardos; Musik: Mozart, Skrjabin, Händel, Beethoven; Darsteller: Mickey Rourke, Faye Dunaway, Alice Krige, Frank Stallone, Jack Nance, J.C. Quinn u.a.; Produktion: USA 1987, Cannon 97 Min.; Verleih: Rialto Film, Zürich
Dieser porträtartige Spielfilm über den Skandalautor Charles Bukowski, als dieser 25 war, nach dessen eigenem Drehbuch, vermittelt das Bild eines Menschen, der trinkt, um nicht zum Mittelmass zu gehören, und der trotz eigentlich sensiblem Charakter sich regelmässig selbstzerstörerisch prügelt. In der filmischen Umsetzung wirken die Schlägereien voyeuristisch inszeniert, und die Folgen eines solchen Kneipenlebens werden beschönigend verschleiert. →19/87

E

Chuck Solomon: Coming of Age 87/288

Regie und Buch: Marc Huestis; Kamera: Fawn Yacker, Robert Epstein und David Weissman; Schnitt: Frank Christopher; Musik: Donna Viscuso; Mitwirkende: Ann Block, Adele Prandini, Steve McDowell, Harriet Murray, Arnold Leland Moss, M. Huestis, Brian Freeman, Doris Fish u.a.; Produktion: USA 1986, Wendy Dallas und Marc Huestis, 16 mm, Farbe, 60 Min.; Verleih: Cactus Film, Zürich.
Marc Huestis und Wendy Dallas zeichnen ein freundschaftlich-intimes Porträt von Chuck Solomon, einer bedeutenden Figur der Schwulen- und Theaterszene San Franciscos. Der an AIDS erkrankte Chuck lernt in seinen letzten Monaten seine Freunde und Familie neu kennen. Sie feiern mit ihm an seinem 40. Geburtstag ein herzliches Fest. Das emotional bewegende und menschlich reife Dokudrama ist ansteckend wegen seiner intensiven Lust am Leben und der tiefen Dankbarkeit gegenüber diesem kostbaren Geschenk. →19/87 (Seite 14)

E★

Kurzbesprechungen

ZOOM Nummer 19, 8. Oktober 1987
«Filmberater»-Kurzbesprechungen
47. Jahrgang

Unveränderter Nachdruck
nur mit Quellenangabe ZOOM gestattet.

ZOOM AGENDA ZOOM

FILME AM BILDSCHIRM

■ *Samstag, 10. Oktober*

Dein unbekannter Bruder

Regie: Ulrich Weier (DDR 1982), mit Uwe Kockisch, Michael Gwisdek, Jenny Gröllmann.– Arnold Clasen, Mitglied einer kommunistischen Widerstandsgruppe gegen den Hitler-Faschismus arbeitet als Filmvorführer in einer norddeutschen Hafenstadt. Seinem neuen Verbindungsmann kann er nicht trauen. Arnold ist umstellt von einer Welt von Zeichen, die Gefahr bedeuten. Ulrich Weiss' erster Spielfilm für Erwachsene nach Motiven des Romans von Willi Bredel, macht das Leben in faschistischer Umwelt und existentieller Bedrohung aus individueller Sicht fassbar. *9.25–11.10, TV DRS)*

■ *Montag, 12. Oktober*

Passion

Regie: Jean-Luc Godard (Frankreich/Schweiz 1982), mit Hanna Schygulla, Jerzy Radziwilowics, Isabelle Huppert, Michel Piccoli. – Ein polnischer Regisseur dreht in der Schweiz unter wechselnden Schwierigkeiten einen Film. Komparsen, die in einer benachbarten Fabrik arbeiten, werden von einer entlassenen Arbeiterin solidarisiert. Godard probiert auch hier Möglichkeiten der Filmsprache, einer «Leidenschaft», die den Kontrapunkt zwischen ästhetischer Geschichte der Kunst und Konflikte der Arbeitswelt thematisiert. *(23.00–0.25, ARD)* *→ZOOM 24/82*

■ *Montag, 12. Oktober*

Man of Flowers

Regie: Paul Cox (Australien 1983), mit Norman Kaye, Alyson Best, Chris Haywood.– Der alternde Schöngeist Charles lebt in einer dekorativen, hermetischen Welt der Verdrängung und Abstraktion. Ein strenger Vater und eine viktorianische Moral hindern ihn, sein Leben aktiv, sinnlich und real zu leben. Das Psychogramm erinnert in seiner Bildsprache und schwarzem Humor an Luis Buñuels Surrealismus. *(22.05–23.30, TV DRS)* *→ZOOM 5/85*

■ *Freitag, 16. Oktober*

Les nuits des la pleine lune

(Vollmondnächte)

Regie: Eric Rohmer (Frankreich 1984), mit Pascale Ogier, Tcheky Karyo, Christian Vadim. – Eine junge Frau geht auf Distanz zu ihrem Freund und zieht in ihr altes Appartement in der Pariser Innenstadt. Sie arrangiert sich mit ihrem Freund, um die Beständigkeit ihrer Liebe in Freiheit zu erproben, doch die Frau verliert nicht nur sich selbst, sondern auch ihren Freund. Eric Rohmers Film aus der Reihe «Komödien und Sprichwörter» ist eine weitere Variation über zwischenmenschliche Beziehungen, den Schwierigkeiten des Erwachsenwerdens und den Widersprüchen zwischen Lebensentwürfen und dem gelebten Alltag. *(23.45–1.25, ARD)* *→ZOOM 2/85*

■ *Samstag, 17. Oktober*

Emil, me mues halt rede mitenand

Regie: Max Haufler (Schweiz 1941), mit Emil Hegetschweiler, Gertrud Müller, Ditta Oesch.– Die Dialektkomödie hatte damals nur geringen Erfolg. Hauflers Charakterstudie im Kleinbürgermilieu ist ein Vorläufer von Kurt Frühs Œuvre. Emil Hegetschweiler spielt einen biederen kleinen Angestellten in einer Anwaltspraxis und Familienvater von fast erwachsenen Kindern. Ein Wohnungswechsel bringt wegen Eifersüchteleien Ärger mit seiner Frau und ein Missverständnis im Büro führt zu Emils Entlassung. *(10.10–11.40, TV DRS)*

■ *Sonntag, 18. Oktober*

The Times of Harvey Milk

(Wer war Harvey Milk?)

Regie: Robert Epstein und Richard Schmiechen (USA 1984).– Der Dokumentarfilm, der 1985 mit dem Oscar ausgezeichnet wurde, rekonstruiert neben dem Justizskandal die kurze politische Karriere des homosexuellen Aktivisten Harvey Milk, der sich in seiner kommunalpolitischen Arbeit auch für andere Minderheiten eingesetzt hat. Er wird 1978 von einem verunsicherten Vertreter des «gesunden Volksempfindens» erschossen. Das Real-Drama provoziert die Frage, ob in der US-Gesellschaft für Nonkonformisten noch Platz ist. *(11.00–12.30, TV DRS)* *→ZOOM 24/85*

■ *Mittwoch, 21. Oktober*

Filmszene Schweiz

«Želja heisst Wunsch, Život ist das Leben»; Dokumentarfilm von Snežana Herceg und Otto Wymann über ein jugoslawisches Fremdarbeiter-Ehepaar in der Schweiz. Ein Familiendokument über Lebenswirklichkeit und Lebenswünsche. Otto Wymann starb mit 31 Jahren, kurz vor der Vollendung des Films. *(23.00–0.40, TV DRS)*

Kurzbesprechungen

Così parlò Bellavista (Also sprach Bellavista) 87/289)

Regie: Luciano De Crescenzo; Buch: L. De Crescenzo und Riccardo Pazzaglia, nach dem Roman von L. De Crescenzo; Kamera: Dante Spinotti; Schnitt: Anna Napoli; Darsteller: Luciano De Crescenzo, Renato Scarpa, Isa Danieli, Lorella Morlotti, Marina Confalone, Benedetto Casillo, Geppy Gleijeses, Gigi Uzzo u. a.; Produktion: Italien 1984, Eidoscope, RAIRete 4, 105 Min.; Verleih: Monopol-Films, Zürich.
Das geordnete Chaos und die verschrobene Gedankenwelt des ehemaligen Philosophieprofessors Bellavista, der wie einst Sokrates einfache Leute aus dem Volk als Zuhörer um sich versammelt, gerät ins Wanken, als ein Mailänder in seinen Wohnblock einzieht und Änderungen in der Hausordnung veranlasst. Am Ende jedoch steht das Fazit, dass auch Norditaliener, obwohl keine Neapolitaner, Menschen sind, mit denen sich leben lässt. Eine pointiert-witzige, wortreiche, aber nie geschwätzige Komödie über die Lebensart der Neapolitaner, denen der Film ein liebevolles Denkmal setzt. →19/87

J★

Also sprach Bellavista

Crimes of the Heart (Verbrecherische Herzen) 87/290

Regie: Bruce Beresford; Buch: Beth Henley nach ihrem gleichnamigen Bühnenstück; Kamera: Dante Spinotti; Schnitt: Anne Goursaud; Musik: Georges Delerue; Darsteller: Diane Keaton, Jessica Lange, Sissy Spacek, Sam Shepard u. a.; Produktion: USA 1986, De Laurentiis Entertainment, 105 Min.; Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.
Der tragikomische Ausgangspunkt dieser nach einem Bühnenstück gedrehten Komödie sind drei Schwestern, die sich, weil die jüngste wegen Mordversuch sitzt und der Grossvater im Sterben liegt, nach längerer Trennung im elterlichen Haus treffen. Die Vergangenheit holt sie ein, die Erinnerung an ihre Mutter, die sich mitsamt der Katze erhängte, um im Tod weniger einsam zu sein. Leider werden der gute Stoff und schauspielerisches Können vom Kinospektakel konkurrenziert und zugedeckt. →19/87

J

Verbrecherische Herzen

Full Metal Jacket 87/291

Regie: Stanley Kubrick; Buch: S. Kubrick, Michael Herr, Gustav Hasford, nach dem Roman «The Short-Timers» von G. Hasford; Kamera: Douglas Milsome; Schnitt: Martin Hunter; Musik: Abigail Mead u. a.; Darsteller: Matthew Modine, Adam Baldwin, Vincent d'Onofrio, Lee Ermey, Dorian Harewood, Arliss Howard u. a.; Produktion: USA/GB 1987, Stanley Kubrick, 114 Min.; Verleih: Warner Bros., Zürich.
Stanley Kubricks Film über die Realität des Vietnamkrieges besteht aus zwei völlig verschiedenen Teilen. Im ersten Teil werden Marines in einer Orgie aus Ordnung, Disziplin und Demütigungen immun gegen jede Moral und Menschlichkeit gemacht und zu Tötungsmaschinen gedrillt, im zweiten Teil gehen sie im Chaos von Vietnam zugrunde. Während der erste Teil des konsequent antimilitaristischen Films, die kompromisslose Denunzierung des Drills als planmässige Zerstörung jeder Individualität, überzeugend gerät, erweist sich der zweite Teil einmal mehr als ein untauglicher Versuch, mit filmischem Realismus einen Antikriegsfilm zu schaffen. →19/87

E★

Hamburger Hill 87/292

Regie: John Irwin; Buch: Jim Carabatsos; Kamera: John MacDonald; Musik: Philip Glass; Darsteller: Don James, Dylan Mc Domott, Harry O'Reilly, Tim Quill, Courtney B. Vance u. a.; Produktion: USA 1987, Marcia Nasatir, Jim Carabatsos; Verleih: Rialto Film, Zürich.
Ein krud-naturalistisches filmisches Kriegsdenkmal für US-Soldaten, die im Kampf um einen Hügel im vietnamesischen Ashautal gefallen sind. Die Soldaten betiteln den Hügel am Ende als «Hamburger Hill», die Sinnlosigkeit eines Unternehmens illustrierend, das zwei Dritteln der beteiligten Männer das Leben gekostet hat. Trotz einiger kritischer Töne ist der Film amerikanisch-selbstbezogen und endet in einem musikalisch untermalten, überhöhten Schluss.

E

FERNSEH-TIPS

■ *Montag, 12. Oktober*

Schwarz fühlen – weiss denken

«Elite in Afrika», Beobachtungen von Helmut Grosse.– Die Spitzen der afrikanischen Oberschicht sind schwarz und denken weiss. Europäische Bildung und Sprachen sind noch «wie eine Pipeline zwischen den Kolonialmächten und der afrikanischen Region». Wie gross der Einfluss ist, zeigt die Dokumentation. Im Zentrum afrikanischen Geistes, der Makarese Universität in Kampala/Uganda, der Elite-Universität in Malawi und an der Königlichen Militärakademie Sandhurst in Grossbritannien, nehmen Persönlichkeiten Afrikas verschiedener Generationen Stellung. *(21.15–22.00, ARD)*

■ *Mittwoch, 14. Oktober*

Die Frau muss hinaus ins feindliche Leben

Die Emanzipation der Frau in den nordischen Staaten Schweden, Norwegen und Island ist führend in der Welt. Island ist sogar das einzige Land mit einer Frauenpartei im Parlament. Horst Hano zeigt in seinem Bericht den Verlauf der Entwicklung. *(16.10–16.55, TV DRS;* Zweitsendung: *Freitag, 16.10)*

■ *Donnerstag, 15. Oktober*

Im Jahre sechs nach AIDS

Was bewegt die Menschen, die wissen, dass sie den Virus in sich tragen oder an AIDS erkrankt sind? Gero von Boehm fragt nach den Folgen der Krankheit für den Einzelnen und die Gesellschaft. *(20.15–21.00, ARD;* zum Thema: «Seit ich weiss, dass ich nicht mehr lange lebe, bin ich stark», *Donnerstag, 22. Oktober, 21.00–21.45, ZDF)*

■ *Freitag, 16. Oktober*

Schwiizerdütsch – eine Gefahr für die Nation?

Aus «welscher Sicht» eine Dokumentation von Danièle Flury und André Junod über die Probleme sprachlicher Regionalisierung durch Deutschschweizer Dialekte und den Rückgang der hochdeutschen Sprachpflege mit ihrer Wirkung auf die Beziehung zu den nicht deutschsprachigen Kantonen. *(21.00–22.08, TV DRS;* zum Thema: «Temps présent», *Samstag, 17. Oktober, 13.55–14.53, TSR)*

■ *Freitag, 16. Oktober*

Das gewöhnliche Volk

«Bischöfe beraten in Rom über die Laien».– Reportage von Hubert Schöne und Wolfgang Hedinger über die Bischofssynode in Rom über die «Berufung und Sendung der Laien in Kirche und Welt 20 Jahre nach dem 2. Vatikanischen Konzil». Welche Aufgaben und Formen des Engagements haben Laien bei uns und in der Dritten Welt? *(21.50–22.30, ARD)*

■ *Sonntag, 18. Oktober*

Globus - Die Welt, von der wir leben

«Denkanstösse zum Schutz unserer Umwelt».– Anhand von seltenem Bildmaterial aus den USA, Grossbritannien und Frankreich, das bahnbrechende und beunruhigende Versuche an Tieren und Pflanzen dokumentiert, wird nach politischen Entscheidungen der Regierung gefragt, um ökologische Gefahren der Gentechnik für Mensch und Natur abzuwenden. *(16.45–17.15, ARD;* zum Thema: «Natur – neu gesehen», Dokumentation über Alexander von Humbold (1769–1859), dem Naturforscher und Humanisten, *Freitag, 16. Oktober, 21.00–21.45, 3SAT)*

■ *Donnerstag, 22. Oktober*

Trip (1)

«Reise in ein anderes Bewusstsein», zweiteilige Life-Sendung aus einer Fabrikhalle der Von Roll AG, Gerlafingen, über vier Menschen, die einen Ausweg aus dem Verkehrsdschungel suchen: Eine überzeugte Radfahrerin, ein Auto-Fan, ein Erfinder und eine körperbehinderte Psychologin. *(21.10–23.25,* unterbrochen von der Tagesschau; 2. Teil: *Freitag, 23. Oktober, 21.10, TV DRS)*

RADIO-TIPS

■ *Sonntag, 11. Oktober*

«Je kleiner die Opposition, desto besser das Gestein»

Die NAGRA auf der Suche nach einem Endlagerplatz.– Weite Teile des Landvolkes von Nidwalden waren brüskiert, dass die NAGRA von ihrer Regierung 1986 willkommen geheissen wurde, obwohl sie überall auf Widerstand gestossen war. Die Nidwaldner Regierung hat sich «keine Gedanken» gemacht, was Volk und Parlament dazu zu sagen hatten. *(20.00–21.30, DRS 1;* Zweitsendung: *Mittwoch, 21. Oktober, 10.00, DRS 2)*

■ *Donnerstag, 15. Oktober*

Armut in der Schweiz

Annähernd 400000 Menschen in der Schweiz sind arm. Aber die «neue Armut» ist statistisch ungenügend erfasst und tritt öffentlich kaum in Erscheinung. In der Direktsendung aus der OLMA unterhält sich Paul Brigger mit Dr. Georges Enderle, Leiter der For-

Der Himmel über Berlin 87/293

Regie und Buch: Wim Wenders; Dialoge: Peter Handke; Kamera: Henri Alekan; Musik: Jürgen Knieper; Schnitt: Peter Przygodda; Darsteller: Bruno Ganz, Otto Sander, Solveig Dommartin, Curt Bois, Peter Falk u. a.; Produktion: BRD/Frankreich 1987, Argos Film, Road Movies, 130 Min.; Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.
Ein Engel verliebt sich in eine schöne Zirkusartistin und beschliesst, sterblich zu werden. Aus diesem Märchenmotiv entwickelt der deutsche Regisseur Wim Wenders mit souveränen filmischen Mitteln nicht nur ein Bild der geteilten Stadt Berlin, sondern auch eine nachdenkliche Metapher über das menschliche Leben an sich. Grossartige Darsteller und der vorzügliche Kameramann Henri Alekan haben mit dazu beigetragen, dass hier ein avantgardistisches Meisterwerk entstanden ist.

→ 19/87

J★★

Making Mr. Right (Ein Mann à la carte) 87/294

Regie: Susan Seidelman; Buch: Floyd Byars, Laurie Frank; Kamera: Edward Lachman; Schnitt: Andrew Mondshine; Musik: Chaz Jankel; Darsteller: John Malkovich, Ann Magnuson, Glenne Headly, Ben Masters, Laurie Metcalf, Polly Bergen, Hart Bochner u. a.; Produktion: USA 1987, Mike Wise, Joel Tuber, Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.
Eine gestresste, aber erfolgreiche Imageberaterin findet an dem täuschend menschenähnlichen Roboter Ulysses einen treuen Gefährten. Da in dessen Programm die sozialen Regeln nicht eingebaut sind, nimmt sich die Beziehung des spontanen, unvoreingenommenen Ulysses zu Frankie auf dem Hintergrund der problemwälzenden Nebenrollen äusserst unbelastet aus. Diese Komödie steckt voll guter Gags und Anspielungen auf Filme aus dem Slapstick- und Horrorgenre und ist vom Drehbuch bis zur Montage professionell realisiert.

→ 19/87

J★

Ein Mann à la carte

Matter of Heart 87/295

Regie, Kamera und Schnitt: Mark Whitney; Buch: Suzanne Wagner; Musik: John Adams; Mitwirkende: Marie-Louise von Franz, Aniela Jaffé, Mary Bancroft, Barbara Hannah, Sir Laurens van der Post, Tadeus Reichstein, C. A. Meier, u. a.; Produktion: USA 1983, George Wagner (Jung Institute of Los Angeles), 107 Min.; Verleih: Cactus Film, Zürich.
Der amerikanische Dokumentarfilmer Mark Whitney hat sein Porträt von C. G. Jung als schillernde Reise in die Gedankenwelt des Schweizer Psychoanalytikers gestaltet. In einer Vielzahl von Interviews kommen Jungs ehemalige Schüler und Klienten zu Wort, für die ihre Begegnung mit dem Meister ein unvergessliches Erlebnis geblieben ist. So anschaulich Whitney die Psychologie Jungs dem Zuschauer nahebringt, man vermisst kritische Bezüge zum biografischen und historischen Umfeld dieser Lehre. Ein herzliches, aber einseitiges Porträt. – Ab etwa 14.

→ 19/87 (Seite 18 und 47)

J★

Predator 87/296

Regie: John McTiernan; Buch: John und Jim Thomas; Kamera: Donald McAlpine; Schnitt: John F. Link, Mark Helfrich; Musik: Frank Silvestri; Darsteller: Arnold Schwarzenegger, Carl Weathers, Elpidia Carrillo, Bill Duke, Jesse Ventura u. a.; Produktion: USA 1986, 20th Century Fox Film, 106 Min.; Verleih: 20th Century Fox Film, Genf.
Auf dem Hintergrund einer neokolonialistischen Post-Vietnam-Story, begleitet von dick aufgetragener Musik, kämpfen die härtesten Männer vergeblich gegen ein ausserirdisches Monster. Nur die List des Helden (Schwarzenegger mit Urschrei und Muskelspiel) und seine gerade noch rechtzeitig entdeckte Fähigkeit, sich unsichtbar machen zu können, bringen das Monster zur Strecke: Es jagt sich selber in die Luft und hinterlässt einen Atompilz... Aussage dieser brutalen Kombination von «Alien» und «Rambo»: Auch «richtige» Männer haben Angst.

E

schungsstelle für Wirtschaftsethik an der Hochschule St. Gallen. Er hat mit seiner Publikation «Sicherung des Existenzminimums im nationalen und internationalen Kontext» der Diskussion über die Armut neuen Auftrieb gegeben. *(15.00–15.20, DRS 1)*

■ *Sonntag, 18. Oktober*

Die Kinder, die die Welt verändern werden

Pére Joseph Wrésinski führt uns vor Augen, dass Kinder, die in frühestem Alter schwere Verantwortung tragen, teilen können und sich nach Freundschaft sehnen, uns herausfordern, darüber nachzudenken, welchen Platz wir Kindern, besonders den sozial benachteiligten, in der Gesellschaft geben wollen. *(8.30–9.00, DRS 2,* Zweitsendung: *Montag, 26. Oktober, 11.30, DRS 2)*

■ *Dienstag, 20. Oktober*

Torquemada

Hörspielfassung des in einem brasilianischen Gefängnis begonnenen dramatischen Berichts von Augusto Boal von Charles Bonoit.– Boal stellt mit satirischer Schärfe die Exzesse eines Systems und seiner Folterknechte bloss: «... Die Folter ist in unserem Lande die einzige demokratische Einrichtung». Der historische Tomas de Torquemada (1420–1498) wurde vom spanischen König zum Grossinquisitor ernannt. Seine Vision, das ganze Volk gefangenzunehmen und zu verhören, könnte auch von Hitler, Stalin, Idi Amin, Duvalier oder Pinochet sein. *(20.15–21.10, DRS 2,* Zweitsendung: *Samstag, 24. Oktober, 10.00)*

■ *Mittwoch, 21. Oktober*

Theater der Unterdrückten

Ivo Frey, profunder Kenner des lateinamerikanischen Theaters, besuchte den brasilianischen Autor und Theaterwissenschaftler Augusto Boal in Paris. Er stellt Boal (Hörspiel «Torquemada», Dienstag, 20. Oktober, 20.15, DRS 2), den Theaterleiter und Begründer einer Theaterschule vor, die in kollektiver Arbeit Stücke aus der sozialen Wirklichkeit Brasiliens produziert und in Slums aufführt. *(20.15–21.15, DRS 2,* Zweitsendung: *Samstag, 24. Oktober, 10.10)*

■ *Donnerstag, 22. Oktober*

Shoppy Land

«Schweizerische Zukunft am Stadtrand?» Feature von Pierre Kocher.– Vier Kilometer Stau nach einem Verkehrsunfall auf der Autobahn N 1, Zürich–Bern, Dauer der Behinderung unbestimmt. Empfehlung: Autobahn Schönbühl verlassen, im Einkaufszentrum Shoppyland einkehren. Eine Zukunftsvision für Switzerland? *(20.00, DRS 1;* Zweitsendung: *27. Oktober, 10.00, DRS 2)*

VERANSTALTUNGEN

■ *Oktober und November*

Retrospektive Alexander Kluge

In verschiedenen Städten besteht die Möglichkeit eine umfassende Werkschau des deutschen Filmemachers und -theoretikers Alexander Kluge, Mitbegründer des Neuen deutschen Films, zu sehen. Zürich, Filmpodium, 1.10.–31.10.; Baden, Filmclub, 18.10.–29.11.; Basel, Stadtkino, 28.9.–5.11.; Bern, Kellerkino, 30.10.–30.11.; Biel, Filmpodium, 4.10.–3.11.; Freiburg, Cinéclub La Spirale, 15./16.10.; Genève, CAC Voltaire, 15.–30.11.; Lausanne, Cinémathèque, 19.10.–4.11.; Luzern, Filmclub und Viper, 3.11.–21.11.; St. Gallen, Cinéclub, 2.11.. In ZOOM 21/87 wird ein ausführlicher Artikel über Kluge erscheinen.

■ *19.–23. Oktober 1987, Salzburg*

UNDA-Radiopreis 1987

Schlussveranstaltung des Wettbewerbs zum Thema «Frieden stiften» der deutschsprachigen Nationalverbände der UNDA (Internationale katholische Vereinigung für Radio und Fernsehen). Die eingereichten Beiträge werden vorgeführt, diskutiert und bewertet. – Anmeldung: bis 15. September an das Katholische Zentrum für Massenkommunikation Österreichs, Singerstrasse 7/4/2, 1010 Wien. Auskunft: Arbeitsstelle Radio + Fernsehen (ARF), Bederstrasse 76, 8002 Zürich, Telefon 01/202 01 31.

■ *26.–28. Oktober, München*

Perspektiven und Programme des dualen Rundfunksystems in der BRD

Die Jahrestagung 1987 der katholischen Rundfunkarbeit will Merkmale der öffentlich wie privatrechtlich organisierten Programmangebote analysieren, Perspektiven aufzeigen und überprüfen wie Ansprüche an die Programmarbeit, auch im Hinblick auf kirchliche Sendemöglichkeiten, konkret umgesetzt werden können. – Zentralstelle Medien der Deutschen Bischofskonferenz, Kaiserstr. 163, D-5300 Bonn 1, Tel. 0049 228/103 235.

■ *31. Oktober, Sempach*

Brutalos – Brutales in den Medien

Fachtagung für Verantwortliche und Interessierte aus Politik, Jugendarbeit, Erwachsenenbildung, Sozialarbeit, Medien und Schulen. – Kant. Erziehungsdepartement, Frau Ursula Vincent-Birrer, Sempacherstr. 10, 6002 Luzern, Tel. 041/24 52 03.

Radio Days 87/297

Regie und Buch: Woody Allen; Kamera: Carlo Di Palma; Schnitt: Susan E. Morse; Musik: Radiomelodien um 1940 mit Benny Goodman, Glenn Miller, Cole Porter, Carmen Miranda, The Andrews Sisters, Frank Sinatra u. a.; Darsteller: Mia Farrow, Seth Green, Julie Kavner, Josh Mostel, Michael Tucker, Dianne Wiest, Danny Aiello, Jeff Daniels, Diane Keaton u. a.; Produktion: USA 1987, Robert Greenhut für Orion, 88 Min.; Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.
Sehnsüchtiges, abenteuerliches, herrlich absurdes und verlogenes Radiogeraune um 1940 legiert Woody Allen mit eigenen Kindheitserinnerungen und bringt dabei ein witziges und präzises Zeitporträt zustande. Trockene Eleganz herrscht da; andererseits wird aber opulentes Illusionskino veranstaltet – fast zu schön, fast zu versöhnlich, bei aller Distanz doch fast zu ungebrochen nostalgisch. →19/87

J★

Sid & Nancy 87/298

Regie: Alex Cox; Buch: A. Cox, Abbe Wool; Kamera: Roger Deakins; Schnitt: David Martin; Musik: The Pogues, Joe Strummer, Pray for Kain; Darsteller: Gary Oldman, Chloe Webb, David Hayman, Debby Bishop, Andrew Schofield, u. a.; Produktion: Grossbritannien 1986, Eric Fellner/Zenith/Initial 111 Min.; Verleih: Rialto Film, Zürich.
Erschütternde, hervorragend gespielte und eindringlich gefilmte Darstellung vom Leben und Sterben des Bassisten der englischen Punk-Band «Sex Pistols», Sid Vicious, und seiner Freundin Nancy, die beide heroinabhängig waren. Über das Biografische hinaus ein Sittengemälde der No-Future-Szene und der späten Siebzigerjahre im allgemeinen, das zu unbequemen Überlegungen über die Art des Lebens, des Liebens und Sterbens in der Wohlstandsgesellschaft zwingt. →19/87

E★

The Untouchables (Die Unbestechlichen) 87/299

Regie: Brian De Palma; Buch: David Mamet; Kamera: Stephen H. Burum; Schnitt: Jerry Greenberg, Bill Pankow; Musik: Ennio Morricone; Darsteller: Kevin Costner, Charles Martin Smith, Andy Garcia, Sean Connery, Robert De Niro, Richard Bradford u. a.; Produktion: USA 1987, Paramount, 119 Min.; Verleih: UIP, Zürich.
Frei nach einer erfolgreichen TV-Serie aus den fünfziger Jahren wird eine bewegte, spektakuläre und zum Teil authentische Episode aus dem Chicago der dreissiger Jahre erzählt. Einer kleinen Polizeitruppe um Eliot Ness gelingt es das monströse Terrorregime des Al Capone zu beenden und damit einen illegal operierenden Nutzniesser der Prohibition zu stoppen. Eine Art Grossstadtwestern, nach dem bewährten Muster Gut schlägt Böse mit dem Gesetz im Rücken. Brian De Palmas Vorliebe für den plakativen Schockeffekt verbindet sich hier mit einer ausgeprägten Charakterisierung der Figuren und lässt die Frage nach der Faszination von Gewaltakten offen. Ab etwa 14 →19/87

J★ Die Unbestechlichen

The Witches of Eastwick (Die Hexen von Eastwick) 87/300

Regie: Georges Miller; Buch: Michael Christofer nach dem gleichnamigen Buch von John Updike; Kamera: Vilmos Zsigmond; Schnitt: Richard Francis-Bruce; Musik: John Williams; Darsteller: Susan Sarandon, Cher, Michelle Pfeiffer, Jack Nicholson, Veronica Cartwright, Carel Struycken, Richard Jenkins u. a.; Produktion: USA 1987, Peter Gruber und Jon Peters für Warner Bros., 119 Min.; Verleih: Warner Bros., Zürich.
Ein reinliches, neuenglisches Dorf; drei hübsche Frauen, verwitwet oder geschieden; ein reicher, fremder, verführerisch abstossender Mann. Schnell sind die drei bei ihm auf dem Schlösschen, schnell auch sind Konflikte da, mit der Umwelt und zwischen den Geschlechtern, und Märchen, Action und Okkultismus finden sich zu einem turbulenten Schlussreigen. Ein sicher ironisches, phantastisches und vor allem phantastisch aufwendiges Werk – doch im Grunde eine lieblos gefilmte, in ihrer Oberflächlichkeit nicht unproblematische Seifenblase.

E Die Hexen von Eastwick

■ *4. November, Radiostudio Basel*

Gewalt in den Medien

Abendveranstaltung der Radio- und Fernseh-Genossenschaft Basel. – RFGB, Novarastrasse 2, 4024 Basel, Tel. 061/34 34 11.

NEU IM VERLEIH

Boa nova – Vorsicht zerbrechlich!

Dokumentarfilm von Konrad Berning, Brasilien 1984, farbig, Lichtton, 45 Min., deutscher Kommentar. 16 mm-Film Fr. 45.–

In eindrucksvollen Bildern wird die Wende der Indianerpastoral dokumentiert: Überleben der Indios und Inkulturation des christlichen Glaubens. Christliche Missionare und Schwestern leben mit den bedrohten Indianerstämmen in Brasilien zusammen und unterstützen sie im Kampf um die Menschenrechte. (Ab 16 Jahren)

Neue Hoffnung für den Sahel

Dokumentarfilm von Walter Koch, BRD 1986, farbig, Lichtton, 30 Minuten, deutscher Kommentar, 16 mm-Film Fr. 30.–

Im Jahre 1976 gründete Lédéa Ouedraogo aus Burkina Faso im Sahel die Selbsthilfebewegung «Six S», benannt nach den sechs Anfangsbuchstaben des französischen Mottos der Organisation: «Die Trokkenheit in der Savanne und im Sahel nutzen.» Vorrangig geht es um Massnahmen, die mit einfachen angepassten und ökologisch verträglichen Methoden das Wasser der Regenzeit im Sahel festhalten und somit auch für die Trockenheit nutzbar zu machen. Anfangs mit Skepsis betrachtet, hat die Initiative nun Modellcharakter und internationale Anerkennung. «Six S» arbeitet heute mit 770 Dorfgemeinschaften und erreicht etwa 1,5 Millionen Menschen. Ausweitung auf den Senegal, Mali, Mauretanien, Togo und Niger sind im Gange. (Ab 16 Jahren)

Sie zerstörten unsere Häuser und pflanzten Zuckerrohr

Dokumentarfilm von Peter Overbeck, Brasilien 1985, farbig, Lichtton, 35 Min., deutscher Kommentar, 16 mm-Film Fr. 38.–

Der Film berichtet von der Situation brasilianischer Tagelöhner, die auf den Feldern von Konzernen Zukkerrohr anbauen. Das ursprünglich für den eigenen Lebensunterhalt bebaute Land wurde durch Druck und Zwang zum Anbau des Zuckerrohrs den Kleinbauern weggenommen. Ein Teil des Zuckerrohrs dient im Rahmen des Regierungsprogramms «Pro Alkohol» der Herstellung von Treibstoff für Autos. Arbeiter und Favela-Bewohner sprechen über ihre Lebenssituation und ihre Überlegungen, die Situation zu verändern. Maria, eine sehr engagierte Frau, erläutert dabei, wie sie sich gegen die Erhöhung des Arbeitstempos beim Ernten erfolgreich zur Wehr gesetzt haben. Der Film ist ein authentisches Zeugnis von der Wirklichkeit der Arbeiter in Brasilien. (Ab 16 Jahren)

Der Tag der Kinder

Dokumentarfilm von Karl Schedereit, BRD 1984/85, farbig, Lichtton, 30 Min., deutscher Kommentar. 16 mm-Film Fr. 34.–

Geschildert wird der Arbeitsalltag einer Familie in einem Armenviertel in Costa Rica. Da der Vater arbeitslos ist, müssen die Kinder den Lebensunterhalt bestreiten. Drei der zehn Kinder arbeiten als Zeitungsverkäufer. Fast ausschliesslich aus deren Perspektive verfolgt die Kamera den Tagesablauf. In der sehr ruhigen, klaren Reportage über die Lebensbedingungen einer Armenfamilie sind sparsame Kommentare eingesetzt, die ohne Emotionen auskommen. (Ab 10 Jahren, Erwachsene)

Dom Paulo oder Die Liebe zu den Armen

Dokumentarfilm von Michael Albus, BRD 1985, farbig, 33 Min., deutscher Kommentar, Video VHS Fr. 18.–

In der Region von São Paulo (Brasilien) stossen die Gegensätze hart aufeinander: auf der einen Seite Reichtum, Wirtschaftskraft, Industriekapazität, auf der anderen Seite Armut, Arbeitslosigkeit, Wohnungselend, mangelnde Ausbildung, unzureichende Gesundheitsfürsorge. Kardinal Paulo Evaristo Arns, seit 1964 Erzbischof von São Paulo, lebt mit den Menschen, die ihm anvertraut sind. Die Filmreportage zeichnet das Porträt dieses engagierten Kirchenmannes, dessen pastorales, soziales und politisches Handeln beispielhaft für die lateinamerikanische Kirche ist und «Theologie der Befreiung» konkret im Alltag veranschaulicht. (Ab 14 Jahren)

selecta
FILM+VIDEO VERLEIH
Rue de Locarno 8
1700 Freiburg
Telefon 037 22 72 22

und blicken den dort Lesenden und Lernenden über die Schulter. Hier, wo sich gleichsam das gesammelte Wissen der Menschheit konzentriert, verkehrt auch ein alter Professor (Curt Bois), der sich als Chronist einer vergangenen Epoche sieht. Doch keiner will ihm mehr zuhören, seine Erfahrungen, die er doch so gerne weitergeben möchte, treffen auf taube Ohren. Er, der Greis, ist darum den Engeln sehr nahe, und ebensowenig wie sie begreift er, warum es zum Beispiel noch keinem gelungen sei, ein grosses Epos über den Frieden zu schreiben. So begibt sich der alte Mann, dem keiner lauschen will, noch einmal auf die Suche nach der Vergangenheit, und als er über das Trümmergelände irrt, das einmal der Potsdamer Platz gewesen ist, werden Erinnerungen an die Geschichte der letzten 60 Jahre wach, aus denen doch niemand etwas gelernt hat. In der abgeklärten Weisheit dieses Alten, der gern den Beginn von Homers «Odyssee» zitiert und doch keine Bewunderung für Helden mehr hegt, liegt der tiefere Grund für jene Resignation, die die unsterblichen Engel noch verstärkt empfinden müssen.

Das erklärt – immer im Rahmen der Metapher, die dem ganzen Film zugrundeliegt –, dass es unter ihnen «Abtrünnige» gibt. Einer, inzwischen Mensch und damit sterblich geworden, kommt aus Amerika nach Berlin, um sich auf andere Art als der Professor mit der Geschichte der Stadt zu befassen. Er ist Schauspieler (Peter Falk spielt hier gleich auf zwei Ebenen sich selbst) und soll in einem Film mitwirken, der in der Nazi-Zeit angesiedelt ist. Als einstiger Engel kann er die Anwesenheit «richtiger» Engel noch spüren, obwohl auch er sie nicht mehr sehen kann – und so entwickelt sich eine kuriose Kameradschaft zwischen ihm und Damiel, nachdem sich beide einmal an einem Imbiss-Stand getroffen haben.

Denn Damiel bedarf dringend einer Entscheidungshilfe: Durch die Begegnung mit dem schönen Mädchen aus dem Zirkus hat er neue Gefühle kennengelernt, die ein Engel eigentlich gar nicht haben dürfte. Er beginnt zu ahnen, dass ihm in seinem buchstäblich abgehobenen Dasein bislang etwas verborgen geblieben ist, was für Sterbliche selbstverständlich scheint. Die Begegnung mit Peter Falk bestärkt ihn in seinem Entschluss, Mensch zu werden.

Von dem Moment an, da er es geworden ist, wird «Der Himmel über Berlin» bunt: Die künstlich-kunstvollen Grautöne weichen einer Farbfotografie, die nicht minder stilisiert scheint. Nur für Augenblicke zeigt Henri Alekan naturalistische Bilder von der Berliner Mauer, dem Ort, wo Damiels Metamorphose stattgefunden hat, um gleich darauf Farben so zu zeigen, wie sie jemand zum allerersten Mal wahrnehmen mag.

An dieser Stelle, die zum entscheidenden Moment des ganzen Films wird, findet sich noch auf andere Weise ein deutlicher Bruch: Hatten die Engel zuvor in einer Kunstsprache (geschrieben von Peter Handke) miteinander geredet, wandelt sich jetzt auch die Art der Diktion. Damiel spricht nun ganz «normal», nicht mehr «abgehoben» von den anderen Menschen. Hier wird der Film für kurze Zeit richtig lustig, wobei vor allem der Schauspieler Bruno Ganz seine erstaunlichen komödiantischen Talente vorführen darf. Ganz unbeholfen stolpert er in einer kunterbunten Welt umher, deren Regeln er bislang nur aus einer sehr fernen Distanz kannte und folglich nicht richtig lernen musste. Mit sehr sanfter Ironie karikiert Wenders etwa Damiels Unvermögen beim Verhalten im Strassenverkehr oder im Umgang mit Geld, und in einer besonders fein beobachteten Szene lässt er Damiel einem Kind den Weg zu einer bestimmten Strasse so perfekt erklären, dass der Kleine vor lauter Details nicht mehr folgen kann – das Wissen der Engel, das wird hier deutlich, ist den Menschen im Alltag wenig dienlich.

Erst am Schluss, bei der Begegnung zwischen Damiel und dem Mädchen, das er liebt, dann doch wieder die reine Poesie. Zustande kommt das Treffen zwischen ihnen nur, weil Peter Falk und ein anderer Engel helfend eingreifen. Doch dann treffen sich die Liebenden während eines Rockkonzerts (Musik: Nick Cave) im Berliner Hotel Esplanade, und wer nun eine rührende Begegnung im Hollywood-Stil erwartet hätte, sieht sich in seinen Erwartungen einmal mehr getäuscht. Der einstige Engel und die Artistin begegnen sich an der Bar, und sie erklärt ihm in einem langen Monolog den Unterschied zwischen Einsamkeit und Alleinsein. Auch in diesem Moment erfährt Damiel etwas über die Menschenwelt, was er noch nicht wusste. Schliesslich dann das Schlussbild: Das Mädchen turnt hoch über dem Boden an einem Seil, das von Damiel, der unten steht, gesichert wird – aus den beiden ist ein Paar geworden. Hier deutet sich in einem wunderbaren optischen Einfall so etwas wie die Synthese zwischen den antipodischen Welten der Engel und der Menschen an.

Es sind dabei vor allem die von Handke verfassten Dialoge, die vielen Zuschauern Schwierigkeiten zu bereiten scheinen. Tatsächlich balanciert Wenders mit Sätzen wie dem eingangs zitierten («Als das Kind Kind

Zwei Engel am Würstelstand: Bruno Ganz und Peter Falk. – Synthese zwischen Engel- und Menschenwelt: Solveig Dommartin, Bruno Ganz und im Hintergrund Otto Sander, der zweite Engel, der (noch) nicht Mensch geworden ist (Bild rechts).

war ...») einmal mehr haarscharf am Abgrund zum mit Bedeutung überladenen Kunstgewerbe. Das ging ihm, wenn auch auf andere Weise, schon bei «Paris, Texas» so, doch einmal mehr bewahrt ihn seine Meisterschaft als Regisseur nie gesehener Bilder davor, bei dieser Gratwanderung auszugleiten. Wem Handkes Dialoge gar zu erlesen vorkommen, der mag sich die Frage stellen, ob es nicht absolut notwendig gewesen ist, die Engel in einer ganz eigenen und unverwechselbaren Sprache reden zu lassen. Einzig diese Künstlichkeit bewahrt sie letztlich davor, zu Karikaturen, ja zu Clowns zu werden. Das grundsätzliche Wagnis eines Films, in dem Engel die Hauptrolle spielen, erforderte zwingend das weitere Wagnis, sie mit Dialogen auszustatten, die buchstäblich kein Mensch sprechen würde.

Er wisse, hat Wenders in einem Gespräch erklärt, dass Peter Handke nicht von allen Leuten gleichermassen geschätzt werde, aber er habe für die Engel eine «überhöhte, schöne Sprache» haben wollen, denn «der Peter schreibt für mich die schönste Sprache, die heute jemand schreibt in Deutschland». Und: Diese Sprache sei für ihn mit Musik vergleichbar. Wenn man das akzeptiert, kann man sie im Film, losgelöst von ihrer Semantik, auch so hören. Zumal Wenders die ganze Tonspur gleichsam durchkomponiert hat – von Beginn an überlagern sich zahlreiche Geräusch- und Sprachebenen, die durch die Macht der Engel hörbar gewordenen Gedanken der Menschen erklingen als kaum noch entwirrbare Kakophonie aus den Kinolautsprechern und vermitteln so eine permanente Reizüberflutung, unter der jene leiden müssen, die ihr als Engel ein ewiges Leben lang ausgeliefert sind.

Ähnliches hat in der Bundesrepublik – wenn auch aus inhaltlich ganz anderen Gründen – vorher nur Rainer Werner Fassbinder in Filmen wie «Die dritte Generation» und «In einem Jahr mit dreizehn Monden» versucht. Da entsteht ohne die Zuhilfenahme von aufwendigen Stereo-Effekten scheinbar mühelos eine bis ins Detail durchdachte Tonkulisse, die zusammen mit den Bildern einen komplexeren Sinngehalt produziert als dies jede Ebene für sich allein vermocht hätte.

Auch in diesem Sinne ist «Der Himmel über Berlin» ein avantgardistischer Film, und dies ist wohl auch der Grund dafür, dass man Wenders' eigentlicher Leistung mit sprachlichen Mitteln kaum beikommt. Unter den zahllosen, zum Teil wahrlich hymnischen Kritiken, die nach der Uraufführung beim Festival von Cannes verfasst wurden, gab es keine einzige, die mich auch nur halbwegs auf das vorbereitet hätte, was ich drei Monate später bei der Schweizer Premiere in Locarno zu sehen bekam. Dass der Film von Engeln handelt, hatte sich wohl herumgesprochen, doch wie Wenders seine Geschichte erzählt, das wurde – allen Vorschusslorbeeren zum Trotz – eine völlig unerwartete Überraschung.

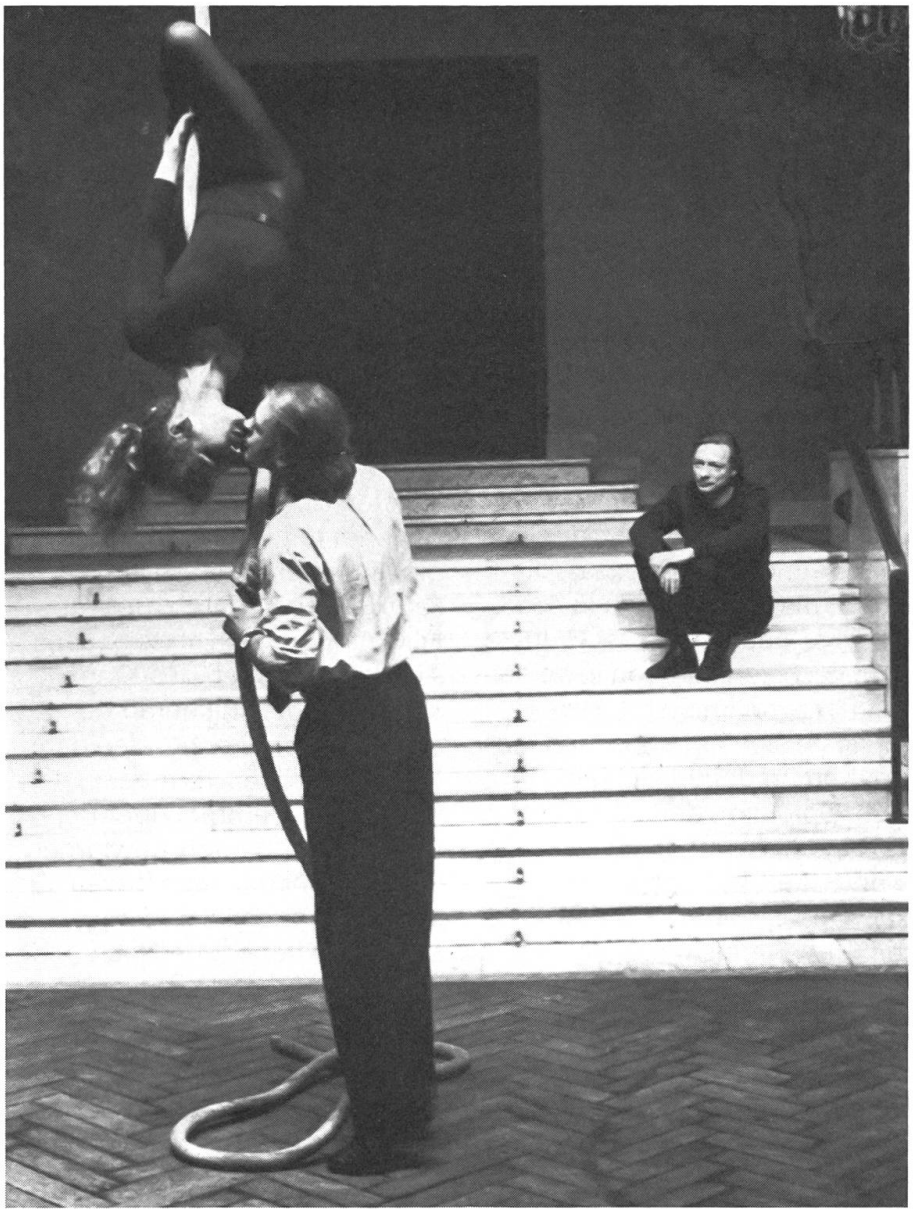
Der erste Film, den Wim Wenders nach zehn Jahren in Amerika wieder in seiner Heimat gedreht hat, bricht radikal mit all jenen Erzählstrukturen, deren sich der Regisseur in seinen früheren Arbeiten bediente. Sieht man einmal von dem

durchaus narrativen «plot» (Engel verliebt sich in Menschenfrau und beschliesst, sterblich zu werden; im übrigen ein uraltes Märchenmotiv) ab, dann ist «Der Himmel über Berlin» tatsächlich nicht nacherzählbar. Der sinnliche Gehalt des Geschehens vermittelt sich ausschliesslich im Moment des Betrachtens der Bilder und aus ihrem unmittelbaren Zusammenwirken.

Zwar lässt sich etwa die Eingangssequenz recht mühelos so beschreiben: Der Regisseur reiht kurze Episoden aus dem Berliner Alltag aneinander. Immer wieder sieht man Bewohner der Stadt, die aus dem Blickwinkel der unsichtbaren Engel aufgenommen sind, und während sie vorbeifahren oder -laufen, werden für Sekunden ihre Gedanken hörbar. Dabei entsteht ein optisches und akustisches Mosaik des Alltags.

Doch so eine Beschreibung greift schon deshalb zu kurz und wird dem Film nicht gerecht, weil sich die Wirksamkeit dieser ersten zehn Minuten erst aus den vielen kleinen Details ergibt, die in den Bildern sichtbar und auf der Tonspur hörbar werden. Und weil Wenders sein Publikum hier ständig sinnlich überfordert, wird sich jeder Betrachter andere Wahrnehmungspartikel auswählen und folglich einen anderen Film sehen als jener, der im Kino neben ihm sitzt. Der Zusammenhang des Films entsteht im Kopf – so würde es womöglich ein Alexander Kluge formulieren, der freilich mit den in seinen eigenen Filmen festgefügten Assoziationen dem Zuschauer weit weniger Raum für das unordentliche Flanieren durch die Bilder lässt als Wenders.

Insofern ist «Der Himmel über Berlin» ein Experimentalfilm, und dies erklärt vielleicht ein wenig, warum die 8000 Zuschauer in Locarno die Piazza Grande nach der Vorführung eher verwirrt verlassen haben. Von der einhelligen Begeisterung des Fachpublikums in Cannes jedenfalls war hier wenig zu spüren, was allerdings – im Zusammenhang mit der Tatsache, dass kaum jemand frühzeitig die Vorführung verlassen hat – ein Indiz dafür sein könnte, dass dieser Film seiner Zeit formal voraus ist und womöglich erst in ein paar Jahren auch von einem breiten Publikum als Meisterwerk gewürdigt werden wird. Denn Wenders verweigert sich jener formalen und inhaltlichen Glätte, die das Kino derzeit weltweit so langweilig und mutlos erscheinen lässt. Er setzt den tradierten und eigentlich längst verbrauchten Erzählstrukturen des Unterhaltungsfilms eine völlig neuartige Verknüpfung von optischen Einfällen entgegen, die sich schliesslich doch zu einer Geschichte fügt. Zu einer Geschichte obendrein, die auch politisch weitaus brisantere Aspekte aufweist als so manches «gesellschaftskritische» Fernsehspiel. Über den Zusammenhang von mangelndem Geschichtsbewusstsein und der Unfähigkeit zum Frieden hat man in einem Film selten nachdenklichere Aussagen gehört als in diesem, der ja nicht zufällig in Berlin spielt. Oder: Wenn aus dem Engel Damiel ausgerechnet im sogenannten «Todesstreifen» hinter



der Mauer zur DDR ein Mensch wird, ist das nicht nur eine optische Pointe, sondern auch die sinnfällige Beschreibung jener Absurdität, die man gemeinhin Politik nennt und als solche nur allzu selbstverständlich akzeptiert.

In einem nämlich wird der Zuschauer im Lauf der Zeit dem Engel Damiel ähnlich: Wie dieser nach seiner Menschwerdung alles neu sieht – die Farben, die Menschen, die Stadt –, so kann auch der Betrachter scheinbar Vertrautes entdecken, als sähe er es zum ersten Mal. Dieser unbedingte Blick auf das vermeintlich Alltägliche verbindet den «Himmel über Berlin» mit den früheren Werken seines Regisseurs. Immer mehr, so Wenders in einem Interview, käme es ihm vor, als würde die Arbeit eines Filmemachers der des Malers gleichen: Weniger das Herstellen der Bilder sei seine Aufgabe, sondern zunächst und zuallererst das *Sehen* selbst. Diese Arbeit leistet Wim Wenders stellvertretend für den Zuschauer wie derzeit kaum ein anderer Regisseur.

Und für ihn selbst hat mit diesem Werk ganz offensichtlich eine neue Phase der Arbeit begonnen: Nach «Nick's Movie», «Hammett», «Der Stand der Dinge» und «Paris, Texas», die komplett oder in Teilen in Amerika entstanden sind, ist Wenders nach zehn Jahren in seine Heimat zurückgekehrt. Hier schliesst sich ein Kreis, und ein Neubeginn deutet sich an: Der erste Spielfilm, den Wenders 1970 gedreht hat, hiess «Summer in the City» und spielte ebenfalls in Berlin. «Winter in the City» wäre ein möglicher Titel für den neuen Film, der in vielen Momenten an den alten anknüpft und doch – im Vergleich etwa zu «Paris, Texas» – völlig neue Wege geht. Doch aus der erneuten Zusammenarbeit zwischen Wenders und Mitarbeitern, die er in seinen frühen Werken beschäftigt hat, deutet sich auch Kontinuität an: Wieder hat der Komponist Jürgen Knieper die Musik geschrieben (wie in fast allen deutschen Filmen des Regisseurs zuvor), erneut hat Peter Przygodda die Montage besorgt (er war auch schon bei «Summer in the City» dabei), zum zweiten Mal (nach «Der Stand der Dinge») arbeitet Wenders mit dem grossen französischen Kameramann Henri Alekan (der schon 1946 für Jean Cocteau «La Belle et la Bête» fotografiert hat) zusammen, und schliesslich hat auch der Schriftsteller Peter Handke schon an den Drehbüchern zu «Die Angst des Tormanns beim Elfmeter» und «Falsche Bewegung» mitgeschrieben.

Bei einem derart eingespielten Team muss es um so mehr verblüffen, dass Wenders nicht den doch eigentlich noch gar nicht sonderlich ausgetretenen Pfaden seiner bisherigen Arbeiten gefolgt ist, wie das so viele andere Vertreter des Autoren-Films seit Jahren tun. Man muss ja nicht gleich so weit gehen wie die «Süddeutsche Zeitung», die Wenders vor Jahren als den «besten Regisseur der Welt» bezeichnet hat – immerhin aber gibt es unter den Arrivierten kaum einen anderen, der von Film zu Film nach stets neuen Ausdrucksformen des Kinos sucht und die solcherart gemachten Versprechungen dann auch einzulösen vermag.

P.S. «Der Himmel über Berlin» ist «allen Engel» gewidmet, und namentlich auch dreien, die an der Kinogeschichte mitgeschrieben haben. Im Nachspann steht: «Für Yasujiro, François und Andrej» (Ozu, Truffaut und Tarkowskij). ■

Lorenz Belser

Radio Days

USA 1987.
Regie: Woody Allen
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/297)

Woody Allen – bezeichnenderweise ist er in diesem Film nur akustisch präsent, als Erzähler im Off – erinnert sich an jene Tage seiner Kindheit, in denen Radiomelodien, – worte, -ideologien und -träume noch in aller Ohr und Kopf und Seele waren. Erinnert sich, wie er am Schluss des Filmes zugibt, dem immer schlechter Sicherinnernkönnen zum Trotz.

Er ist kein Geschichtswissenschaftler, er ist Geschichtenerzähler, doch in seiner Erinnerungsarbeit zeigt er, wie nahe das eine beim andern liegen kann. Geboren ist er 1935, «Radio Days» endet mit Neujahr 1944; Woody Allen kann also nur mit Persönlichem dienen. Er setzt ein bei seiner kleinbürgerlichen jüdischen Sippe, seinen Schulkameraden und den Radiomelodien, -geschichten und -phantasien, die Teil seines kindlichen Denkens waren; und er spinnt weiter, bis ein bunt schillerndes Gebilde in der Luft hängt, das – Wunder der Konsequenz – von so grosser sozialhistorischer Präzision ist, dass es gleich im Schulunterricht eingesetzt werden könnte. (Nicht nur des Stoffes, auch dieser Erinnerungs- und Erzähltechnik wegen!)

Fast scheint es, als hätte jenes wunderbare Radiomedium die subjektiv-objektive Vermittlung und die Horizonterweiterung alleine zustandegebracht: Beim rein emotionalen Zuschauen entgeht gerne, dass der 52jährige Autor hier selber nostalgisch schwelgt – und dass er unterdessen allerhand

Die gute alte Zeit des Radios: Tante Bea an einem Radio-Wettbewerb (Dianne Wiest und Tony Roberts).

Objektives über seine Jugend hinzugelernt hat. So weiss er zum Beispiel jetzt, dass die Männerprobleme seiner Tante Bea in Zusammenhang stehen a) mit dem Männermangel, verursacht durch den Kriegseintritt Amerikas im Dezember 1941, b) mit der krisentypischen Kombination von ökonomischer, sexueller Enge und grossen Sehnsüchten aus Film-, Musik- und Radioindustrie. Weiss solcherlei auch leicht und souverän in sein Drehbuch einzubringen.

Die technischen Grundbedingungen jener Sehnsüchte werden ebenfalls vorgeführt: So im Sprechtraining der Zigarettenverkäuferin Sally, so in den lächerlichen Bildern stutzerisch gepflegter Herren und Damen, vor Mikrofonen nüchtern Abenteuer- und Liebesillusionen erzeugend. Jene stutzerische Gepflegtheit scheint aber gleichzeitig schön und wird für uns Zuschauer fast Objekt der Sehnsucht. Mehr denn auch schon ist hier das Schöne, das ironisch und distanziert Nostalgische, die grosse Stärke des Filmers Woody Allen.

Wichtig dabei ist selbstverständlich die phantastisch präzise und schrecklich grosszügig eingesetzte Ausstattung von Santo Loquasto (Produktions-Design) und Jeffrey Kurland (Kostüme), ebenso aber auch die Licht- und Fototechnik von Carlo Di Palma, dessen Brauntöne, dessen weiche Patina nie routiniert, nie imitiert und kaum je manieriert wirken.

Wichtig wird aber vor allem Allens Schnitt- und Bewegungsdramaturgie: Ein Schwelgen in Längen kennt er nicht, er bevorzugt die bündige Ellipse und beherrscht die sparsame, doch überraschende Kameraführung. Sein Drehbuch ist explizit ein Gefüge schillernder Phantasiefetzen, und innerhalb dieser Fragmente beweist er die Kunst, manchmal nur drei Dialogsätze so zu illustrieren und zu versinnlichen, dass die fertige Einstellung ganze Geschichten erzählt. Opulentes Illusionstheater wird hier ebenso wichtig wie jene knappe Eleganz. In «Hannah and Her Sisters» (ZOOM 19/86), Allens letztem Film, kam der trockenen, quasi klassischen Durchgestaltetheit eine gesellschaftliche Funktion, die der Melancholie oder Bestürztheit (oder gar des technischen Selbstbewusstseins des modernen Artisten) zu. In «Radio Days» fliessen die Bilder, Töne und Emotionen schon fast wie-

der zu betörend. Es ging Woody Allen auch darum, verschiedene Realitäts- und Fiktionsqualitäten zu vergleichen (bis in die Musik gehen diese Qualitätsunterschiede), doch die Atmosphäre, die er dabei aufkommen lässt, ist allzu versöhnlich.

Und sein Witz? Er integriert sich unbeschädigt ins zarte Erinnerungsgefüge, und man merkt: Diese abstrusen und lieblosen Gagungetüme stammen aus ebenjener Radio- und Music-Hall-Tradition. Sie tauchen bei Chaplin auf (das Kind, das Kopfnüsse bekommt, der Kampf mit einer Unschuld von Zigarettenverkäuferin ...), bei W. C. Fields und den Marx Brothers, ja sie existierten eigentlich schon in den Schnurrpfeifereien eines Mark Twain (die Geschichte vom arm- und beinlosen Baseball-Player ...).

Schaut man sich «Radio Days» an, scheint die ganze Witz- und Herzkultur seine unmittelbaren Wurzeln im Volk, im einfachen, lustig-lieben, zwar schlauen, aber halt eben schrecklich sehnsüchtigen Volk zu haben. Und in genau dieser Versöhnlichkeit kann ich Woody Allen nicht beipflichten. Jene «Bösewichte aller Zeiten», die Allens Radio-Rächer so lustvoll markig verwarnt, wussten ja, in eben jener Zeit, drüben in Deutschland, das Medium Radio verheerend einzusetzen.

Bleibt jene schöne Nostalgie, die vielleicht doch nicht so schön und harmlos ist, wie sie im Film scheint. ■

Seite 31: Entwürdigender Drill zur (un)menschlichen Tötungsmaschine (Matthew Modine und Lee Ermey) und deren Ende im Chaos von Vietnam.

Peter Neumann

Full Metal Jacket

USA 1987
Regie: Stanley Kubrick.
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/291

Sieben Jahre hat sich Stanley Kubrick für *seinen* Beitrag zum Vietnamkrieg Zeit gelassen. Entsprechend waren die Erwartungen. Denn Kubrick war immer genial genug, Grenzen zu sprengen, alte Genres innovativ aufzubrechen, neue Massstäbe zu setzen. Dies hat er mit seinem Anti-Militarismus-Film «Paths of Glory», mit seiner bissigen Atomwaffen-Satire «Dr. Strangelove», mit seiner philosophisch-technisch verspielten Weltraum-«Odyssee 2001», mit dem Jahrhundert-Epos «Barry Lyndon» oder mit der Horrorvision «The Shining» eindrücklich bewiesen.

«Full Metal Jacket» ist Stanley Kubricks Kommentar zum amerikanischen Engagement in Vietnam. Er fällt in eine Zeit, in der die filmische Vergangenheitsbewältigung des Vietnam-Traumas in den USA förmlich grassiert. Die Distanz zu den damaligen Ereignissen scheint gross genug; der amerikanische Zeitgeist ist bereit, sich mit der *Realität* des Vietnamkrieges zu befassen. Oliver Stones «Platoon» (ZOOM 7/87) hat in dieser Hinsicht den Tarif gesetzt.

Hier stellt sich die Frage, wie Stanley Kubrick seine Vergangenheitsbewältigung betreibt, ob es ihm gelingt, der Thematik neue Aspekte abzugewinnen, formal, dramaturgisch und ideell. Oder anders gefragt: Vermochte Kubrick das Genre des Vietnam-, des Kriegs-, beziehungsweise Antikriegsfilms mit «Full Metal Jacket» um eine Dimension zu erweitern? Inwiefern unterscheidet sich sein Vietnamfilm zum Beispiel von Coppolas «Apocalypse Now» (ZOOM 21/79), Ciminos «The Deer Hunter» (ZOOM 9/79) oder Stones «Platoon»?

Ich glaube, die Innovation ist Kubrick nur teilweise geglückt, im ersten Teil nämlich, in dem er zeigt, wie ein amerikanischer Marineinfanterist, ein Marine, vom Menschen zur Tötungsmaschine gedrillt wird. Im zweiten Teil geht Kubrick vorwiegend ausgetretene Pfade: Die Kriegsszenen in «Full Metal Jakket» sind vielleicht noch gekonnter gefilmt als sonst, brutaler auch und überraschender. Doch letztlich bleiben Kubrick's Szenen über den Krieg in Vietnam selber auf der Ebene von «Platoon». Es ist die Bauch-Ebene: Der Zuschauer erlebt das Geschehen, wie es der einzelne GI erlebt, er sieht das Grauen aus seiner Sicht, Kubrick bietet in dieser Beziehung Kino für den Bauch.

Auch in «Full Metal Jacket» zeigt sich Stanley Kubrick als Perfektionist: Vom Ausbildungscamp für Marines in Parris Island bis zur alten, umkämpften Kaiserstadt Hue in Vietnam ist die Szenerie bis ins Detail wirklichkeitsgetreu nachempfunden. Kubrick hat bei der Realisierung seines 17 Millionen-Dollar-Projektes mit verschiedenen Vietnamveteranen zusammengearbeitet. Co-Autoren waren Michael Herr und Gustav Hasford. Hasford war selbst ein Marine in Vietnam; sein Roman «The Short-Timers» diente als literarische Vorlage für «Full Metal Jacket». Auch Michael Herr machte den Vietnamkrieg aktiv mit, und zwar als Journalist. Seine Vietnam-Reportagen, die unter dem Titel «Dispatches» im «Esquire» erschienen, wurden zum Teil bereits in Francis Coppolas «Apocalypse Now» verwendet. Den Rekrutenschinder im ersten Teil von «Full Metal Jacket» spielt zudem Lee Er-

MYATO

mey, der früher tatsächlich Ausbilder bei den Marines war. Er präsentierte Kubrick vor Drehbeginn ein rund 150 Seiten dikkes Buch mit gesammelten Beleidigungen, Flüchen, Erniedrigungen und Demütigungen, die er gegenüber seinen Rekruten zu gebrauchen pflegte. Rund 50 Prozent des Dialoges aus dem ersten Teil von Kubricks Film stammt so aus der Feder des Hauptdarstellers Lee Ermey.

Ich habe es bereits angetönt, Stanley Kubrick hat mit «Full Metal Jacket» eigentlich zwei Filme geschaffen, die formal stark voneinander abweichen. Kubrick geht dialektisch vor: So verschieden die beiden Teile sind, erst ihre Synthese ergibt für Kubrick den Sinn des Gesamtwerkes. Zuerst werden die jungen Menschen in eine harte Form von Disziplin und absolutem Gehorsam gepresst. Ihre Seele, ihre Gefühle werden in einen entmenschlichenden Metallmantel eingeschweisst, ein «full metal jacket» macht sie immun gegenüber Fragen der Moral wie das entsprechende Geschoss; aus Individuen werden Maschinen, denen nur zwei Möglichkeiten offenstehen, zu töten oder zu sterben. Die extrem pedantische Ordnung von Parris Island steht in totalem Kontrast zum Kriegsgeschehen in Vietnam selber. Dort agieren die auf Ordnung getrimmten amerikanischen Marines im Chaos, sie stossen auf einen Gegner, der ihr Verständnis von Kampf völlig unterläuft. Eine gigantische, auf Perfektion angelegte Militärmaschinerie wird beispielsweise von einer einzigen Scharfschützin in Atem gehalten. Die Disziplin verliert ihren Sinn, das vermeintlich Rationale wird Irrational. Da die GI's nicht wissen, wofür sie eigentlich kämpfen, kann auch der militärische Drill nichts mehr ausrichten. Sie kämpfen im Dschungel und in den Ruinen Hues auf verlorenem Posten, letztlich losgelöst von jeder Ideologie und Moral, nur auf sich selber gestellt mit der Alternative zu töten oder zu sterben.

Auch Kubrick's Identifikationsfigur in «Full Metal Jacket», der Marine mit dem Übernahmen «Private Joker» (gespielt von Matthew Modine), muss am Schluss des Films erkennen, dass es für ihn in Vietnam keine Dualität zwischen Töten und Frieden stiften gibt. Die einzige Form, in den Ruinen Hues menschlich zu sein, ist paradoxerweise auf das Töten beschränkt: Private Joker befreit die schwerverwundete Vietcong-Scharfschützin mit seiner Pistole von ihren Qualen. Ein Marine, der den Ausbildungsdrill durchgestanden hat, wird Teil eines Tötungs-Mechanismus, dem sich der einzelne nicht zu entziehen vermag. Das Friedensabzeichen, das sich Private Joker auf seine Kampfuniform gesteckt hat, ist in diesem Sinne ein untauglicher Versuch, sich mit einem Symbol aus einer anderen Welt vom Kriegsgeschehen zu distanzieren, sich aus einem Bereich zurückzuziehen, den das Militär dominiert, der auf Militarismus basiert, und der erst durch jene Schulung wirklich wird, die auch Private Jokers Persönlichkeit entscheidend deformierte.

Trotz dieses bewussten und notwendigen Bezuges der beiden Teile von «Full Metal Jakket» zueinander sind sie für mich, einzeln betrachtet, nicht gleich überzeugend gelungen. Wodurch besticht der erste, welche Vorbehalte sind beim zweiten angebracht? Die ersten 45 Minuten über die Ausbildung in Parris Island/South Carolina sind durch eine seltene Einheit von Inhalt und Form geprägt. Ähnlich wie in «The Shining» ist der Ort des Geschehens, die Architektur ein Ausdruck der seelischen Befindlichkeit der Hauptfiguren. Das Leben der Rekruten ist auf kahle, lange, stets blitzblank geputzte Gänge und Zimmer beschränkt. Die jungen Menschen werden durch den Drill und ihre Uniformität selbst ein Teil dieser Architektur; ihre Individualität wird in militärische Einheit und Funktionalität «umgebaut». Der «Architekt» ist dabei der ausbildende Unteroffizier, der keine Beleidigung, kein Kraftwort aus seinem Fäkalienwortschatz, keine Demütigung auslässt, um die Persönlichkeit seiner Rekruten auf das erforderliche Mass zu reduzieren, so dass sie gerade noch dazu befähigt sind, Befehle entgegenzunehmen und auszuführen.

Stanley Kubrick demonstriert die Entwicklung und die extremen Folgen dieses Ausbildungsprozesses vor allem am Beispiel eines körperlich und geistig plumpen Rekruten namens Leonard «Gomer» Pyle (hervorragend dargestellt von Vincent D'Onofrio). Gomer Pyle ist ein Versager, der sich zu Beginn nur mit Mühe in die Ordnung einfügen kann, den der Drill überfordert. Mit einer altbewährten Methode wird aber auch Gomer Pyle gefügig, als Tötungsinstrument brauchbar gemacht. Ausbilder Hartman (Lee Ermey) bestraft den ganzen Zug für Gomer Pyles Ungeschick und Disziplinlosigkeit. Während Gomer Pyle befohlen wird, einen verbotenerweise in die Unterkunft gebrachten «Berliner» zu essen, müssen seine Kameraden Liegestützen machen. Nun nehmen die Rekruten Gomer Pyles Erziehung selber in die Hand, brutaler, als sie der Ausbilder vornehmen könnte. Das Resultat: Auch der Dicke, Dumme fügt sich schliesslich in das Marine-Corps ein, wird ein Marine wie der Massenmörder Charles Whitman oder der Kennedy-Attentäter Harvey Oswald. Er beweist, wozu ein Marine mit seinem Gewehr, das er mehr

liebt als eine Frau, fähig ist: Gomer Pyle erschiesst am Ende des ersten Teiles seinen Schinder Hartmann und richtet sich anschliessend selbst.

Mit der Ausbildungsepisode ist Kubrick ein geschlossenes, überaus packendes Pamphlet gegen den Militarismus, seinen Mechanismus und seine Auswirkungen gelungen. Innovativ ist dabei auch der Einsatz der Musik. Sie wird voll in das Geschehen integriert, ist fester Bestandteil des Drills; das Singen der Soldaten entwickelt sich während des Exerzierens zu einer Art Militär-Rap. Ganz anders die Musik im zweiten Teil von «Full Metal Jacket», der in Vietnam spielt: Sie wird dort nicht auf neuartige Weise verwendet, sondern ganz so, wie wir es bereits aus «Apocalypse Now» oder «Platoon» kennen, nämlich als nostalgische Reminiszenz. Bei Coppola hört man das Rolling Stones-Stück «Satisfaction», bei Kubrick ist es «Paint It Black» von Mick Jagger. Was im ersten Teil innovativ ist, wird im zweiten kommerziell.

Generell verliert Kubricks Film im Vietnam-Teil klar an Überzeugungskraft. Was wir in den Ruinen Hues sehen – Kubrick hat die vietnamesische Kaiserstadt in einem alten Gaswerk in der Nähe Londons wiederentdeckt und dort für seinen Film bis ins Detail zurechtgemacht –, unterscheidet sich kaum von anderen Kriegsfilmen. Nur die Brutalität, die Intensität der Kampfszenen ist ungewöhnlich. Das Zusehen wird zur Qual, so gross ist die Spannung, so schrecklich das Gesehene. Kubrick ist in dieser Beziehung kein optischer Reiz zu schade. In Zeitlupeneinstellungen, an denen ein Sam Peckinpah sicher seine Freude hätte, wird das Einschlagen der Gewehrgeschosse im Körper der GI's gezeigt. Zu den Kriegsbildern, die wir aus Vietnam kennen, hat Kubrick nichts Neues hinzugefügt. Technisch und dramaturgisch perfekt zwar, bleibt seine Vietnamepisode letztlich irgendwo zwischen «Platoon» und «Apocalypse Now» stehen. In einem Interview hat dies Kubrick selbst bestätigt. Gegenüber der Londoner Zeitung «The Globe and Mail» meinte er: «Ich mochte ‹Platoon› sehr, weil ich glaube, dass dies der erste überzeugend realistische Vietnamfilm ist. Ich mochte auch ‹Apocalypse Now› und ‹The Deer Hunter›, aber ich fand ‹Platoon› besser. Bei ‹Apocalypse Now› fehlt mir die Story, und ‹The Deer Hunter› hat eine Story, die nicht immer glaubwürdig ist.»

Wie «Platoon» bleibt auch Kubrick in seinem Vietnam-Teil ganz auf der Ebene des einfachen Soldaten. Der Zuschauer wird genötigt, mit den Soldaten auf der Erde zu kauern. Kubrick gelingt es damit, das Publikum zu fesseln, zu erschüttern, er zeigt auch die Verlorenheit des amerikanischen Soldaten, seine Hilflosigkeit trotz aller Ausbildung gegenüber einer einzigen Vietcong-Scharfschützin. Kubrick bleibt aber bei seinen Kriegsszenen wie Oliver Stone mit dem GI am Boden. Die Vergangenheitsbewältigung beschränkt sich im wesentlichen auf die persönliche Dimension.

Da ist Francis Coppola mit «Apocalypse Now» schon einen Schritt weiter gegangen. Seine Vietnam-Kriegsbilder wirken weniger authentisch, reportagehaft. «Apocalypse Now» bietet eine übersteigerte Darstellung dessen, was der Krieg ist und was er bewirkt. Coppola schafft gewollt Distanz. Dadurch werden die Sinnlosigkeit, der Irrsinn des Krieges besser deutlich. Coppola ist mit seiner Übersteigerung in eine philosophische Dimension vorgedrungen, die weder «Platoon» noch der zweite Teil von «Full Metal Jakket» erreichen.

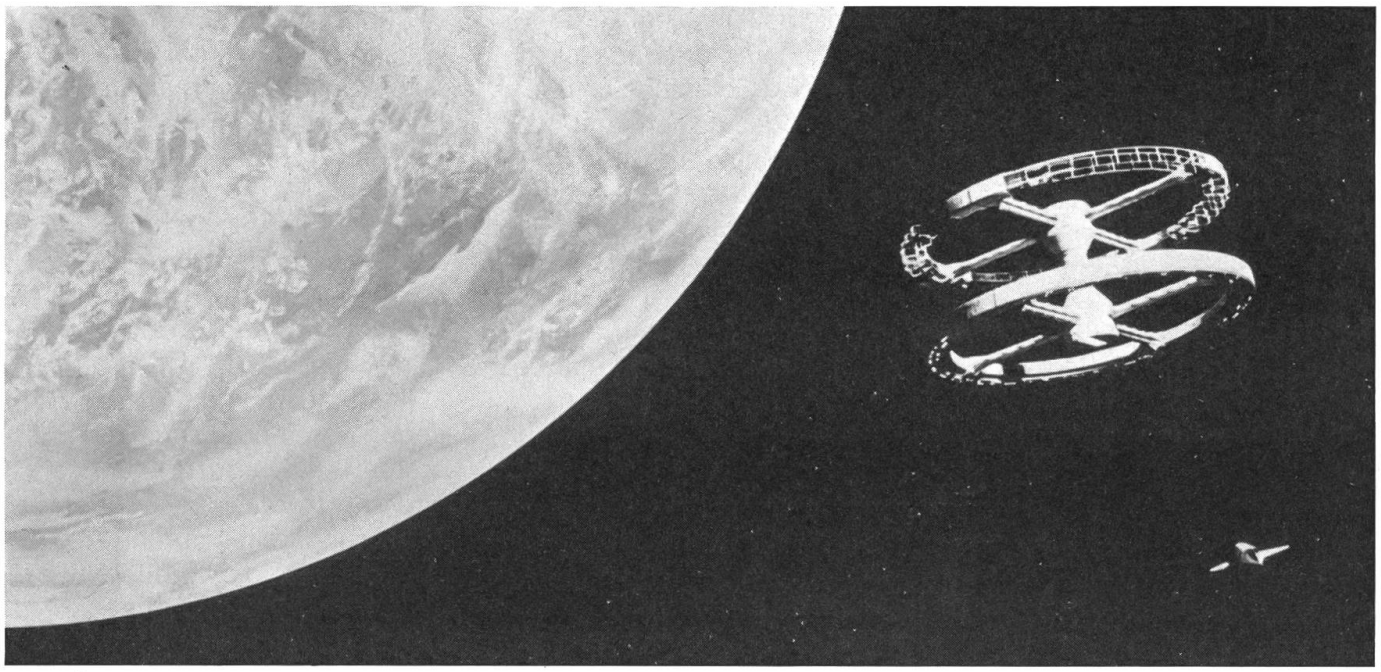
Kubricks Vietnam-Szenen beweisen einmal mehr, dass ein Antikriegsfilm mit realistischen Bildern nicht machbar ist. Für den einen wird das Zusehen zur Qual, für den andern zur Lust. Antikriegsfilme sind nur in der verfremdeten Form wie bei «Apocalypse Now», «Dr. Strangelove», «Catch 22» oder «Mash» möglich.

Die Stärken von Kubricks Film liegen damit hauptsächlich im ersten Teil. Die Ausbildungsepisoden werden so konsequent und schnörkellos durchgezogen, dass sie die verheerenden Folgen des Militarismus kompromisslos entlarven. In diesem Sinne ist «Full Metal Jacket» ein Meisterwerk des antimilitarischen Films und der untaugliche Versuch, mit filmischem Realismus einen Antikriegsfilm zu schaffen. ■

Kurz notiert

Neuer Ressortleiter Religion bei Radio DRS

pd. Die Programmdirektion von Radio DRS hat Pfarrer Eduard Abel (51) zum neuen Ressortleiter Religion ernannt. Eduard Abel studierte in Zürich, Basel und Erlangen Theologie. Nach dem theologischen Staatsexamen wurde er zum Pfarrer der lutherischen Kirche Basel gewählt. Eduard Abel leitet seit 1974 die Informationsabteilung der Kooperation evangelischer Kirchen und Missionen und ist Generalsekretär der Schweizerischen Bibelgesellschaft. Abel tritt im Februar 1988 die Nachfolge von Helen Werthemann an, die Ende April in den Ruhestand tritt. ■



Urs Jaeggi

2001: A Space Odyssey

(2001 – Odyssee im Weltraum)

Grossbritannien 1968.
Regie: Stanley Kubrick
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/282)

Heute über einen Film zu schreiben, der gestern produziert worden ist und das Morgen zum Inhalt hat, ist gar nicht so einfach. Es ist dies umso schwieriger, als sich «2001: A Space Odyssey» von Stanley Kubrick gängigen Science-Fiction-Mustern entzieht. Der 1968 entstandene Film befasst sich nämlich tatsächlich mit der Zukunft – im Gegensatz zu den meisten Filmen dieses Genres, die im Gewande des Futuristischen die Probleme und Verhaltensweisen der Gegenwart transportieren. Diese Zukunft ist indessen, ein Stück weit zumindest, Realität geworden. Wir können uns ziemlich genaue Vorstellungen davon machen, wie ein Raumgleiter oder eine Forschungsstation im All auszusehen hat. Und wir haben inzwischen Fotografien gesehen, die uns präzise Aufschlüsse über die Beschaffenheit anderer Planeten geben.

Dass Kubricks Weltraumabenteuer inzwischen nicht in der Mottenkiste der von der Zeit überrannten Science-Fiction gelandet ist und allenfalls noch filmhistorisches Interesse weckt, hat im wesentlichen zwei Gründe. Da bewahrt zum einen diesen Film, der ein Jahr vor der ersten Landung eines Menschen auf dem Mond (1969) entstanden ist, Kubricks damalige Weitsicht – oder besser gesagt: die Kühnheit seiner Vorstellungskraft und die Sorgfalt seiner wissenschaftlichen Recherchen – auch heute noch vor jeder Lächerlichkeit. Gewiss, da gibt es Details, die überholt sind. Interessanterweise sind es kaum solche technischer Natur, sondern reine Äusserlichkeiten, die wir heute als störend empfinden: die adretten Uniformen mit den putzigen Kugelhütchen der Weltraum-Damen zum Beispiel.

Das Technische also ist die eine Säule, die diesen Film trägt. Raumschiffe schweben – nicht zufälligerweise zu den Klängen des Donau-Walzers von Johann Strauss – fast tänzerisch durch das All. Menschen bewegen sich im schwerelosen Raum wie im Ballett und begegnen der künstlichen Intelligenz des phantastischen Computers HAL 9000. Die Faszination des Technischen ist grenzenlos, und die Menschen in Kubricks Film erliegen ihr. Der Mensch als ein homo technicus ist das Bild, das der Regisseur entwirft, und er rafft es zusammen in jener inzwischen Filmgeschichte gewordenen Sequenz, in der sich der eben von einem Urmenschen als Werkzeug entdeckte und aus Begeisterung in die Luft geworfene Knochen in ein Raumschiff verwandelt.

In der Darstellung der Menschheits-Evolution als eine rein technologische erschöpft sich Kubricks «2001 – Odyssee im Weltraum» freilich nicht. Der Regisseur setzt ihr – und das macht den Film sowohl vertrackt wie auch heute noch für eine intensive Auseinandersetzung gut – die Dimension des Mythologischen entgegen. (Musikalisch findet sie ihre Entsprechung in Richard Strauss' «Also sprach Zarathustra».) Sie zeigt

einerseits die Grenzen der Machbarkeit aller Dinge auf – nicht zufällig sind es die «menschlichen» Reaktionen des Computers HAL, die der Expedition des Raumschiffs «Discovery» auf der Suche nach einer geheimnisvollen ausserirdischen Intelligenz ein abruptes Ende setzen –, andererseits stellt sie menschliches Dasein in einen Zusammenhang makrokosmischen Ausmasses. Darin erscheint der Mensch als ein Teil eines ständigen Schöpfungsvorganges von Werden, Sein und Vergehen, das von einer höheren, unbeeinflussbaren Macht gesteuert wird. Diese wird im Film verkörpert durch einen Monolithen, der Signale in Richtung Jupiter sendet und der dem Astronauten nach seinem Sturz durch die Galaxien und die Zeiten am Sterbebett mit der Verheissung neuen Lebens – dargestellt durch einen Fötus – erscheint.

Es hat gerade diese Dimension des Mythologischen immer wieder dazu geführt, «2001 – Odyssee im Weltraum» als einen Film mit christlichen Ambitionen und religiösem Hintergrund zu interpretieren. Das ist, mit Verlaub, so nicht haltbar. Kubricks Werk bewegt sich gerade im Bereich der philosophischen Dimension viel zu sehr im Bereich des Vagen, letztlich Unverbindlichen, als dass sie als christlich oder religiös sich reklamieren liesse. Der mythologische Ansatz reicht gerade dazu aus, die Evolution des Menschen zum reinen homo technicus in Frage zu stellen und damit die Sinnfrage schlechthin anzuschneiden. Das ist gewiss nicht wenig; mehr jedenfalls als in den meisten Science-Fiction-Filmen vorhanden ist. Aber es ist auch kein Zufall, dass die mythologische Dimension in Kubricks Film wie ein Anhängsel wirkt – aufgepfropft gewissermassen auf jene kleine Groschengeschichte, die dem Film als Plot diente: Arthur C. Clarke erzählt in seiner short story «The Sentinel» von einer Pyramide, die ein Mondforscher auf dem Erdtrabanten entdeckt und die er vorerst als das Überbleibsel einer ausgestorbenen Zivilisation betrachtet. Dann allerdings häufen sich die Indizien, dass es sich bei der Pyramide um eine Beobachtungsstation handelt, die seit Jahrmillionen genaue Daten über die Entwicklung der Menschheit an eine intelligente Zivilisation im All übermittelt. Dass diese ferne Zivilisation nach der Entdeckung ihrer Station zum Handeln gezwungen wird, liegt für den Forscher auf der Hand.

Bei der Ergänzung dieses Nichts von einer Geschichte mit der Frage nach dem Sinn menschlichen Forschens und Handelns ist Kubrick im Bereich des rein Mythologischen stekken geblieben. Das hat aber immerhin dazu gereicht, dem Film neben der faszinierenden technischen Ausstattung eine zweite, tragfähige Säule zu geben. Wer indessen die philosophisch-religiöse Ebene sucht, wird sich an einen anderen Science-Fiction-Film halten müssen: an Andrej Tarkowskijs «Solaris», der ungefähr zur selben Zeit entstanden ist. ■

Zeno Cavigelli

Sid & Nancy

Grossbritannien 1986.
Regie: Alex Cox.
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/298)

Auf der Bühne, einer überdimensionierten, von unten beleuchteten Lamellenstore: Sid Vicious solo, der Star im Gegenlicht der Scheinwerfer. Sid Vicious (engl. vicious – bösartig, lasterhaft), der Punk, der sein Publikum über Punk aufklärt, es anschreit, «It's my way» singt, das Mikrofon in die Ecke schmeisst, schliesslich den Revolver hervorreisst und sie alle abknallt, sein Publikum, seine Freundin Nancy. Aber was für ein Publikum? Ältere Damen und Herren in Gala, bessere Gesellschaft, die artig und erstaunt seiner Musik gegenübersitzt.

Kein Zweifel, das ist nur noch phantasiert – Sid der Ex-Bassist der englischen Punkgruppe «Sex Pistols» träumt im New Yorker Exil von einer Solokarriere; Nancy, die Amerikanerin, versucht ihm Gigs, Auftritte zu organisieren, hat schliesslich Erfolg, aber im New Yorker «Max» läuft ihm das Publikum davon, nicht einmal mehr Eier fliegen durch die Luft, die Leute nippen gelangweilt an ihrem Coke – wie schon bei der Amerika-Tournee der Gruppe – und verziehen sich. Sid Vicious, der abgetakelte, abgesprungene Punkstar, der in Amerika noch ganz verkommt, von Drogen zerfressen. Gary Oldman verkörpert ihn mit einer unglaublichen Intensität und Echtheit.

Sid ist kein besonders guter Musiker. Bei den «Sex Pistols» tritt er eher mit seinen Rüpeleien ins Rampenlicht als mit musikalischem Können. Allzu gerne spielt er daneben: Bei Studioaufnahmen muss ihn seine Band mitunter aus dem Verkehr ziehen. Aber in den Clubs, wenn alle die Sau herauslassen, ist er unschlagbar.

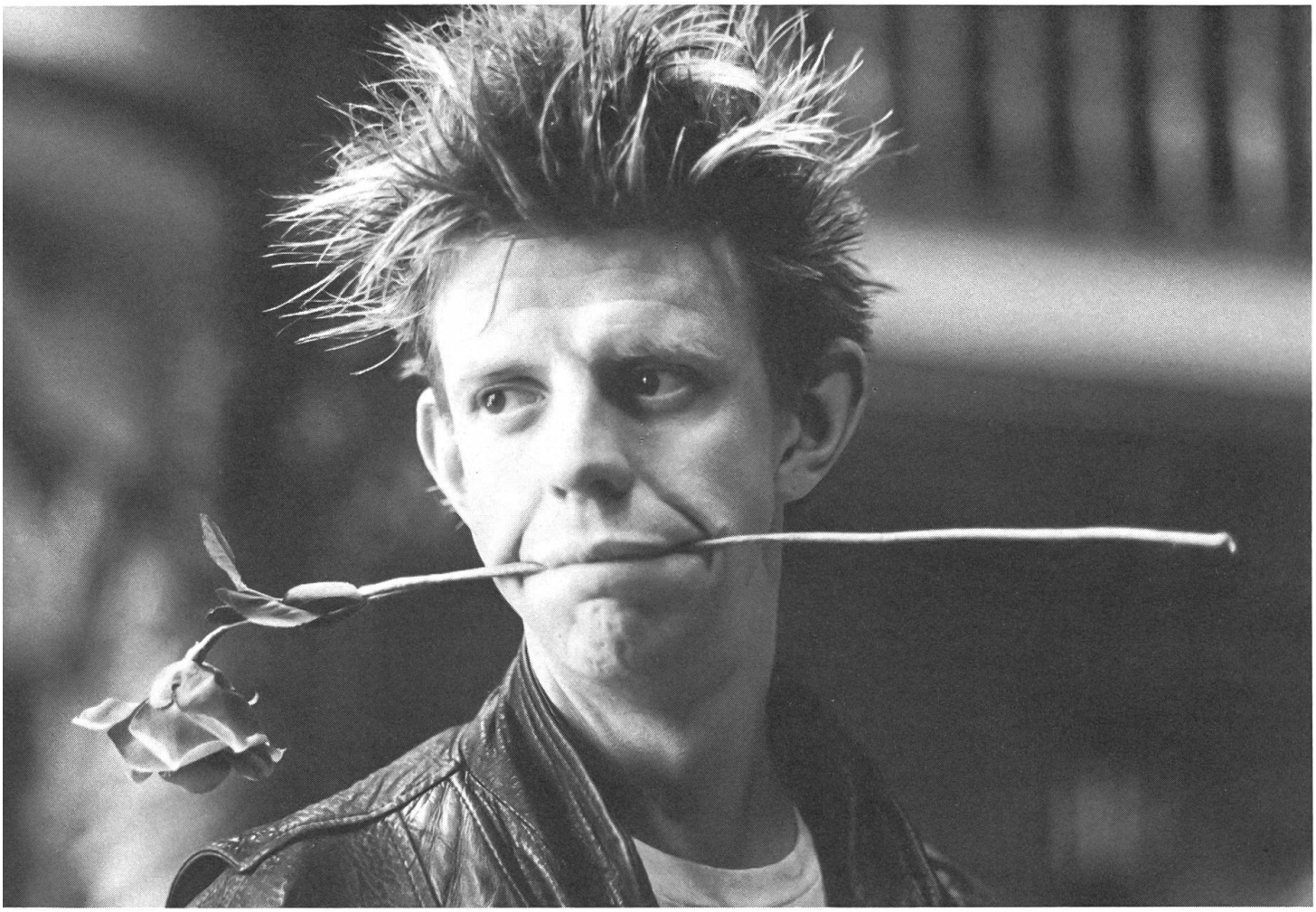
Die erschossene Nancy steht – diesmal noch – wieder auf; das verrückte Liebespaar umarmt sich auf der Bühne. Die heroinsüchtige Nancy ist als Groupie von Philadelphia nach England gekommen, ihre Beziehung zu Sid – die beiden lernen sich bei einer befreundeten Prostituierten kennen – wird aber sofort echt und ernsthaft. Wie sich diese umwerfend starke Liebesbeziehung ausdrückt, mit Anschreien, Wehtun, Zerstören, vollständiger Hingabe, kann ein Beobachter wohl nur vage verstehen. Dass in dieser irren Liebe auch die Heroinsucht übertragen wird, liegt auf der Hand. Das Paar spritzt sich alles, was ihm ein Dealer beschafft. Nancy (Chloe Webb) wird zur dominanten Person in der Beziehung. Sid muss ihr versprechen, nicht mehr zu fixen – vergeblich allerdings; ist sie nicht genau so abhängig wie er? Nancy organisiert für ihn, sie spielt nicht den Groupie-Part. Sid ist schwach, Nancy hat noch mehr Energie, schleppt ihren Freund zu ihren Eltern: ein Fiasko, das mit einem diplomatisch-verlogenen Rauswurf endet.

Nach Nancys Tod wird Sid verhaftet, verhört und schliesslich gegen Kaution freigelassen. Dies bildet im Film die Rahmenhandlung. Nach seiner Entlassung findet Sid, am wüsten Stadtrand New Yorks, eine Pizza-Bude. Als er sie verlässt, bitten ihn die streunenden Kinder, mit ihnen zu tanzen. Und Sid tanzt mit den Kindern – das letzte Mal gab er sich noch recht hochnäsig ... Aber dann fährt das Auto mit der Phantom-Nancy, aufgemacht wie zur Hochzeit, vor; er steigt ein – in den Tod.

«Sid and Nancy» ist ein biografischer Film, aber er ist mehr als das. Er weist weit über die wahre Geschichte der beiden Liebenden hinaus, wird sowohl zu einem Zeitdokument der herrschenden Klassen als auch der in diesem Milieu unvermeidlich entstehenden No-Future-Gruppen, ob sie nun Punk heissen und sich ins Rampenlicht drängen, ob sie als Kinder ohne Hoffnung im Dreck zwischen den Bauruinen das spielen, was ihnen das Fernsehen beigebracht hat, oder ob sie versteckt und elend an der Spritze oder an der Flasche hängen und warten, bis der Tod sie holt und das Gute, Schöne wieder aufatmen darf. Grossbritannien schafft mit seiner Klassengesellschaft, mit seiner Jugendarbeitslosigkeit in den hässlichen Industriestädten, mit der ignoranten Sozialpolitik der konservativen Regierung die ideale Szene für eine solche Geschichte. Aber auch New York gibt eine wahrhaft deprimierende Kulisse ab.

Neben dieser sozialpolitischen Stossrichtung ist «Sid and Nancy» nicht nur ein Sittengemälde einer bestimmten Randgruppe, sondern auch ein Liebesfilm in dem die Liebe selbst als Mörderin auftritt (aber das alleine wäre eine individualistische Verkürzung, die Komplizen wurden schon erwähnt). Sid und Nancy lieben sich so heftig, so irr, wie es dem «Normalen» nie möglich sein wird. Die beiden kennen keine Angst vor dem Risiko, vor dem Sich-zu-sehr-hingeben. Sid und Nancy lieben stellvertretend für alle, die es so intensiv nicht können, ja sie *leben* für alle, die aus zivilisatorischen Gründen auf ein volles Leben verzichten, und für diese Leute, die weder wirklich leben noch wirklich sterben können, sterben schliesslich Sid und Nancy auch stellvertretend: Die Frau verblu-

Gary Oldman als Sid.



tet langsam, elendiglich, wie ein angefahrener Hund, in ihrem Zimmer im Chelsea-Hotel; er krepiert vier Monate später an einer Überdosis, nachdem er noch zum Mörder seiner Freundin werden musste. Anders ausgedrückt: Das Liebespaar opfert sich für die Gesellschaft, weil ja die Gesellschaft die Opferung der Randgruppen offenbar nötig hat und immer wieder vollzieht.

Punk und Heroin – nur Schwarz und Weiss. Keine Grautöne, keine Pausen. Grimassen, Fusstritte ins Gesicht, Schreien, unerbittlich rast die Katastrophe heran. Der Tod ist dann sehr leise. Cox geht wenig Kompromisse ein. Er schont sein Publikum so wenig wie die «Sex Pistols» das ihre. Die Bilder sind hart, oft im Gegenlicht, nicht ausgeleuchtet, fast schwarzweiss. Ein roter Londoner Bus wirkt schon wie von einem anderen Planeten. Somit ist «Sid and Nancy» kein Familien-Unterhaltungsfilm; dem Zuschauer, der Klamauk erwartet (zu Beginn hopsen zwei Punks auf einem Rolls-Royce-Kühler herum, schlagen die Windschutzscheibe ein, bedrohen ein Schosshündchen mit einem Farbspray...) bleibt früher oder später das Lachen im Hals stekken. ■

Stefan Kunzelmann

Barfly

USA 1987.
Regie: Barbet Schroeder
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/287)

Stehende Einstellungen zeigen zu Beginn mehrere aufdringliche Bar-Neonreklamen, die mit wohlklingenden Namen werben und gastfreundliche Atmosphäre versprechen. Es sind die Aushängeschilder der Downtown-Bars von Los Angeles, in denen die Barflies (Barfliegen), die unermüdlichen Kneipensitzer, zuhause sind. Die Kamera verweilt länger auf einer grellen Leuchtschrift, die die Kneipe als «friendly place» bezeichnet, dann senkt sie sich der Hausmauer entlang und fährt in den Eingang. Die Tür wird aufgestossen und das Travelling geht weiter ins Kneipeninnere.

Dieses Bild kann man als Grundmuster für den ganzen Film verstehen. Barbet Schroeder will zeigen, was sich hinter den Fassaden abspielt. Zuerst ganz im wörtlichen Sinn: Er siedelt die Geschichte in den Bars und in den Wohnungen an, Aussenaufnahmen gibt es fast keine. Dann soll die Fassade auch ein Symbol sein für diese

Henry Chinaski (Mickey Rourke, hinter ihm Faye Dunaway) in seinem Element.

Menschen, die ziemlich eigene Ausdrucksformen für ihr Innenleben entwickelt haben.

Dieses Thema ist natürlich auf die Vorlage von Skandalautor Charles Bukowski zurückzuführen. Es kostete einige Mühe, den kinoabgeneigten Schriftsteller zu diesem Drehbuch zu überreden, und es ist das einzige, das er je geschrieben hat. Allerdings war es bereits 1980 fertig, doch dauerte es noch sieben Jahre, bis der Film zustande kam. In der Zwischenzeit hat sich Schroeder in 50 Kurzinterviews für das Fernsehen mit Bukowski auseinandergesetzt. Die Geschichte ist laut Bukoswki «... ein Bericht von verschiedenen Nächten meines Lebens, als ich 25 war. 93 Prozent davon geschahen wirklich. Ich wollte kein gewöhnlich arbeitender Mensch werden (...). Die Bar war ein sicherer Platz für mich, um mich aus dem Mittelmass herauszuhalten.»

Diese Lebenshaltung spiegelt sich im Film in der Figur des Henry Chinaski. Er ist ein enormer Trinker und pendelt zwischen rauch- und alkoholgesättigten Downtown-Bars und seiner vergammelten Wohnung, wo er seine literarischen Einfälle auf lose Blätter niederschreibt und Mozart und Skrjabin hört. Wie Bukowski verweigert er sich mit Schnaps und Bier der Durchschnittlichkeit.

Bei Henry tönt das so: «Zum Trinken braucht es Talent. Nichttrinker kann jeder sein.» Das ist zugleich ein Bekenntnis zum Aussenseitertum wie zur Selbstzerstörung. Diese zeigt sich auch in seinen Schlägereien. Er sucht die Konfrontation, wo er kann, um seine schleichenden Aggressionen deutlicher, das heisst körperlich zu spüren. Die Faustkämpfe mit dem machohaften, ihm verhassten Barman Eddie (Frank Stallone, der Bruder von Sylvester) sind längst zu einem alltäglichen Ritual der Gewalt und zu einem Spektakel geworden, bei dem die gelangweilten Kneipenbesucher ihre Wetten setzen.

Der Film verhält sich allerdings nicht besser. Er zelebriert die Gewalt und kostet sie bis zum fingerdick fliessenden Blut aus. Die Schlägereien finden in einem düsteren Hinterhof zwischen Mülleimern statt. Einmal wird Henry, nachdem er schon arg verprügelt wurde, plötzlich siegesgewiss, was sich in einem scheinwerfer-erzeugten Leuchten in den Augen ankündet, das man aus den Kung-Fu Streifen kennt. Diese krampfhaft bedeutungsschwere Dimension mutet ein bisschen peinlich an.

Zudem muss sich der Film eine grobe Inkonsequenz vorwerfen lassen. Zwecks leichterer Geniessbarkeit beschönigt er, was in Wirklichkeit eher hässlich ist. Henrys körperliche Zerrüttung wird kurzerhand in ein pseudoamüsantes Merkmal umgewandelt (Er hat von seinem Dauerrausch und von den Schlägen einen schwerfällig

wankenden Gang beibehalten). Schroeder inszeniert als Komödie, was nun wirklich nicht so lustig ist. Falls dies ein Versuch ist, das Moralisieren zu vermeiden, zu dem eine wahrheitsgetreuere Behandlung hätte führen können, so kann dies nicht dadurch gelingen, dass die Auswirkungen eines solchen Lebenswandels verfälscht werden. Die Folge ist, dass die Figur Henrys unvollständig und unglaubwürdig wirkt. Das kann auch Mickey Rourke mit seiner ausgezeichneten Darstellung nicht wettmachen.

Henry erhält Hausverbot wegen der Prügeleien und wechselt schnurstracks über die Strasse in die nächste Bar. Dort lernt er Wanda (Faye Dunaway) kennen, ebenfalls eine Trinkerin. Jetzt wird auch deutlicher, dass er eigentlich einen sanften Charakter hat, denn er ist sehr rücksichtsvoll zu ihr. Als der Mann, von dem sich Wanda aushalten lässt, sie versetzt, geht er sogar Arbeit suchen, wenn auch erfolglos. Auch als Tully in ihr Verhältnis einbricht, kann sie keinen grossen Schaden anrichten. Sie ist eine reiche Verlegerstochter aus der Oberstadt und entdeckt Henry als Schriftsteller. Sie bietet ihm das Gästehaus ihrer Villa an um zu schreiben, aber er kann sich in diesem goldenen Käfig nicht wohlfühlen. In der Nacht steigt er aus ihrem Bett direkt wieder hinab in die Downtown, und nach einer Schlägerei zwischen den Frauen ist auch sein Verhältnis zu Wanda wieder im Lot. Um zu zeigen, dass sich wirklich nichts Grundlegendes geändert hat, machen sich Henry und der Barman bereit zu einem weiteren Faustkampf, während die Kamera sich auf selbigem Weg, wie sie in dieses Kneipenleben eingestiegen ist, sich wieder zurückzieht, bis zum Anfangsbild mit der Leuchtschrift.

Es muss immerhin noch gesagt werden, dass dieser Versuch, ein Porträt von Bukowski als Person und als Schriftsteller zu vermitteln, eine gewisse poetische Qualität erreicht, auch wenn der Film grösstenteils im Voyeurismus steckenbleibt. ■

Martin Schlappner

Così parlò Bellavista

(Also sprach Bellavista)

Italien 1984.
Regie: Luciano De Crescenzo
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/289)

Am Festival International du Film de Comédie in Vevey ist 1985 der grosse Preis an des Neapolitaners Luciano De Crescenzos ersten in eigener Regie entstandenen Film «Così parlò Bellavista» gegangen. Charles Chaplin war, als das Festival gegründet wurde, dessen Schirmherr; seine Witwe, noch heute oberhalb von Vevey lebend, führt diese Schirmherrschaft fort. Und so verwundert es denn nicht, dass der Preis, den das Festival im obersten Rang zu vergeben hat, nach Chaplin benannt ist: Gestaltet ist er als eine kleine Skulptur, deren Motiv jener kleine Spazierstock ist, den Charlot, der Tramp, als seinen einzigen Halt in einem ihn sonst bös umstellenden Leben zur Hand gehabt hat.

«Così parlò Bellavista», von Luciano De Crescenzo 1984 gedreht, hätte mit diesem Preis über die Grenzen Italiens hinaus Beachtung finden sollen – eine Hoffnung, die sich nicht handkehrum erfüllt hat, findet das Festival von Vevey doch in einem stillen Winkel statt, den jeweils aufzusuchen nicht einmal die zünftigen Kritiker unseres eigenen Landes pflegen, geschweige denn die ausländischen Filmjournalisten. So verwundert es denn nicht, dass «Così parlò Bellavista» eine Spanne Zeit benötigte, damit er noch einmal, dieses Mal an Münchens Filmfest 1987, entdeckt werden konnte, das heisst von den Verleihern, auch von einem in unserem Land, wahrgenommen wurde.

In Italien war der Film ein riesiger Erfolg geworden, aber ein solcher Erfolg reicht heute offenbar nicht mehr aus, bei der Filmbranche auch der Schweiz, die einmal innovativ gewesen ist, die Neugier zu wecken. Jetzt ist der Film auch in unseren Kinos zu sehen – für die Kritiker begleitet von einem Informationsmaterial, das ausschliesslich auf deutsche Verhältnisse zugeschnitten ist und demnach keinerlei Auskunft über den Umstand gibt, dass es Vevey war, wo eine erste Annäherung stattgefunden hat, dann Annecy, wo wenig später dem Film der Preis der Kritiker sowie des Publikums zugesprochen wurde. Wenn man in diesen deutschen Pressetexten ein einziges Mal auch auf die Nennung des Chaplin-Preises stösst, geschieht das ohne Angabe, wo und von wem dieser Preis verliehen wird; und doch wäre es immerhin für die Leser von Interesse, welche Bewandtnis es mit diesem Preis hat.

Luciano De Crescenzo, gebürtiger Neapolitaner, von Beruf Ingenieur, der es in Mailand als Manager im IBM-Konzern bis zu einer höheren Stufe brachte, hat vor zehn Jahren sein erstes Buch veröffentlicht, «Così parlò Bellavista», das – nebst anderen Publikationen – einen Erfolg der Art einbrachte, dass er sich als freier Schriftsteller etablierte. Aus seiner Feder stammt die «Storia della Filosofia Greca»

(1983), die Vorsokratiker betreffend, ein Buch, das seinen Landsleuten ihre philosophische Herkunft von den Griechen, genau den Athenern, erklären soll; ein Buch aber auch, dass allen Lesern sonst, dank seinem Humor, der zugleich animierend und vertiefend wirkt, die Angst vor der Philosophie nehmen kann – eine Tugend, die es natürlich bei den Philosophiegelehrten verdächtig macht, als hätte da einer ein Sakrileg begangen.

Luciano De Crescenzo schreibt vieles, er ist um Gegenstände nicht verlegen, am nähesten seiner Natur eines Erzählers – als welchen er sich bei allem seinem vielfältigen Tun erklärt – liegen allerdings seine Alltagsgeschichten aus Neapel, Geschichten von Menschen und Situationen, die erzählerisch ganz dicht und zum Greifen kompakt sind. Doch damit nicht genug, auch als Fotograf geht Luciano De Crescenzo auf die Pirsch, «La Napoli di Bellavista» (1979) gibt von diesen Ereignissen des Schauens Bilder, und auch Drehbücher verfasst er, zunächst für andere Regisseure wie Sergio Corbucci («La mazetta»), dann als sein eigener Regisseur, zuerst bei «Così parlò Bellavista», danach für «Il mistero di Bellavista» (1985) und einen weiteren Film, der gegenwärtig in Arbeit ist. Schaut man sich seinen Erstling an, in dessen Figuren sich volkstümliche Zugänglichkeit und eine oft auch ans Karikaturistische grenzende Ironie verbinden, dann sieht man sogleich ein, dass Luciano De Crescenzo auch ein begnadeter Zeichner von Comics ist.

Vor allem indessen ist Luciano De Crescenzo ein hervorragender Redner – Dialoge sind es, die er für sein Leben gern führt, und «Oi Dialogoi» lautet denn auch (griechisch) der Titel seines jüngsten Buches. Auch es ist, mit dem Untertitel «Von der Kunst miteinander zu reden» auf deutsch im Zürcher Diogenes-Verlag erschienen, der sich – in hohem Mass verdienstvoll – vorher schon des Erzählbandes über Neapel, die Liebe und die Freiheit, also um «Così parlò Bellavista», und um die Geschichte der Vorsokratiker angenommen hat – eine verlegerische Leistung, die auch dem Film offenkundig zugute kommt. Luciano De Crescenzo kann von den Dialogen nicht lassen, wie denn eben seine Geschichten alle erkenntnissuchende Dialoge sind.

Bellavista, seines Zeichens ein im Ruhestand lebender Gymnasiallehrer, kann von sei-

Alltagsgeschichten aus dem Volksleben Neapels (rechts Luciano De Crescenzo).

ner Leidenschaft des Unterrichtens nicht lassen, Schüler braucht er um sich herum; da die Gymnasiasten, denen er die Antike und die Philosophie nahezubringen sich bemüht hatte, nicht mehr da sind, sammelt er einige Freunde um sich: Salvatore, den Hilfsportier des Hauses, in dem er wohnt, und Saverio, den Strassenkehrer, Luigino, den Poeten, der in Reime fasst, was aus des Lehrers Mund kommt, und Dottore Paluotto, einen Verwandten, der zwar in Mailand arbeitet, zur Weihnachtszeit aber in Neapel, das er abgelegt zu haben glaubt, zu Besuch weilt. Bellavista erzählt Geschichten aus dem Alltag, die alle hochgradig unterhaltsam sind, eine jede zwar erscheint vereinzelt, und doch sind alle zusammengehalten – durch den Diskurs über die einander widerstrebenden Prinzipien der Liebe und der Freiheit, deren Wechselspiel im Dasein von Menschen und Völkern vervielfacht wird durch das andere gegensätzliche Begriffspaar, das da besteht aus dem Hass und der Macht.

Alltagsgeschichten aus dem Volksleben Neapels sind es, die Luciano De Crescenzo, im Buch zudem seine eigene Person einbeziehend, vorträgt, aber Geschichten eben, in denen jeweils eine philosophische Quintessenz gezogen wird. Würde man bei der Lektüre des Umstandes nicht inne, dass der Autor dieser Geschichten sich zwei Vorbildern verpflichtet fühlt, dann wird man Luciano De Crescenzo jedenfalls nicht widersprechen, dass er, was die Erkenntnissuche betrifft, jenem Sokrates nacheifert, dessen Gespräche Platon aufgezeichnet hat; dort aber, wo er erzählt, das Volk von Neapel aufspürt, jenem Giuseppe Marotta nahe ist, den er unter allen neapolitanischen Autoren und Volksschriftstellern vor allem liebt. In der Tat, auch vor dem Film «Così parlò Bellavista» fühlt man sich immer wieder auch an Vittorio De Sicas frühen Film «L'oro di Napoli» (1954), die Geschichten eben Giuseppe Marottas adaptierend, erinnert. Was ist der Grund für seine Liebe zu diesem Schriftsteller, auch zu Edoardo De Filippo, der ein so vielseitig Begabter wie er selber war? Dass es seit den vierziger Jahren aus Neapel eine Literatur gab, die vom Wunsch eingegeben war, «unserer Stadt die Schminke abzuwaschen», behagt ihm ganz und gar nicht, denn mit der «Farbe (wurde) auch noch die Haut vom Gesicht eines Volkes gelöst, das auch ohne Mandoline und Gitarre doch eine ganz typische Physiognomie hat». Giuseppe Marotta dagegen hat seine Stadt mit der immer gleichen Zärtlichkeit beschrieben.

Das Buch bietet die Geschichten in einem komplexeren Zusammenhang als der Film, der szenisch denn doch vieles, was im Erzählen am Rande vermerkt werden kann, anschaulich und damit einem unmittelbaren Empfinden zugänglich machen muss. Luciano De Crescenzo hat in seinem Film, seinen eigenen Stoff durchaus statthaft verändernd, den Kreis seiner Freunde vereinfacht, indem er, als Widerpart, den Mailänder Doktor Cazzaniga einführte, der die Gegenposition, ohne dass er jemals ins Gespräch verwickelt würde, schlicht durch seine Person und Gegenwart zu bilden hat. Während im Buch zudem Bellavista von seiner Frau getrennt lebt, wenn auch noch in der selben Wohnung, weil das Alleinsein sokratisch die Voraussetzung für die dialogische Existenz ist, muss sich im Film der Weise mit seiner Familie plagen – zur Demonstration wohl, dass Philosophie, zumal die des richtig verstandenen Epikur, den Charakter tatsächlich prägen sollte. Und zudem lässt sich aus dem Familienleben viel Volkstümlichkeit keltern, jene Menschlichkeit, die sich ausspannt zwischen Lust am Lärm, nicht bloss dem rhetorischen des eigenen Redens, und Herzlichkeit der Teilnahme an den Mitmenschen. Es ist das die Lebensart, von der Luciano De Crescenzo sagt, dass sie, bezeichnend für Neapel, epikuräisch sei, nämlich getragen von der Fähigkeit, sich seelisch jeweils den Ereignissen anzupassen, alles also anzunehmen, wie es kommt. In dieser Quintessenz liegt das Ergebnis dieser Dialoge, die die Menschen vernünftig und friedfertig beschreiben, jenseits aller Masslosigkeit, die, sei's aus Glauben, sei's aus Ideologie, daran hindert, die Menschen zu lieben. ■

Michael Lang

The Untouchables

(Die Unbestechlichen)

USA 1987.
Regie: Brian De Palma
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/299)

Falsch wäre die Behauptung, der amerikanische Regisseur Brian De Palma wolle in seinem neuen Film «The Untouchables» die Al Capone-Prohibitionsaffäre des Jahres 1931 spielfilmisch-dokumentarisch aufarbeiten. Richtig dagegen die Vermutung, es handle sich bei diesem brillant inszenierten, glänzend besetzten und mit Zitaten aus der Kinohistorie reich versetzten Grossstadtwestern um eine kommerziell gestaltete Weiterführung des klassischen TV-Serials gleichen Namens aus den fünfziger Jahren. Da geht es ebenfalls um den wak-

keren, intelligenten, unbestechlichen Polizeier Eliot Ness, der sich mit einer bunt zusammengewürfelten Spezialistentruppe im heissen Chicago der mörderischen Gang des neapolitanischen Ganovenbosses Alfonso Capone entgegenstemmt und diesem König im Alkoholschiebergeschäft in die Parade fährt.

«The Untouchables» basiert auf einem Drehbuch des amerikanischen Dramatikers David Mamet. Der Pulitzerpreisträger hat soeben auch seinen Filmregie-Erstling/ «House of Games» vorgestellt, ein bestens unterhaltendes Verwirrspiel aus dem zeitgenössischen urbanen Spielermilieu. Für «The Untouchables» hat er ein solides Beziehungsgerüst für die tollkühnen Polizeibeamten gebaut und die Gegenseite zum Teil fast als karikierte Überbösewichter und aufgeblasene Baller-Popanzen gezeichnet. Das Ganze ist eine Moritat, erinnert formal zum Teil an Sergio Leones «Once Upon a Time in America», präsentiert sich aber wesentlich schwarzweisser, was die Punkteverteilung angeht: Eliot Ness, der irische Kampfbär Jimmy Malone, ein heissblütiger Gunman aus Italien und ein eher skurriler, aber aufgeweckter Buchhalter sind ohne Fehl und Tadel, schlagen sich mit der blanken Waffe in der Hand einen Weg zur scheinbaren Gerechtigkeit durch das überrissen gezeigte Reich von Al Capones Bösen.

Für Zwischentöne ist da wenig Platz, die Fronten sind klar, und eigentlich passt der Kürlauf der tapferen Gesetzeswächter wunderbar in die Reagan-Aera des angewandten Zweckkonservatismus.

Brian De Palma als Fahnenträger derartigen Gesinnungsguts, das allerdings befremdet. Unbestritten ist vor allem seine handwerkliche Begabung, sein Können in Sachen Regiearbeit, Schnitt, Lichteinsatz und Special Effects. Seit einem Vierteljahrhundert dreht er Filme, dieser Zyniker und Liebhaber sarkastischer Exkurse, den Bewunderer schon oft mit Alfred Hitchcock verglichen haben, in ihm den Lichtträger des Suspense-Kinos der aktuellen Gegenwart sehen wollen.

Tatsache ist, dass De Palma, wie übrigens alle Filmschulabsolventen seiner Generation, ein ausgewiesener Kenner der Filmgeschichte ist und seine Plots immer wieder genüsslich mit verfremdeten, umgeformten Zitaten aus wohlvertrauten Werken spickt und sich so über das Erinnerungsvermögen des (kino)gebildeten Zuschauers Zusatzapplaus holt.

Auch in «The Untouchables» gibt es eine Kernszene, die Reminiszenz, Plagiat und originelle Neukreation in einem ist. In den Hallen der Chicagoer Union Station liefern sich Polizeibeamte und Killer ein blutiges Feuergefecht, derweil ein Kinderwagen slow motion die Stufen hinunterrollt, mitsamt einem blondgelockten Baby natürlich. Die Fahrt ins Ungewisse bewegt die Publikumsgemüter mehr als das Geballer in den Kulissen. Was De Palma virtuos vorführt, ist ein

«Good boy» Eliot Ness (Kevin Costner) gegen «bad boy» Al Capone (Robert De Niro).

Remake der legendären Odessa-Szene aus Eisensteins «Panzerkreuzer Potemkin» (1925), allerdings mit einem durchaus modischen L'art-pour-l'art-Touch.

Puristen würden sich an derartigen Szenen nicht vergreifen, aber De Palma stürzt sich mitten hinein, schafft immer neue Schockelemente und provoziert Gemütswallungen wie ein raffinierter Dompteur, der seine Bewunderer mit neu aufgebrühten alten Tricks fesselt.

Der gute Geschmack bleibt zuweilen allerdings auf der Strecke. Brian De Palma, dem im Gegensatz zu seinen Freunden Martin Scorsese oder Steven Spielberg der absolute Durchbruch zur Regiespitze bislang nicht gelungen ist, hat seinen Hang zu sadistischen, exzessiv gewaltlüsternen Blutorgien für manch besorgten Kritiker zuweilen übertrieben. Ihm wird vorgeworfen, Übles, Tragisches, Zersetzendes in überwiegendem Masse mit weiblichen Elementen vermischt zu haben. «Carrie», «Dressed to Kill», «Body Double» sind Beispiele für aufsehenerregende, umstrittene Filme, in denen Frauen- oder Mädchenfiguren Auslöser und/oder Opfer von übersinnlich Besessenen, sexuell Fehlgeleiteten, berserkernden Machos geworden sind. Und so sind etliche De Palma-Filme in die Nähe des kruden Actionkinos abgedriftet, wo sie eigentlich denn doch nicht hingehören.

Mit «The Untouchables» scheint nun eine Wende vollzogen zu sein. Den Vorwurf der Frauenfeindlichkeit muss sich der Zampanò des gehobenen Horrorthrillers nicht gefallen lassen, Frauen kommen als elementare Figuren praktisch nicht vor. David Mamets Buch hat die auftretenden Charaktere schärfer konturiert, ihnen eine Identität verliehen, von der die Schauspieler profitieren. Der Newcomer Kevin Costner gibt einen klugen, smarten Eliot Ness, Sean Connery mimt mit bewährter Solidität das irische Polizistenrauhbein Malone. Und als Al Capone gestikuliert gekonnt Robert De Niro; ihn hat De Palma nach zähem Bemühen für die Rolle gewinnen können, nachdem die Produzenten bereits mit dem englischen Charakterdarsteller Bob Hoskins einig waren.

Der Abstieg Capones ist bloss der Aufhänger für die Geschichte. In Tat und Wahrheit geht es um eine Handvoll Musketiere der dreissiger Jahre, uramerikanische Typen, die, wie einst gewisse Heroen bei John Ford, die an sie delegierten Herausforderungen annehmen und ausziehen, die Ideale von Anstand, Ehre, Gerechtigkeit von den Kotspritzern einer moralverätzenden Mafia zu reinigen.

De Palmas Gut-schlägt-Böse-Moritat, melodiös umsäuselt von den Kompositionen des Altmeisters Ennio Morricone, ist ein spannender, attraktiver, ungemein anziehender Film geworden. Nichts wird ausgelassen: grosse Aufmärsche, pompöse Auftritte, Showdowns voller überraschender Entwicklungen, kübelweise Männerhumor und die totale Palette des ergiebigen amerikanischen Films, mit allen möglichen Gefühlskonstellationen; Liebe, Hass, Tod, Freundschaft, Sieg und Niederlage, alles ziemlich konventionell arrangiert und vor allem nicht typisch für einen Filmer wie Brian De Palma, der sich seine kratzenden Lorbeeren auf Aussenseiterfeldern geholt hat, mit fast manischem Enthusiasmus in den Gewässern des bewussten Schreckens gedümpelt ist, viele vor den Kopf gestossen hat mit seinen Ausflügen in Tabuzonen. Filme wie «The Untouchables» machen aus einem speziellen Regisseur wie Brian De Palma einen Geldbringer für die Produzenten, mit kalkuliertem Risiko.

Geblieben ist aber das, was man die Faszination des Bösen

nennen kann. Diese Faszination ist noch verführerischer geworden, weil Brian De Palmas unerbittliche Abrechner und Seelenschadenklempner nun nicht mehr im gesellschaftlichen Abseits operieren, sondern auf der Seite des Gesetzes; da hat auch Al Capone keine Chance. ■

Ella Kienast

Crimes of the Heart

(Verbrecherische Herzen)

USA 1986.
Regie: Bruce Beresford
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/290)

Haben die drei MaGrath-Schwestern nun einfach verbrecherische Herzen oder sind's Herzensverbrechen, die sie tatsächlich begangen haben, oder soll «Crimes» und «Heart», «Verbrechen» und «Herz», bloss vorankündigen, dass es sich hier um eine pikante Komödie handelt? Die Spekulation, wie der Titel zu interpretieren sei, ist für den Film symptomatisch: Die «De Laurentiis Entertainment Group», die sich die Rechte des gleichnamigen, mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichneten Bühnenstücks von Beth Henley gesichert hat, mochte sich nicht zwischen Kammerstück, das ganz auf die Schauspielerinnen vertraut, und spektakulärem Kinoereignis entscheiden.

Die Herzensverbrecherinnen sind: Lenny (Diane Keaton), die älteste der drei, steht unter dem Verdacht, «verkümmerte Eierstöcke» zu haben und deshalb, obwohl in den besten Jahren, noch nie einen Mann gehabt zu haben. Ganz anders Meg (Jessica Lange), die Mittlere: Was ihre grosse Schwester zu wenig hat, hat sie zuviel. Ihre Libido treibt sie von einem zum andern, auf der Leinwand sichtbar in die Arme ihres Ex-Liebhabers Doc (Sam Shepard), wo der doch längst solider Ehemann und Vater ist. Und schliesslich Babe (Sissy Spacek), die Jüngste. Sie hat auf ihren rassistischen Gatten geschossen, traf ihn jedoch nicht tödlich. Um Babe aus dem Gefängnis zu holen und weil «Old Granddaddy» (Hurd Hatfield) todkrank darniederliegt, finden die drei Schwesterherzen nach längerer Trennung im elterlichen Haus, in Hazlehurst, einem «Ruhe-und-Ordnung»-Kaff der Südstaaten, zusammen – just am Tag, an dem Lenny 40 wird: «Time to remember». An diesem Ort holt sie die Vergangenheit ein, die Erinnerung an ihre Mutter, die sich ebenda vor langer Zeit erhängte, mitsamt der Katze, um im Tod weniger einsam zu sein.

Das ist der tragikomische Ausgangspunkt des Broadway-Hits, dessen Erfolgsrezept der Australier Bruce Beresford («The Getting of the Wisdom», «Breaker Morant», «Tender Mercies») für die Kinoleinwand adaptierte: Man nehme eine mit «Oscars» dekorierte Starbesetzung und eine nicht minder dekorative Kulisse. Die unbestrittene schauspielerische Qualität von Diane Keaton, Jessica Lange und Sissy Spacek ist denn auch in «Crimes of the Heart» tragend – muss es sein, leider. Diane Keaton etwa, in der Rolle der jüngferlichen, empfindsamen Lenny, ist Annie, alias Diane, in Woody Allens «Annie Hall» nicht unähnlich. Ihr komisches Talent, in Allens Filmen so differenziert, kippt hier jedoch manchmal ins Burleske um, verdreht sich zum Slap-Stick.

Genauso forciert zeichnet Jessica Lange Megs gescheiterte Existenz: Dass ihr Herz trotz allem keine Mördergrube

Zuviel Libido: Jessica Lange als Meg.

ist, markiert sie gar ostentativ mit kräftigem Schluck aus dem Flachmann und hysterischen Lachern, so wie Sissy Spacek, unvergesslich in «Coal Miners Daughter», nun als romantisch-versponnene Babe fehlende Liebe mit versüsstem Lemonsirup mimt. Die komödiantische «Hau-den-Oscar-Methode» – Keaton erhielt einen «Oscar» für Annie, Spacek für ihre Rolle in «Nashville Lady» und Lange wurde für jene in «Frances» und «Tootsie» für einen nominiert – wird durch die Ausstattung noch zugespitzt: Zugeknöpft im unförmigen Hängerkleid die Lenny, viel Bein und Genietetes für Meg und für Babe ein weisses Spitzenkleid; dazu das überschwängliche Jugendstil-Interieur des verwinkelten und ver-

schnörkelten, für den Film mit grossem Aufwand auf Nostalgie getrimmten Hauses. Ein Familienalbum in gepolsteter Herzform, eine Bonbonnière oder Geburtstagskerzchen werden mikroskopisch überdimensioniert ins Zentrum gerückt, selbst der angeschossene Ehemann muss in einer Blumenvase landen.

Diesen Schnick-Schnack hätten sich Regisseur und Produzent schenken können. Weniger wäre mehr gewesen, das beweisen jene Einstellungen, wo das Top-Trio Keaton/Lange/Spacek ohne schmückendes Beiwerk, allein vor der Kamera sein gemeinsames Spiel entfalten konnte. In der Schlusszene am Küchentisch etwa: Lenny und Babe trauern um den im Koma liegenden Grossvater. Meg stolpert nichtsahnend von der mit Doc durchzechten Nacht in die Runde und glaubt, ihr Treiben sei schuld am desolaten Zustand der Schwestern. Sie gelobt, «Granddaddy» ihre verkrachte Existenz zu offenbaren, «auch wenn er deshalb ins Koma fällt». Diese Situation zwischen Tragik und Komik meistern die drei mit einer Sicherheit auf Messers Schneide, die so spannend ist, dass zwischen Mitlachen und Mitweinen kein Auge trocken bleibt, und auf feine Art tragikomisch ans Herz greift. ■

Stefan Kunzelmann

Making Mr. Right

(Ein Mann à la carte)

USA 1987.
Regie: Susan Seidelman
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/294)

Wie bereits nach ihrem gut aufgenommenen «Smithereens» (ZOOM 14/84) hat sich Susan Seidelman auch nach dem durchschlagenden Erfolg von «Desperately Seeking Susan» (ZOOM 15/85) Zeit gelassen und auf den geeigneten Stoff gewartet. Dieses sorgfältige Vorgehen hat sich offensichtlich bewährt, denn auch ihr neuester Film «Making Mr. Right» ist eine durchaus gelungene Komödie geworden.

Frankie ist eine moderne, selbstbewusste Frau und arbeitet als Image-Beraterin. Sie hat sich in ihrer Branche profiliert und hält sich an der Spitze, was allerdings mit grossem Stress verbunden ist. Kurz – sie ist erfolgreich im Beruf, dafür hat sie Pech in der Liebe. Dass sie ihre Beziehung mit Steve Marcus aufgibt, liegt auf der Hand, denn er ist ein schmieriger Schönling, der andauernd ein Lächeln zur Schau stellt. Die aufgesetzte Freundlichkeit lässt sich in seiner Wahlkampagne für den Kongress ausgezeichnet als Sensibilität vermarkten. Frankie hat für ihn den Werbefeldzug geleitet, bricht aber zugleich mit der privaten auch die berufliche Bindung ab.

Gleich schneit ein neuer Auftrag ins gutgehende Geschäft. Die Nasa braucht das Interesse der Öffentlichkeit für einen neu entwickelten Androiden, da der Staat die Unterstützungsgelder verweigert. Frankie besucht Ulysses, den täuschend menschenähnlichen Roboter, im Laboratorium. Das Zusammentref-

Susan Seidelman mit Roboter.

fen gestaltet sich für beide sehr verblüffend. Der Androide sieht zum ersten Mal in seinem «Leben» eine Frau und ist entsprechend neugierig. Sein Erfinder Dr. Jeff Peters hat ihn als genaues Abbild von sich selbst gebaut (John Malkovich spielt die Doppelrolle), aber Ulysses hat noch keine Zeit gehabt, die sozialen Regeln zu lernen. Frankie macht sich also daran, ihm zu erklären, wie die Menschen miteinander umgehen, was sie für einander empfinden können und wie sie es ausdrücken.

Diese Gespräche gehören zu den schönsten und amüsantesten Stellen in diesem Film. Ulysses wird als Wesen vorgestellt, das noch keinerlei Erfahrungen hat, also sein Verhalten auch nicht auf die eingepaukten Konventionen abstimmen kann. Er kann nur spontan und unvoreingenommen handeln. Mit dieser Direktheit treibt er seine Lehrerin in die Enge, so dass auch sie spürt, wo und wie sie unpersönlichen Normen unterworfen ist. Zwischen den beiden entsteht ein herzliches Verhältnis.

Jeff Peters, der Wissenschaftler, ist über Ulysses' Veränderung gar nicht erfreut. Er selbst ist kontaktscheu und versteht sich nicht gut mit den Menschen. Den Gefühlen geht er aus dem Weg, wo er kann. Das gelingt allerdings nicht immer. Er hat Ulysses gebaut, um ihn sieben Jahre allein ins All zu schicken. Diesen Zweck sieht er völlig sinnlos aufs Spiel gesetzt, wenn Frankie und sein Androide sich zu eng binden. Zudem ist er auch schlicht moralisch empört, wenn der empfindungsvolle Roboter ihm aus aufrichtiger Sympathie einen Kuss auf die Wange gibt.

Ulysses steht solchen Komplikationen verständnislos gegenüber. Wenn er ein Mensch wäre, würde er einfach Frankie lieben. So einfach ist das. Wer wäre angesichts solcher Spontaneität nicht hingerissen, erst recht wenn man bemerkt, in welchen Problemen die Nebenrollen stecken. An diesen sieht man auch, das da ein ausgezeichnetes Drehbuch vorgelegen hat. Alle Figuren sind irgendwie in Liebesaffären verstrickt. Die Nebenhandlungen erzählen amüsant und lebhaft von Beziehungsproblemen und kontrastieren so das Hauptthema, nämlich dass Frankie, indem sie unbelastet und ohne Hintergedanken auf Ulysses einwirkt, unerwartet die ideale Beziehung findet, die sie sich immer wünschte. Beinah entgeht ihr, dass er ihr Mr. Right, ihr Traummann, ist.

In einer Nebenhandlung hat sich Trish, eine Freundin von Frankie, soeben von ihrem machohaften Liebhaber Donald getrennt und nützt die wiedergewonnene Unabhängigkeit für nymphomanische Eroberungen. Nebenbei zeigt sie auch Ulysses, was körperliche Liebe ist. Frankie trifft ihre Freundin nachher ziemlich erschrocken an, denn diese ahnte nicht, dass ihr Gelegenheitspartner kein Mensch ist und auf die Überbelastung mit einem Kurzschluss reagieren würde.

Dr. Peters wird von der aufdringlichen Sandy verfolgt. Als diese einmal irrtümlicherweise an Ulysses gerät und mit ihm ausgeht, weil sie ihn für Jeff hält, verliert sie ihr Interesse. Denn sie muss ernüchtert feststellen, dass ihr Begleiter kein Geld bei sich hat, ja nicht einmal weiss, was das ist.

Ivy, Frankies Schwester, möchte einen Kubaner heiraten, muss sich aber deshalb mit ihrer Mutter streiten, denn diese hält zum einen die Hochzeit für eine bürgerliche Einrichtung, zum anderen die Gerichtskosten für zu hoch, um eine Scheidung zu riskieren. Aber Ivy setzt sich durch und veranstaltet ein grosses Hochzeitsfest.

Hier laufen alle Handlungen zusammen und verdichten sich zu einem temporeichen Höhepunkt. Frankie geht mit Jeff zur Party, da ihre Mutter aus gesellschaftlichen Gründen nicht will, dass sie ohne Begleitung erscheint. Derweil schleicht sich Ulysses aus dem Laboratorium und macht sich allein auf den Weg.

Die beiden Handlungen sind geschickt parallel montiert, so dass sich in einzelnen Sequenzen Jeff nicht mehr von seinem Androiden unterscheiden lässt. John Malkovich unterstützt das mit seiner sorgfältigen Darstellung der beiden. Er schwächt die bis anhin typischen Merkmale der jeweiligen Figur und schafft neue verwirrende Ähnlichkeiten. So überreicht Malkovich Frankie ein Geschenk, als er sie zum Fest abholt. Die tolpatschige Geste könnte ebensogut vom unbeholfenen Jeff sein wie vom motorisch etwas ungeschickten Ulysses.

Aber Susan Seidelman strapaziert die Verwechslung nicht, sehr schnell klärt sich die Identität der Figuren wieder. Sie beutet nicht den bestandenen Unterhaltungswert alter Slapstick-Gags aus, wie das etwa in «Blind Date» von Blake Edward der Fall ist. Für den Humor verlässt sich Seidelman auf die eigene Kreativität. Wohl kommt die Schlägerei auf der Hochzeit und der Sturz in den Swimmingpool vor. Diese Witze sind aber kurz und prägnant gestaltet und werden als Anspielungen auf das Genre verwendet.

Ebenso entdeckt man Liebäugeleien mit den alten Horrorfilmen. Frankie heisst mit Familiennamen Stone. Dies ist wohl der bezeichnendste Wink: Die Hauptperson trägt den Namen des verblendeten, ehrgeizigen Wissenschaftlers Frankenstein. Während allerdings bei dem berühmten Vorgänger interessiert, dass er sein Monster zum Leben erweckt, ohne an die Konsequenzen zu denken, ist hier der respekt- und liebevolle Einfluss von Bedeutung. So erhält die Figur Frankensteins einen neuen, freundlicheren Gehalt.

Inzwischen wird Ulysses von seiner eigentlichen Bestimmung eingeholt. Er soll für sieben Jahre ins All geschickt werden. Frankie sitzt weinend vor dem TV-Schirm und verfolgt den Start und ein Interview mit Ulysses aus dem Cockpit der bereits fliegenden Rakete. Da klopft es an die Tür und draussen steht der Doppelgänger. Welcher ist jetzt Jeff und welcher Ulysses? Gibt es ein trauriges oder ein glückliches Ende?

Mit einem geschickten Kniff schafft sich Seidelman Raum für eine gewisse Narrenfreiheit. TV-Shows aus den fünfziger und sechziger Jahren, Autos und Kleider von damals geben dem Film ein nostalgisches Flair. Die Regisseurin dazu: «Die Idee war, die Zukunft nicht so zu zeigen, wie sie geworden ist, sondern so, wie man sie sich vor Jahren vorgestellt hat.» Der Kameramann Edward Lachman hat diesen Effekt noch unterstützt: «Ich orientierte mich an den Technicolor-Filmen der fünfziger Jahre mit ihren gewagten Farbkompositionen und ihrem schmeichelndem Licht.»

Auf diese Weise unterläuft der Film die voreilige Wertung nach heutigen Normen. So wirkt ein Steuerungssimulator, der an einen alten Zahnarztstuhl erinnert, keineswegs fehl am Platz, sondern einfach lustig. Seidelman hätte hier die Faszinatio moderner Apparate ausnützen können. Sie tut das Gegenteil und amüsiert sich so über das blinde Vertrauen in die Technik. Damit erreicht «Making Mr. Right», was eine gute Komödie leisten kann: nämlich festgefahrene, sture Ansichten zu lokkern, indem sie uns über deren Gegenstand lachen lässt. Der nostalgische Hintergrund ist nur ein Mittel. Der Film selbst ist ein durchaus aktuelles Werk, das modern verstanden sein will. Seidelman sagt es so: «Für mich ist das ein Film über Männer und Frauen und über die Schwierigkeit, sich in den achtziger Jahren zu verlieben.» ■

Peter Rüesch

Matter of Heart

USA 1983.
Regie: Mark Whitney
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/295)

«Ein kluger, aber etwas undankbarer Sprössling» hat ihn Thomas Mann genannt. Carl Gustav Jung, einst von Sigmund Freud zum geistigen Erben auserkoren, war ein widerspenstiger Schüler. Ein Luzifer gewissermassen, der aber dem Engelssturz zuvorkam, sich von seinem Förderer Freud und der Internationalen Psychoanalytischen Vereinigung bereits 1914 lossagte und in Zürich eine eigene Schule gründete. Jung war als Abtrünniger und Widersacher, später als Prophet und Mystiker verschrien wie bewundert: ein Mann, für oder gegen den man sein konnte. Das erstaunt nicht, denn Jung hat sich in seinen Schriften unerschrocken auch an die letzten Dinge herangewagt, versuchte die Psychoanalyse in einen mythologischen und religiösen Rahmen einzubetten – ein Vorhaben, das Glaubensfragen provozieren musste.

Der amerikanische Dokumentarfilmer Mark Whitney verzichtet in seinem Porträt des Schweizer Psychoanalytikers darauf, das perpetuum mobile der Glaubenskämpfe erneut in Gang zu setzen. «Matter of Heart» ist weder eine detailgenaue Bio-

grafie noch ein kritisches Dokument über den Antipoden Sigmund Freuds und den Begründer der Analytischen Psychologie, sondern der Film eines Bewunderers, der den Zuschauer mitnimmt auf eine Reise in das Gedankenuniversum von C. G. Jung. Whitney hat im Auftrag des Jung-Institutes in Los Angeles während zehn Jahren Materialien gesammelt und Interviews geführt. Zu Wort kommen lässt er Jungs ehemalige Schüler und Klienten, von denen viele heute selbst als Analytiker tätig sind. Es ist eine Gemeinde der Jünger, denen die Begegnung mit ihrem Meister ein unvergessliches und für ihr weiteres Leben einschneidendes Erlebnis gewesen ist. Whitneys Gesprächspartner berichten, oft in verklärender Weise, von einem faszinierenden Menschen voller Weisheit und zugleich bodenständiger Direktheit und Herzlichkeit. Kritik erschöpft sich in Anekdoten über Jungs zügelloses Temperament oder wird durch ein analytisches Vokabular verschleiert, etwa wenn vielsagend von Jungs «Schatten», dem unbewussten Teil seiner Persönlichkeit, die Rede ist.

Bedeutungsschwangere Bilder, die für den weiteren Verlauf des Films paradigmatisch sind, stehen am Anfang: Nebelschwaden umwogen Hügelkuppen, die von düsterem Tannenwald bewachsen sind. Seelenlandschaften, die einen an die Gemälde Caspar David Friedrichs erinnern, sollen das mystische Grollen in Jungs Lehre spürbar machen. Whitney setzt wiederholt auf diese Karte der Dramatisierung von abstrakten Inhalten durch Symbole und Metaphern; die Klänge einer sphärischen Musik sollen zusätzlich das Gefühl ansprechen.

Einem dokumentarischen Puristen mag das ein Dorn im Auge sein. Aber Whitney gelingt es mit solchen Darstellungsmitteln, eine Theorie anschaulich zu machen und dabei einen Ariadnefaden durch Jungs Gedankenlabyrinth zu spannen, der während zweier Stunden nicht einen einzigen thematischen Bruch erfährt. Die Interviewsequenzen sind nach einem assoziativen Muster miteinander verknüpft, das den Eindruck hinterlässt, als sässen die verschiedenen Gesprächspartner in einem imaginären Raum einander gegenüber und diskutierten über Jungs Theorien. Whitney hat seine Collage aus Landschaftsbildern, Zitaten, Interviews und altem Filmmaterial einer poetisch-dialektischen Struktur unterworfen. Symbolbefrachteten Bildern folgen Originalaufnahmen mit Jung, der einem mit kantigem Basler Dialekt wieder auf den Boden des Konkreten zurückholt. Den schwärmerischen Ausführungen einer ehemaligen Schülerin sind die kratzbürstigen Äusserungen der Schriftstellerin Mary Bancroft über ihre Begegnung mit Jung gegenübergestellt.

Viele von Whitneys Gesprächspartnern sind Frauen, und Frauen haben in Jungs Leben wie auch für die Entwicklung seiner psychologischen Lehre eine Schlüsselrolle gespielt. Da ist die «begabte Schülerin» (Jung) und jahrelange Geliebte Toni Wolff, die Jung zu seiner Theorie der Archetypen Animus und Anima anregte: Sie sind das männliche und weibliche Prinzip, das jedem Menschen innewohnt und die ewige Jagd nach dem Märchenprinzen und der Märchenprinzessin bestimmen soll. Gelebte Theorie also, was Jung allerdings in seinen Schriften mehr verwischt als offengelegt hat. Die Liebesbriefe von Toni Wolff wie auch die eigenen hat er nach dem Tod seiner Hetäre verbrannt. Und auch Whitney bleibt bei diesem Thema eine Spur zu diskret, wenn er sich mit den idealisierenden Erklärungen seiner Interviewpartner über die Dreiecksbeziehung zwischen Jung, seiner Gattin Emma und Toni Wolff zufrieden gibt. Das erhabene Bild des Meisters soll gewahrt bleiben. Eine Schülerin formuliert es analytisch zurückhaltend: In der Beziehung zwischen Jung und seinen Klientinnen habe es manchmal etwas zuviel an «Übertragung» gegeben, was heissen soll, dass auch mal Liebe mit im Spiel war.

So anschaulich und nachvollziehbar Whitney dem Zuschauer Aspekte der Analytischen Psychologie C. G. Jungs nahebringt, so dürftig bleibt deren Einbettung in einen biografischen und historischen Kontext. Das Zerwürfnis mit Sigmund Freud, die persönlichen und theoretischen Gegensätze zwischen diesen charismatischen Vertretern der frühen Psychoanalyse bleiben ausgespart. Ebenso unberücksichtigt gelassen hat Whitney Jungs zwielichtige Äusserungen von 1933 zur arischen und jüdischen Rassenfrage. Jung meinte dazu später: «Jawohl, ich bin ausgerutscht.» Nicht zuletzt aber hätten die breiten religionspsychologischen Studien des Schweizer Psychoanalytikers eine Gegenüberstellung zu den kontrastierenden Ansichten von Theologen verdient. Hier beschränkt sich Whitney auf die immerhin provokative These von Jung, dass der Glaube dem Menschen die Erfahrung des Göttlichen versperre, allerdings für Menschen ohne Kraft für diese Erfahrung eine sinnvolle Krücke sei. Bezüge zur Zeitgeschichte und konträre Ansichten hätten einen als Zuschauer interessiert, gerade weil Jung die grossen, fächerübergreifenden Entwürfe liebte, und sie hätten der Person Jungs und seiner Lehre schärfere Konturen verliehen. ■