Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 40 (1988)
Heft: 21

Rubrik: Film im Kino

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

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

Tricks, die mit der Kamera anzustellen sind, werden demonstriert. Ein unscharf fotografiertes Unkraut zum Beispiel: Zuerst zeigt er die Linse, wie sie in die Unschärfe verändert wird und dann das Unkraut, wie es unscharf wird. Oder: Arbeiter mit dem Karren fahren auf den Bildvordergrund zu, plötzlich treten sie zur Seite; in der nächsten Einstellung sieht man warum: um den Mann, der mit der Kamera am Boden liegt, nicht zu überfahren.

Was den Film nebst metasprachlicher Intention und rhythmischer Gliederung noch zu einem bemerkenswerten Werk macht, ist die Betonung der Film-Zuschauer-Beziehung: Wertow beginnt mit einem sich langsam füllenden Kinosaal, blendet zwischendurch das Labor und den Schneidetisch ein, lässt das Kameraobjektiv nicht aus dem Auge und orientiert so den Zuschauer über den filmischen Entstehungsprozess, macht ihm den Film als artifizielle Schöpfung bewusst. In «Der Mann mit der Kamera» wurde zum erstenmal dieses Verhältnis zwischen Wirklichkeit, wahrgenommener Wirklichkeit und gefilmter Wirklichkeit filmisch behandelt. ■

Film im Kino

Robert Richter

Till

Schweiz 1988.
Regie: Felix Tissi
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/323)

Per Taxi wird der anderthalb Jahre alte Till beim Vater Philipp abgeliefert. «Ich bin nicht mehr da. Bis jetzt habe ich mich um Till gekümmert, jetzt bist du dran,» lässt die Mutter den Vater wissen. So ist er da, der Till, 18 Monate alt und 72 Zentimeter gross. Darum kommt Vater Philipp nicht herum. «Ein Kleiner und ein Grosser, das ist schon alles», sagt Felix Tissi, der nach «Noah und der Cowboy» mit «Till» seinen zweiten Langspielfilm realisiert hat. Und Felix Tissi freut sich darüber, «mit einem Minimum an Informationen eine Geschichte zu erzählen und dabei sehr viele Freiräume zu bekommen.»

Wie reagieren auf den kleinen Till? Das ist die Frage, mit der Philipp konfrontiert ist. Was tun mit diesem Sohn, dem Produkt einer gescheiterten Liebesbeziehung? Zuerst will Philipp (Sven Simon) den Till (Louis Blöchlinger) gleich wieder loswerden. Sollen doch ein Hilfswerk oder ein paar Nonnen..., sagt Philipp. Sogar die Fluten einer Flussschleuse zieht Philipp in Betracht. Doch er spürt, dass das keine Lösungen sind; er spürt, Till gehört nun mal zu ihm. Es beginnt die zähe Auseinandersetzung mit dem Sohn, es beginnt eine Beziehung zwischen dem kleinen und dem grossen Mann. Philipp, der seinen Lebensunterhalt mit dem Reparieren von Fernsehern mischelt, muss sein Leben umkrempeln.

Philipps Leben hat mit Till einen konkreten, fassbaren Sinn bekommen, aber keine Perspektiven, kein Ziel. Dieses Ziel muss er ganz für sich alleine erarbeiten, definieren. Er stürzt sich in die Elternpflichten und seine Arbeit mit den Fernsehern. Mit Hilfe der Fernsteuerung eines Spielzeugautos, das Till von Philipps Kompagnon Olek (Erik Göller) geschenkt bekommt, gelingt Philipp eine technische Unmöglichkeit, die Verlängerung seiner Sehnsüchte: Mit normalen Fernsehgeräten holt er Fernsehbilder aus aller Welt herein, Bruchstücke ferner Welten, kleine Häppchen für die Sehnsucht nach Liebe, nach Wärme.

Nacherzählbar ist Felix Tissis Film nicht. Die Geschichte zwischen Till und Philipp ist keine lineare, sondern vielmehr ein Durchlaufen verschiedenster Stationen, die untereinander einen Zusammenhang ergeben. Im Gedächtnis bleiben nach der Vorstellung des Films einzelne Bilder, Szenen und Momente aus dem Leben von Till und Philipp haften und tauchen in neuer Reihenfolge immer wieder auf. Die Geschichte lebt in den Köpfen der Zuschauer weiter, entsteht von neuem. Dazu schreibt Felix Tissi: «Genauso lapidar und einfach und auf das Wesentliche reduziert wie der Inhalt sollte auch die Form von «Till» sein. Streng episodenhaft wird ohne Szenenübergänge in einen beliebigen Ausschnitt des Zusammenseins von Till und Philipp gesprungen – wie beim Umblättern eines Bilderbuches. Dabei habe ich mir den Aufbau

Caiçara 88/309

Regie: Adolfo Celi; Buch: A. Celi, Ruggero Jacobbi; Kamera: Chick Fowle; Schnitt: Francisco Mignone; Musik: Oswald Haffenrichter; Darsteller: Eliane Lage, Maria Joaquina de Rocha, Abilio Pereira de Almeida, Carlos Vergueiro, Mario Sergio, Oswaldo Eugenio, Akiyoshi Kadobayashi, A. Celi u. a.; Produktion: Brasilien 1950, Alberto Cavalcanti, 92 Min.; Verleih: offen.
Die junge Mariana leidet unter ihrem rabiaten, älteren Ehemann und dessen Geschäftspartner, der sie bedrängt. Durch den Voodoo-Zauber einer ihr wohlgesinnten Frau sterben die beiden Männer, und für Mariana findet sich ein glücklicher Ausweg aus der hoffnungslosen Lage. Trotz der etwas dick auftragenden Story ist der Film spannend und nie unfreiwillig komisch.

E

Caspar David Friedrich – Grenzen der Zeit 88/310

Regie: Peter Schamoni; Buch: P. Schamoni, Hans A. Neunzig; Kamera: Gerard Vandenberg; Schnitt: Katja Dringenberg; Musik: Hans Posegga; Darsteller: Helmut Griem, Sabine Sinjen, Walter Schmidinger, Hans Quest, Hans Peter Hallwachs, u. a.; Produktion: BRD 1986, Lilo Pleimes für Allianz, 84 Min.; Verleih: Cactus Film, Zürich.
Caspar David Friedrich, der bekannteste Maler der deutschen Romantik, begründete seinen Ruf auf stimmungshaften Landschaftsbildern. Der deutsche Kunstfilmer Peter Schamoni ist den Gefühlsetappen Friedrichs nachgegangen und hat dessen Seelenlandschaften in behutsamer Montage den Reallandschaften von Friedrichs Inspirationen gegenübergestellt. Entstanden ist ein Werkportrait, das den Zuschauer auf die Empfindungsebene anspricht und gleichzeitig in Spielszenen die historischen Hintergründe von Friedrichs Zeit beleuchtet. →21/88

J★

Colors (Farben der Gewalt) 88/311

Regie: Dennis Hopper; Buch: Michael Schiffer; Kamera: Haskell Wexler; Schnitt: Robert Estrin; Musik: Herbie Hancock; Darsteller: Robert Duvall, Sean Penn, Maria Conchita Alonso, Randy Brooks, Grand Bush, Don Cheadle, Gerardo Mejia, Glenn Plummer, u. a.; Produktion: USA 1988, Robert H. Solo & Paul Lewis/Orion Pictures, 120 Min.; Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.
Ein «wichtiges Problem» will Dennis Hopper mit seinem Film aufzeigen. In Los Angeles tobt ein blutiger Kleinkrieg von Jugendlichen-Gangs um die Herrschaft über die Strasse und um Marktanteile im Handel mit der Crack-Droge. Ein Polizisten-Duo macht Jagd auf Dealer und versucht die Präsenz der Polizei zu markieren. Doch die dürftige Schilderung des sozialen Umfeldes des Bandenkriegs und die schlechte Charakterzeichnung der Figuren machen Hoppers sozialkritischen Anspruch zunichte. Ab 14 Jahren. →21/88

J

Farben der Gewalt

Djamila (Sehnsucht nach Djamila) 88/312

Regie: Irina Poplawskaja; Buch: Tschingis Aitmatow; Kamera: Kadyrian Kadyraliew und W. Schuwalow; Musik: N. Sidelnikow; Darsteller: Natalja Arinbassarowa, Sumenkul Tschokmorow, Nasdeddin Dubaschew, A. Kouschekow, A. Dschangorosowa, u. a.; Produktion: UdSSR 1963, Mosfilm, 83 Min.; Verleih: Columbus Film, Zürich.
Der Film erzählt die Geschichte Djamilas, einer jungen Kirgisin, die, wie der trotz Kommunismus bewahrte Brauch es wollte, mit einem Mann verheiratet wurde, den die Eltern für sie ausgewählt haben. Djamila flieht schliesslich unter den Augen des jungen Bruders ihres Mannes mit ihrem wahren Liebhaber, weg aus dem Dorf, wo die Sitten der Gemeinschaft alle individuellen Sehnsüchte verschütten. Der Film fasziniert in seiner poetischen Darstellung der weiten, unermesslichen Landschaft, in der differenzierten Darstellung der Sinnlichkeit der Figuren und besticht durch die lyrische Intensität der Kamera. →7/75, 21/88

J★★

Sehnsucht nach Djamila

Kurzbesprechungen

ZOOM Nummer 21, 2. November 1988
«Filmberater»-Kurzbesprechungen
48. Jahrgang

Unveränderter Nachdruck
nur mit Quellenangabe ZOOM gestattet.

FILME AM BILDSCHIRM

■ *Montag, 7. November*

Le chemin perdu

(Die verlorene Zeit)

Regie: Patricia Moraz (Schweiz/Frankreich 1979), mit Charles Vanel, Delphine Seyrig, Magali Noël. – Léon Schwarz, Altkommunist und pensionierter Uhrmacher, ersetzt seinen Enkelkindern, was die Eltern nicht geben können. Als der Grossvater stirbt, gerät die Familie in eine Krise, unter der besonders die halbwüchsige Cécile zu leiden hat. Der zweite Film von Patricia Moraz zeichnet sich durch soziale Faktenfülle und pointierte Schilderung der Generationsbeziehungen aus. *(23.00–0.45, ARD)*
→ZOOM 7/80

■ *Freitag, 11. November*

Ehe im Schatten

Regie: Kurt Maetzig (Deutschland 1947) nach einer Novelle von Hans Schweikart; mit Ilse Steppat, Paul Klinger, Claus Holm. – Der Mitbegründer der späteren DDR-Filmgesellschaft DEFA erzählt das Schicksal des Schauspielers Joachim Gottschalk, der 1941 mit seiner jüdischen Frau Meta und seinem Sohn Michael aus dem Leben schied, ein Beispiel für den Leidensweg deutscher Juden im «Dritten Reich». Kurt Maetzig war selbst von den Nazis verfolgt.
(20.15–21.55, ARD)

Rashomon

Regie: Akira Kurosawa (Japan 1950) nach einer Erzählung von Ryunosuke Akutagawa; mit Toshiro Mifune, Masayuki Mori, Machiko Kyo. – Ein berüchtigter Räuber überfällt einen Samurai und vergnügt sich vor den Augen des gefesselten Mannes mit dessen Frau. Als ein Holzfäller den toten Samurai auffindet, muss er wie der Räuber und die Ehefrau vor Gericht aussagen. Alle schildern den Tathergang unterschiedlich, um Schwäche und Schuldgefühle zu verbergen. Sogar der Tote, aus dem Mund eines Geisterbeschwörer sprechend, macht keine Ausnahme. Die Wahrheitsfrage bleibt offen. Das japanische Meisterwerk der Filmkunst schildert die Skepsis gegenüber jeder behaupteten Eindeutigkeit menschlichen Handelns.
(23.45–1.10, ARD)
→ZOOM 9/85

■ *Sonntag, 13. November*

San Clemente

Dokumentarfilm von Raymond Depardon (Frankreich 1981/82). – Auf San Clemente, einer kleinen Insel vor Venedig, befand sich eine psychiatrische Klinik für unheilbar Geisteskranke. Der Autor beobachtete die Kranken und ihr Verhalten ohne Kommentar in langen Einstellungen – cinéma vérité. Der Film wirft viele Fragen im Umgang mit «Geisteskranken» und die Bewertung «mentale Krankheit» auf. *(11.00–12.30, TV DRS)*
→ZOOM 19/88 S. 6

■ *Donnerstag, 17. November*

Wesele

(Die Hochzeit)

Regie: Andrzej Wajda (Polen 1972), mit Ewa Zietek, Daniel Olbrychski, Andrzey Lapicki. – Vordergründig geht es um die Hochzeit eines jungen Dichters mit einem Bauernmädchen. Die bäuerliche Hochzeit weitet sich zu einer poetischen Vision, in der polnische Mythen und Träume Gestalt annehmen, einer Vision der politischen Zustände während der Teilung Polens. Wajdas vielschichtiges Werk, in suggestiver Bildsprache realisiert, entstand nach dem Schauspiel von Stanislaw Wyspiansi, einem wichtigen Stück polnischer Nationalliteratur. *(22.25–0.05, 3SAT;* zum Film: «Einladung zur Hochzeit», Andrzej Wajda berichtet über seinen Film, 1974, *Donnerstag, 17. November, 21.15–21.45, 3SAT)*

■ *Freitag, 18. November*

Bierkampf

Regie: Herbert Achternbusch (BRD 1977), mit Herbert Achternbusch, Sepp Bierbichler, Heinz Braun. – Herbert Achternbusch sagt über seinen Film: «Ein zeitloser Mensch will etwas sein, ein Politiker. Er will sich seines Amtes vergewissern, dazu braucht er die Bevölkerung, die findet er zu Hunderttausenden auf dem Münchner Oktoberfest ... Ein Polizist mischt sich in die Menge. So unsicher er selbst ist, so sicher lassen ihn die Leute gelten ...» *(22.35–23.55, 3SAT)*
→ZOOM 7/79

Kurzbesprechungen

Faces (Gesichter) 88/313

Regie und Buch: John Cassavetes; Kamera: Al Ruban; Schnitt: Al Ruban, Maurice McEndree; Musik: Jack Akerman; Darsteller: Gena Rowlands, John Marley, Lyn Carlin, Seymour Cassel, Fred Drapec; Produktion: USA 1968, Maurice McEndree, 130 Min.; Verleih: offen.
Ein erfolgreicher Geschäftsmann in mittleren Jahren und seine Frau bekommen am Abend Streit. Jeder verbringt die Nacht auf seine Weise mit einem anderen Partner. Am Morgen stellen beide ernüchtert fest, dass ihre Ehe zerbrochen ist, und ihr Leben gescheitert. «Faces» gilt als pessimistischster Film von Cassavetes. Es ist dies ein Film, der die Ungereimtheiten seiner Zeit aufdeckt und aufbricht, bis er zur nackten Wahrheit vorstösst. Mit den extremen Naheinstellungen zerbricht der Schein, und man hat das Gefühl, durch die Gesichter der Schauspieler bis tief in ihre Seele zu dringen. Von der pointierten Belanglosigkeit bis zum emotionellen Drama gewinnt der Film formal und inhaltlich ständig an Intensität.

E★★ Gesichter

Gezocht: Lieve Vader en Moeder 88/314
(Gesucht: Lieber Vater und liebe Mutter)

Regie und Buch: Sarah Marijnissen und Agna Rudolph; Kamera: Dorith Vinke; Schnitt: Ot Louw; Musik: Ig Henneman; Darsteller: Wick Ederveen, Tineke Rosing, Amber Leijdens, Saskia Grotenhuis; Produktion: Niederlande 1987, Stichting, 74 Min.; Verleih: Filmcooperative, Zürich.
Inzest – ein gesellschaftliches Tabuthema erfährt zurzeit vermehrt öffentliche Aufmerksamkeit. In besonders subtiler und angemessener Weise setzt sich dieses holländische Filmdokument mit der Problematik auseinander: Zwei Frauen erzählen aus ihrer Kindheit, die nie eine sein durfte, von der Unterdrückung und der Demütigung und den Schuldgefühlen, resultierend aus dem jahrelangen Missbrauch von Körper und Seele. Weitere Gespräche, Zeichnungen und eine (etwas aufgesetzt wirkende) Spielhandlung stecken einen weiten Rahmen, in welchem auch allgemeine Fragen zur Funktion von familiären Leitbildern Platz haben. Zur Diskussion ab etwa 16 zu empfehlen. →21/88

J★ Gesucht: Lieber Vater und Liebe Mutter

Hong Gaoliang (Das rote Hirsefeld) 88/315

Regie: Zhang Yimou; Buch: Chen Jianyu, Zhu Wej, Mu Yan; Kamera: Gu Changwei; Schnitt: Du Yuan; Musik: Zhao Jiping; Darsteller: Gong Li, Jiang Weng, Teng Rujun, Lin Ji u.a.; Produktion: Volksrepublik China 1987, Xian Filmstudio, 90 Min., Verleih: Monopol-Films, Zürich.
Das Erstlingswerk des ehemaligen Rotbrigadisten Zhang Yimou: Eine Bauerntochter findet im ländlichen China ihr Glück als Schnapsbrennerin, dem die japanischen Besatzungstruppen ein brutales Ende setzen. Dieser Spielfilm – in Berlin 1988 mit dem Goldenen Bären ausgezeichnet – erzählt eine traurige Geschichte, die aber zeigt, dass es sich lohnt, das Schicksal in die eigene Hand zu nehmen. Zhang Yimou wählte dazu eine vordergründig leicht verständliche Filmsprache mit viel versteckter Symbolik. →21/88

E★ Das rote Hirsefeld

A Kind of Loving (Nur ein Hauch von Glückseligkeit) 88/316

Regie: John Schlesinger; Buch: Willis Hall, Keith Waterhouse nach einem Roman von Stan Barstow; Kamera: Denys Coop; Schnitt: Roger Cherill; Musik: Ron Granier; Darsteller: Alan Bates, June Ritchie, Thora Hird, Bert Palmer, Gwen Nelson, Malcolm Patton, Pat Keen, u.a.; Produktion: Vic/Waterhall, Joseph Janni, 112 Min.; Verleih: offen.
Vic und Ingrid arbeiten beide in der selben Fabrik, er als Zeichner, sie als Maschinenschreiberin. Schon bald entwickelt sich eine Liaison, die aber Vic jäh abbrechen will, als er bemerkt, dass seine Geliebte noch Jungfrau ist. Glücklich verheiratet ist es nun Ingrid, die unter starkem Einfluss ihrer klassenbewussten Mutter steht, für die Vic plötzlich nicht mehr gut genug ist. Nach einem Zerwürfnis verlässt Vic seine Frau. Den beiden gelingt es nach einiger Zeit, ihre Beziehung auf einer neuen Basis weiterzuleben. Der zügig inszenierte Film ist eine genaue Sozialstudie seiner Zeit, die mit vielen pikanten Details besticht. Ab 14 Jahren. →18/88 (S.4)

J★ Nur ein Hauch von Glückseligkeit

FERNSEH-TIPS

■ *Montag, 7. November*

Der 40. Präsident

«Was bleibt von Ronald Reagan?» Peter Staisch und Wolf von Lojewski dokumentieren acht Jahre Präsidentschaft, bei dem sich die Geister scheiden. Themen: Reagans Einschätzung der UdSSR als «Reich des Bösen», das Mittelstreckenraketenabkommen bis zu Moskauer Gipfel, amerikanische Werte des Neokonservativismus und die Wirtschaftspolitik Reagans. *(21.10–22.00, ARD;* zum Thema: «Das war Reagans Amerika» 3. Teil, *Dienstag, 8. November, 21.07–21.55, ORF 1;* «Rockin' Ronnie», *Freitag, 11. November, 23.30–0.05, ORF 2)*

■ *Dienstag, 8. November*

US-Wahlen '88

Berichterstattung über die Präsidentschafts- und Kongresswahlen in den USA. Moderation: Erich Gysling und Otto C. Honegger. *(22.45–23.00,* Fortsetzung: *0.45–open end, TV DRS;* weitere Sendungen: *Mittwoch, 20.05–20.40, TV DRS;* «Amerika hat gewählt», *Mittwoch, 9. November, 5.30–9.00, ARD)*

■ *Mittwoch, 9. November*

Die Reichskristallnacht

«Das Judenpogrom 1938»; Dokumentation von Henric L. Wuermeling und Jürgen Marin Möller, wissenschaftliche Beratung: Hans Jürgen Döscher. – Das Attentat auf den Legationssekretär Ernst vom Rath in Paris gab den propagandistischen Anlass zur Aktion gegen die Juden im Hitler-Deutschland. Ein Fernschreiben Heydrichs aus München löste «die Massnahmen gegen Juden ...» aus. Augenzeugen und Betroffene schildern jene Nacht im November 1938. Erstmals werden neue historische Erkenntnisse darüber vorgestellt. *(20.15–21.15, ARD;* zum Thema: «Wo sie hinkommen, brauchen sie keine Bilder», *Montag, 7. November, 22.45–23.30, SWF 3;* «Wir kamen als Antifaschisten zurück», Juden in der DDR, *Dienstag, 8. November, 19.30–20.15, SWF 3;* «Als die Synagogen brannten», *Dienstag, 8. November, 22.10–23.10, ZDF;* «Betrifft Entjudung», *Freitag, 11. November, 22.00–23.30, 3SAT)*

■ *Donnerstag, 10. November*

Leben ist mehr

In der dreiteiligen Sendereihe kommen Menschen zu Wort, die neue Wege über das friedliche Zusammenleben der Menschen und zwischen Mensch und Natur suchen und sich sozial, kulturell, wirtschaftlich oder religiös in ihrem Alltag neu orientieren. 1. Teil: «Sehnsucht nach verändertem Sinn» *(21.00–21.45, ZDF;* 2. Teil: Lebenserfahrungen aus dem kirchlichen Bereich, *Donnerstag, 17. November;* 3. Teil: Gespräch mit Naturwissenschaftern und Theologen, *23. November)*

■ *Samstag, 12. November*

Kirchen unterm Hakenkreuz (3)

Die evangelischen Nationalsozialisten, «Deutsche Christen» genannt, forderten, «dass eine deutsche Volkskirche ernst macht mit der Verkündigung der von aller orientalischen Entstellung gereinigten schlichten Frohbotschaft und einer heldischen Jesus-Gestalt als Grundlage eines artgemässen Christentums». Der Marsch ins «Dritte Reich» war schnell gelungen. Als Opposition entstand im Kreis um Martin Niemöller und Karl Barth, die «Bekennende Kirche». Aber die meisten Pfarrer waren deutsch-national eingestellt. Wie wurde der «Arier-Paragraph» in den Kirchen durchgesetzt? Zeitzeugen berichten über den «Kirchenkampf» in den einzelnen Landeskirchen. *(18.30–19.00, SWF 3)*

■ *Mittwoch, 16. November*

Liebe, Schmerz und Tod

«Alltag zwischen Angst und Hoffnung» – Kinderkrebsstation. – Das Leben der Kinder und ihrer Eltern ändert sich nach einer Krebs-Diagnose radikal. Die jahrelange Therapie beeinflusst die Entwicklung des Kindes und das Lebensgefühl der Familie. Die Heilungschancen liegen bei sechzig bis siebzig Prozent. Horst Johann Scerba hat einige Kinderschicksale und das Leben in der Kinderstation der Universitätsklinik Bonn drei Wochen beobachtet. *(16.15–17.00, TV DRS;* Zweitsendung: *Freitag, 18. November, 16.14)*

■ *Donnerstag, 17. November*

Schirmbild-Special

«Drogensucht und Drogenpolitik – Ein Vergleich zwischen Holland und der Schweiz». – In der Schweiz werden Drogensüchtige kriminalisiert. Viele werden den Winter nicht überstehen. Die repressive Drogenpolitik und Gesetzgebung ist mitverantwortlich für die unmenschliche Entwicklung. Die Schweiz klammert sich bei der Strafverfolgung an das Legalitätsprinzip. In Holland hingegen entwickeln die Behörden einen humanen Sinn für das Machbare und die Polizei verhält sich kooperativ. Holland hat in Europa das liberalste Modell einer Drogenpolitik, das sich positiv auswirkt: Die Zahl der Abhängigen unter 22 Jahren ist deutlich gesunken. *(21.10–22.05 und 22.20–22.50, TV DRS;* Zweitsendung: *18. November, 14.00)*

Kurzbesprechungen

Max, der Taschendieb 88/317

Regie: Imo Moszkowicz; Buch: Istvan Bekeffy; Kamera: Albert Benitz; Musik: Martin Böttcher; Darsteller: Heinz Rühmann, Elfie Pertramer, Hans Clarin, Ulrich Beiger, Arno Assmann, u.a.; Produktion: BRD 1961, Utz Utermann, Claus Hardt, Bavaria, 91 Min.; Verleih: offen (Sendetermin: 18.11.88, ARD).
Der Kleinbürger Max Schilling, getarnt als Versicherungsvertreter, geht seinem Gewerbe als Taschendieb nach. Nur seine Frau weiss von der Einnahmequelle, seine Kinder ahnen nichts. Am Schluss der Geschichte findet Max auf den guten Pfad der Tugend zurück. Deutsche Komödie mit Heinz Rühmann, der zwar manchmal zum Lachen verführt, aber doch eher schwerfällig daherkommt. Der Film ist in einem umständlich-altmodischen Stil inszeniert, und die überdeutliche Moralisierung am Schluss verdreisst.

J

Nowy Wawilon (Das neue Babylon) 88/318

Regie und Buch: Grigori Kosinzew, Leonid Trauberg; Kamera: Andrej Moskwin, Jewgeni Michailow; Ton: Stummfilm; Darsteller: Jelena Kusmina, Pijotr Sobolewski, David Gutmann, Sergej Gerassimow, u.a.; Produktion: UdSSR 1929, FEKS, 77 Min.; Verleih: offen.
Kämpfe der Pariser Kommune: Auf der einen Seite steht das Bürgertum, auf der andern das Proletariat. Eingeflochten in das historische Drama ist die Tragödie zweier Liebenden: Jean, der Bauernbursche lässt sich zum Einsatz gegen die Kommunarden abkommandieren, und muss seine Geliebte Luise exekutieren. Die Personen verkörpern Klassen und einzelne Bilder haben symbolischen Charakter. Einer der besten sowjetischen Stummfilme der späten zwanziger Jahre. →21/88

J★★ Das neue Babylon

The Plunderers (Die Plünderer) 88/319

Regie: Joseph Pevney; Buch: Bob Barbash; Kamera: Eugene Polito; Musik: Leonard Rosenman; Darsteller: Jeff Chandler, John Saxon, Dolores Hart, Marsha Hunt, Ray Sticklyn, u.a.; Produktion: USA 1960, August, 96 Min.; Verleih: offen (Sendetermin: 17.11.88, S3).
Vier halbstarke Cowboys kommen in die kleine Western-Stadt Trail City und drangsalieren ihre Bewohner. Ein alter Bürgerkriegsveteran nimmt schliesslich allein den Kampf gegen die vier auf. Das an sich bekannte Thema gewinnt durch eine starke innere und äussere Spannkraft der Gestaltung neuen Reiz. Ab 14 Jahren.

J★ Die Plünderer

The Princess Bride (Die Braut des Prinzen) 88/320

Regie: Rob Reiner; Buch: William Goldman; Kamera: Adrian Biddle; Schnitt: Robert Leighton; Musik: Mark Knopfler; Darsteller: Peter Falk, Fred Savage, Robin Wright, Cary Elwes, Chris Sarandon, Andre The Giant, Mandy Patinkin, Wallace Shawn, Billy Crystal, u.a.; Produktion: USA 1987, Andrew Scheinman, 98 Min.; Verleih: Rialto Film, Zürich.
Diese romantische und doch unbeschwert witzige Liebesgeschichte entführt die Zuschauer in eine fantastische Märchenwelt. Ein königlicher Bösewicht, eine schöne Prinzessin und ihr jugendlicher Held, gefährliche Feuersümpfe, rasante Fechtduelle, hilfreiche Riesen und rettende Zaubereien sorgen für Dramatik. Trotz der Liebe für die Details ist dies alles aber nicht so ernst gemeint. Die Autoren zwinkern stets mit den Augen, ohne jedoch mit ihrer Ironie den Reiz des Märchenhaften zu zerstören; – ein zauberhafter Film ohne Sentimentalitäten, originell und unterhaltsam.

J★ Die Braut des Prinzen

RADIO-TIPS

■ *Montag, 7. November*

«Mit den Augen sehen, was vor den Augen liegt»

Tonia Bischofsberger umreisst im Gespräch mit Professor Heini Hediger das Werk des Verhaltensforschers Konrad Lorenz. – Konrad Lorenz hat mit unversehrten Tieren im möglichst natürlichen Milieu gearbeitet und ist Mitbegründer der «vergleichenden Verhaltensforschung». Er definierte Begriffe wie «Prägung» und «Instinkt» neu. *(20.00–22.00, DRS 2;* zum Thema: «Leben ist lernen», Franz Kreuzer im Gespräch mit Konrad Lorenz, *22.20–0.25, 3SAT)*

■ *Dienstag, 8. November*

Die Gegenschicht war ihre Chance

Die Weberei Otto & Joh. Honegger AG in der Zürcher Gemeinde Wald musste 1988 schliessen. 280 Arbeitskräfte, vorwiegend Frauen, sind entlassen worden. MOSAIK stellt Fragen, zum Beispiel ob die Gegenschicht für Ehepaare, Fluch oder Segen war. *(14.05–14.30, DRS 1;* weitere Sendungen: «Ihre Fabrik musste schliessen», *Mittwoch, 9. 11.;* «Fabrikarbeit in der Textilindustrie im sozialen Wandel», *Freitag, 11. 11.;* «Textilbranche unter Druck», *jeweils 14.05)*

■ *Donnerstag, 10. November*

Vier Wände, die die Welt bedeuten

«Von der freiwilligen Unfreiheit eines körperlich Behinderten». – Trotz vieler Kontakte und Transportmöglichkeiten verlässt Pierrot seine Wohnung nie. Er hat sich sein Leben eingerichtet. In der Sendung von Georges Wettstein begegnen sich ein Invalider mit einem Nicht-Invaliden. *(20.00–21.00, DRS 1)*

■ *Sonntag, 13. November*

Das Ende eines Sonderfalls

«Die Schweiz im EG-Sog». – Schweizer Firmen fusionieren mit ausländischen, die Verkehrspolitik muss gesamteuropäisch geregelt werden, Satellitenkommunikation verändert die Medienordnung, Umweltschutz ist grenzüberschreitend wie die Katastrophen der Industriegesellschaft. Lässt sich Eigenständigkeit und Eigenart wahren? Worin besteht die Schweizer Eigenart? *(20.00–21.30, DRS 1;* Zweitsendung: *Mittwoch, 23. November, 10.00, DRS 2;* zum Thema: «Perspektiven der Schweizer Wirtschaft», vierteilige Gesprächsreihe, *ab 9. November bis 28. Dezember, jeden Mittwoch, 22.00, DRS 2)*

ÜBER FILM UND MEDIEN

■ *Mittwoch, 9. November*

Nostalgie in Zelluloid

Der «Filmforum»-Beitrag von Curt Truninger berichtet über die Arbeit der Filmarchive in der Welt: Über Sammeln, Restaurieren, Rekonstruieren beschädigter, verstümmelter Filme, über Techniken der Farb-Stabilisierung und wie in der kanadischen Goldgräberstadt Dawson City vor einigen Jahren 500 alte Filme gefunden wurden. Auch die «Verkitschung» und Vermarktung alter Stummfilme durch elektronische Kolorisierung, vor allem in den USA, kommt zur Sprache. Filmhistoriker und Archivdirektoren nehmen zu filmkulturellen und technischen Fragen Stellung. *(23.45–0.30, ZDF)*

■ *Freitag, 11. November*

Joris Ivens: Jahrhundertzeuge mit der Kamera

Hans M. Eichenlaub führte im Abstand von 10 Jahren zwei Gespräche mit dem grossen Pionier des Dokumentarfilms. Der holländische Dokumentarfilmer Joris Ivens kann auf 60 Jahre Filmarbeit zurückblicken und hat fünf Kriege mit der Kamera verfolgt. Bekannt wurde er einem breiteren Publikum durch seinen China-Zyklus «Wie Yü-Gung Berge versetzte». *(20.00–21.10, DRS 2;* Zweitsendung: *Sonntag, 27. November, 15.00)*

■ *Samstag, 12. November*

SEISMO zeigt: Der Fall Derrick

Alle «Derricks» werden in der «Telenova» produziert. Helmut Ringelmann, Direktor der Firma: «Wir liefern Bilder, nicht Abbilder» und Herbert Reinecker, Drehbuchautor, erklärt: «Der Krimi ist so etwas wie die griechische Tragödie des kleinen Mannes ...» Werner Hadorn war für seinen Film bei den Dreharbeiten der 41. Folge («Tod eines Fans») dabei. – Das war vor 10 Jahren. Diesen Monat läuft die 170. Folge. Ein Ende ist nicht abzusehen. *(17.55–18.45, TV DRS)*

■ *Mittwoch, 16. November*

Prawda

Der Film von John Blake zeigt Prawda-Journalisten bei der Arbeit in Moskau, Kasachstan und Sibirien und ihre Auseinandersetzung mit nationalen Unruhen, Wohnungsnot und Umweltverschmutzung. *(20.05–21.00, TV DRS;* Zweitsendung: *Donnerstag, 17. November, 14.00)*

Kurzbesprechungen

Saturday Night and Sunday Morning (Samstagnacht bis Sonntagmorgen) 88/321

Regie: Karel Reisz; Buch: Alan Sillitoe nach seinem Roman; Kamera: Freddie Francis; Schnitt: Seth Holt; Musik: Johnny Dankworth; Darsteller: Albert Finney, Shirley Anne Field, Rachel Roberts, Hylda Baker, Norman Rossington, Bryan Pringle u. a.; Produktion: GB 1960, Woodfall Films, Tony Richardson, Harry Salzmann, 89 Min.; Verleih: offen.

Der junge Fabrikarbeiter Arthur lebt für seine Wochenenden: Da geniesst er so richtig das Leben, geht ins Kino, macht ausgedehnte Sauftouren und verbringt die Nächte wenn möglich mit Brenda, der Frau seines Vorarbeiters. Doch Brenda wird schwanger, Arthur will die junge Anne heiraten und mit ihr zusammen ein Haus kaufen. Der Film zeigt den Widerstand des kleinen Mannes, der zu allem die Faust im Sack macht, sich dann aber doch ins Räderwerk der Gesellschaft einfügt. Ab 14 Jahren.

→17/87 (S. 12), 18/88 (S. 4)

J★ Samstagnacht bis Sonntagmorgen

Shadows (Schatten) 88/322

Regie und Buch: John Cassavetes; Kamera: Erich Kollmar; Schnitt: David Simon; Musik: Charlie Mingus; Darsteller: Ben Carruthers, Lelia Goldoni, Hugh Hurd, Anthony Ray, Dennis Sallas, Tom Allen, Rupert Crosse; Produktion: USA 1958, Gena Production, John Cassavetes, Maurice McEndree, 80 Min.; Verleih: offen.

Die drei Geschwister Lelia, Ben und Hugh stammen aus einer Mischlingsfamilie und leben zusammen in New York. Nur der älteste der drei, der Jazzsänger Ben, hat schwarze Hautfarbe. Lelia verliebt sich in den Aufsteigertyp Tony und verbringt mit ihm in einem Hotel ihre erste Liebesnacht. Als Tony aber realisiert, dass Lelia schwarze Vorfahren hat, verlässt er sie unter fadenscheinigen Gründen. In einer sorgfältig aufgebauten Nebenhandlung wird das von Rückschlägen geprägte Leben von Ben und Hugh gezeigt. Cassavetes vertraute bei der Realisierung voll seinen Schauspielern und liess sie vor der Kamera frei improvisieren. Entstanden ist dabei ein eindrückliches Bild des Rassenkonfliktes, wie dies ähnlich noch nicht thematisiert wurde.

E★★ Schatten

Till 88/323

Regie und Buch: Felix Tissi; Kamera: Andreas Schneuwly; Schnitt: Remo Legnazzi, Felix Tissi, Carola Kayatz; Musik: Kahondo Style; Darsteller: Sven Simon, Louis Blöchlinger, Cecilie Kellner, Sina Hochuli, Erik Göller, Hans-Rudolf Twerenbold, u. a.; Produktion: Schweiz 1988, Res Balzli, Pandora Film, SRG, ZDF, 90 Min.; Verleih: Filmcooperative, Zürich.

Auch Felix Tissis zweiter Langspielfilm «Till» (nach «Noah & der Cowboy») ist eine Männergeschichte: Till ist 18 Monate alt. Die Eltern leben getrennt. Jetzt muss sich Vater Philipp um Till kümmern. Eine Männergeschichte mit Abhängigkeiten, denen Philipp und Till nicht aus dem Weg gehen können. Felix Tissi konzentriert sich auf die Vater-Sohn-Beziehung, die nicht einfach schön ist, die erst wächst, in dem sich Philipp und Till aneinander reiben. Mit einem Minimum an schlichten Bildern erzählt Tissi und weicht damit der konsumfreundlichen Bilderflut aus.

→17/88 (S. 17), 21/88

J★

The Whales of August 88/324

Regie: Lindsay Anderson; Buch: David Berry; Kamera: Mike Fash; Musik: Alan Price; Darsteller: Bette Davis, Lillian Gish, Vincent Price, Ann Sothern, Harry Carey Jr., u. a.; Produktion: Grossbritannien 1988, Alive Films, Circle Associates, 91 Min.; Verleih: Monopol Film, Zürich.

Lindsay Anderson hat das sentimentale Bühnenstück von David Berry um zwei bejahrte Schwestern, die einen vielleicht letzten Sommer in einem Haus am Meer verbringen, mit den Altstars Lillian Gish, Bette Davis, Ann Sothern und Vincent Price verfilmt. Doch erschöpft sich das Unternehmen weitgehend in scheinphilosophischen Nett- und Nichtigkeiten um die Freuden und Leiden des dritten Lebensalters.

→21/88

J

GERECHTIGKEIT TEIL 1: ARMUT

Altersarmut in der Schweiz

(Teil 1)
Dokumentarfilm von Oliver Meyer (Schweizer Fernsehen DRS; Treffpunkt), Schweiz 1987, farbig, Lichtton, Mundart gesprochen, 25 Min., 16mm, Fr. 35.–.

Die Dokumentation über Altersarmut in der reichen Schweiz, die bis zur Obdachlosigkeit führen kann, beginnt im Riegelhaus von Ernst Siebers Obdachlosenvereinigung «Sunneboge» in Zürich und einem Gespräch mit dem Obdachlosenpfarrer und einem seiner Mitarbeiter. Ihre Aussagen werden kontrastiert mit Bildern nächtlicher Schaufenster voller Reichtum und Überfluss, die überleiten zur Begegnung mit Betagten an einem Seniorentreff der Kirchgemeinde Bern-Nydegg anlässlich einer Weihnachtsfeier. Wir lernen eine Rentnerin näher kennen, die Unterstützung vom Fürsorgeamt beanspruchen muss. Sie erzählt aus ihrem Leben und kommentiert ihre Situation. In der Folge äussern sich eine Sozialarbeiterin und Dr. Michael Hohn vom Fürsorgeamt zur Rentner-Armut. Ein Betroffener erzählt abschliessend, wie er als MS-Kranker schliesslich Spezialhilfe beanspruchen musste, und was dieser Schritt für ihn bedeutet hat.
Themen: Alter, Armut, Dienst am Mitmenschen, politische Bildung. Besonders geeignet für Altersnachmittage.

Altersarmut in der reichen Schweiz

(Teil 2)
Dokumentarfilm von Andreas Panzeri, Schweiz 1987, (Schweizer Fernsehen DRS; Treffpunkt), farbig, Mundart gesprochen, 43 Min., Video VHS, Fr. 25.–.

Jeder 15. Schweizer ist von der neuen Armut betroffen. Es sind dies: Obdachlose, ungelernte Hilfskräfte, die es immer schwerer haben Gelegenheitsarbeit zu finden, Bergbauern, alleinstehende Mütter, die nur wenig oder gar keine Beiträge an AHV und Arbeitslosenversicherung zahlen können. 400000 Menschen leben unter dem Existenzminimum, ein Drittel davon sind AHV- und IV-Berechtigte. Nach diesem einleitenden dokumentierenden Filmteil diskutieren unter der Leitung von Eva Mezger Nationalrat Ernst Leuenberger und Vertreter und Vertreterinnen von Pro Senectute (Johannes Haag), des Schweiz. Arbeiterhilfswerks (Nationalrätin Angeline Fankhauser) und der Caritas Schweiz (Beda Marthy) die aufgezeigten Probleme. Sie stellen fest, dass die neue Armut weniger sichtbar ist als früher. Oft fehlt es den Leuten an Information, wie sie sich helfen können. Da die soziale Sicherung abhängig vom Arbeitsplatz ist, trifft es Arbeitslose und alte Menschen besonders. Zwischen den Gesprächen sind Ausschnitte aus Altersarmut in der Schweiz, Teil 1 eingeblendet.
Themen: Armut, Alter, Aussenseiter, Gesellschaft, Dienst am Mitmenschen. Ab 15 Jahren.

Armut in der Schweiz – Bewegung ATD-«Vierte Welt»

Dokumentarfilm von Cornelia Falk (Schweizer Fernsehen DRS, Ressort Aktualität), Schweiz 1984/85, farbig, Mundart gesprochen, 11 Min., Video VHS, Fr. 15.–.

In zwei Kurzreportagen vom 28.9.84 und 13.6.85 wird in der Reihe DRS-aktuell über die Bewegung ATD-«Vierte Welt» berichtet: In Rorschach/SG tritt eine Theatergruppe ATD-«Vierte Welt» mit dem Stück «Gideon» auf, um auf die Armut in der Schweiz und die Notwendigkeit aufmerksam zu machen, dagegen etwas zu tun, wie sich seinerzeit Gideon für die Unterdrückten engagiert hat. Der Film beleuchtet die Entstehungsgeschichte der Bewegung ATD–«Vierte Welt» (Aide à toute détresse – Hilfe für jegliche Not).
Themen: Armut, Hoffnung, politische Bildung, Dienst am Mitmenschen.

Hilfe in grösster Not. Internationale Bewegung ATD-«Vierte Welt»

Dokumentarfilm von Georg Stingl, BRD 1987, farbig, Lichtton, deutsch gesprochen, 22 Min., Fr. 25.–.

«Vierte Welt» bedeutet: die Armen und Ärmsten in der Ersten Welt, also auch bei uns. Die ATD-Bewegung (ATD = Aide à toute détresse) ist nach dem zweiten Weltkrieg in Frankreich entstanden, als viele Einzelne und Familien entwurzelt und obdachlos umherirrten auf der Suche nach Arbeit und Heimat; ihr Gründer ist Abbé Joseph Wresinski, der 1957 die erste Siedlung gründete und die Aufgenommenen betreute. Helfer kamen dazu; heute ist ATD International in verschiedenen Kontinenten organisiert. Volontäre berichten, wie sie zu ATD gekommen sind (es sind Menschen aus allen Ländern und Berufsgruppen) und wie sie während ihrer drei Jahre dauernden Verpflichtung leben und arbeiten. Heute bemühen sich die Mitglieder der Hilfsorganisation, vor allem Jugendliche durch allgemeine Bildung und Ausbildung in zukunftsorientierten Berufen aus Armut und sozialer Benachteiligung herauszuführen.
Themen: Armut, Gesellschaft, Dienst am Mitmenschen, Anpassung. Ab 15 Jahren.

Evangelischer Mediendienst
Verleih ZOOM
Jungstrasse 9
8050 Zürich
Telefon 01 302 02 01

wie in einem Gedicht vorgestellt: Jede Szene eine Zeile; mehrere zusammen – durch Zwischentitel getrennt – ein Vers. Also kühl, spröd und künstlich reduziert, keine Flut, sondern ein Minimum an Bildern.» Felix Tissis «Till» ist in diesem Sinn ein Langzeitfilm.

Die Struktur des Films – mit Zwischentiteln ist der Film in einzelne Kapitel gegliedert – durchbricht das dramaturgische Prinzip des Spannungsbogens, der in vielen Filmen die Unterhaltung, die Spannung vor das Thema setzt und damit das Thema teilweise verdeckt oder versüsst und ihm die Kanten nimmt. Die Episodenhaftigkeit und die Montage kreieren einen gemächlichen Rhythmus, der Platz schafft zwischen Leinwand und Publikum. Zuschauer und Zuschauerinnen werden von Handlung und Personen nicht absorbiert; sie erhalten Freiräume für die Entfaltung der eigenen Erfahrungen und Gedanken. Die knappen und präzisen Zwischentitel nehmen den Kern des Kommenden voraus und bündeln die Aufmerksamkeit des Publikums auf das Wesentliche.

Vater in Nöten: «Till» von Felix Tissi.

Eine Männergeschichte hat Felix Tissi schon für seinen ersten Langspielfilm «Noah und der Cowboy» gewählt. Auch «Till» ist eine Männergeschichte, eine mit klaren Abhängigkeiten. Till und Philipp sind enger zusammengekittet als vor drei Jahren Noah und der Cowboy. Tissi thematisiert die natürliche Abhängigkeit zwischen Vater und Sohn, er interessiert sich für die Schattierungen einzelner Stationen. Da ist die Hilflosigkeit von Philipp, wenn er Till gleich nach dessen Ankunft mangels eines Laufgitters in die Badewanne stellt, oder wenn er ihm auf Anweisung der Mutter aus dem emanzipatorischen Buch «Tod des Märchenprinzen» vorlesen soll, oder wenn er Till die schmerzhafte Erfahrung machen lässt, dass die Flamme einer Kerze den Fingern wehtut.

Felix Tissis Film geht nicht hausieren, weder mit spektakulären noch mit süssen Bildern des kleinen Tills. Karg ist das Adjektiv, das Felix Tissi selber für seinen Film gebraucht. «Till» ist kein herziger Kleinkinderfilm, wie sie zur Zeit in Mode sind. Dem Zuschauer kommen Bilder entgegen, die aus der Beschränkung, aus der Kargheit echte Schönheit ziehen. Das überzeugt: Denn gross ist die Versuchung, den kleinen Till mit seinen faszinierenden, staunenden Augen filmisch zu verhätscheln, herzige Ansichten von ihm zu präsentieren. Dieser Versuchung, die bloss oberflächlich betroffen machen kann, sind Felix Tissi und Kameramann Andreas Schneuwly ausgewichen. Sie blicken tiefer. Mit fein und präzise ausgearbeiteten Dialogen, mit ruhigen, festen und einfach komponierten Bildern schafft Felix Tissi zusammen mit den weiteren Mitarbeitern des Films die Grundlage für eine Montage, die Querbezüge anbietet, ohne sie aufzudrängen.

«Till» strahlt Ruhe aus, gibt das Engagement aller am Film Beteiligten, den Guss aus Ernst und Spiel an die Zuschauerinnen und Zuschauer weiter. Erstaunlich ist hier das Zusammenspiel der Schauspieler und Schauspielerinnen: Niemand tritt hervor, niemand tritt in den Hintergrund, keine Person ist stärker ausgearbeitet als eine andere, alle bewegen sie sich auf der gleichen Ebene – von Sven Simon und Cecilie Kellner bis hin zu Louis Blöchlinger als Till. Die Palette an fein abgestuften Grautönen, die nicht trist, sondern echt sind, findet eine Entsprechung in der Titel- und Schlussmusik der Londoner Gruppe Kahondo Style als eine stimmige Klammer.

Dass Till nicht sprechen kann, ist kein Hindernis, sondern bringt die Beziehung zwischen Vater und Sohn auf eine elementare, ehrliche und intensive Ebene. «Mich haben die Augen von Till interessiert, die Provokation seiner Präsenz, nicht die verbale Kommunikation. Die Kommunikation ist reduziert auf das Physische. Da ist nichts, was man mit Argumentieren, Verhätscheln oder Reden wegputzen kann», sagt Felix Tissi. Sein Film geht vom Elementa-

ren des Lebens aus, ohne beim Existenziellen stehen zu bleiben; ein Zwischentitel heisst: «Eine Liste der Dinge, die er mag und braucht.»

Zusammen begegnen Philipp und Till der alleinstehenden Mutter Myriam (Cecilie Kellner) und ihrer Tochter Roberta. Auch Myriam trägt die Enttäuschung einer in Brüche gegangenen Liebesgeschichte mit sich. Und mitten in diesem spröden Film kippt die Sehnsucht, die Kargheit in Poesie um: Auf dem Fernseher tauchen Eskimos auf, kommen Bilder aus arktischer Kälte zu Philipp und Myriam herüber. Ein Eskimo-Mann und eine Eskimo-Frau geben sich einen Kuss, sprechen miteinander. Sie sprechen in ihrer Sprache, doch untrüglich drücken Augen, Nasen, Münder ihre Empfindungen aus. Untertitel sind überflüssig. Philipp und Myriam, die mit ihrer Zuneigung und gegenseitigen Liebe Mühe haben, tun nur so, als würden sie die Dialoge übersetzen, sie erfinden passende Dialoge für ihre Annäherung. Die Bilder von Felix Tissi sind äusserlich kalt, hinter ihnen verbirgt sich wie unter den dicken Eskimo-Pelzmänteln Wärme. ■

Robert Richter

Gespräch mit Felix Tissi

Felix Tissi, Du hast ein 18monatiges Kind in den Mittelpunkt Deines Films gestellt; Du hast ein kleines Kind zum Auslöser für Deine Geschichte gemacht, die – wie Dein erster Film «Noah und der Cowboy» – wieder eine Männergeschichte ist.

Im Vergleich zum Noah-Film geht die Männergeschichte in «Till» in jeder Hinsicht einen Schritt weiter. Die Beziehung ist extremer, aber auch die Form. Der Film ist sicher eine Auseinandersetzung mit meinem eigenen potentiellen Kind. Also die Frage, wie geht es weiter mit dieser Welt, mit der Menschheit; wie geht es im Privaten weiter, was für Umgangsformen finden wir mit einem Kind. Der Film beschreibt die Suche des Vaters, nicht das Endergebnis, wie er mit dem Kind umgeht, sondern dass er neue Töne im Umgang sucht. Damit kommen wir zur Form: Wenn nur eine der beiden Personen sprechen kann, bedingt das einen anderen Umgang mit dem Dialog. Deswegen musste Till genau so alt sein: ein kleiner Mann, der schon gehen, nicht aber sprechen kann. Und das ist eine kurze Zeitspanne in der Biografie eines Menschen. Und die mussten wir erwischen.

Dass er nicht reden kann, ist für die Geschichte grundlegend.

Ja sicher. Wenn Till reden könnte, dann wäre es ein ganz anderer Film, dann müsste die Kommunikation über das Verbale laufen. Mich haben die Augen von Till interessiert, die Provokation seiner Präsenz, nicht die verbale Kommunikation. Die Kommunikation ist reduziert auf seine Augen, auf das Physische. Da ist nichts, was man mit Argumentieren, Verhätscheln oder Reden wegputzen kann.

Dass Till nicht reden kann, macht natürlich die Beziehung zum Vater komplizierter.

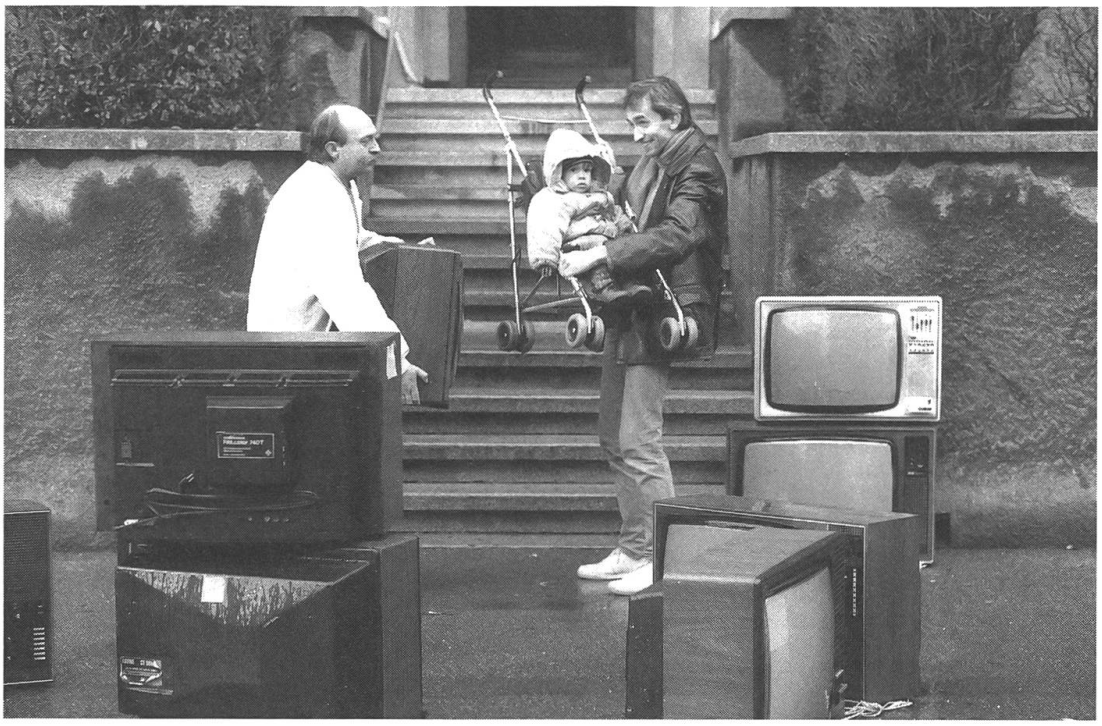
Nicht nur die Beziehung zum Vater, auch die Beziehung zum Regisseur. Der Regisseur kann ihm nicht sagen, was er will und umgekehrt kann das Kind nicht sagen, was es will. So mussten wir beim Drehen darauf achten, ein Klima zu schaffen, das jene Aktionen des Kindes ermöglichte, die wir wünschten. Insofern bin ich als Regisseur gar nicht soweit vom Vater im Film entfernt.

Wir haben uns jeden Morgen überlegt, was wir von Louis heute wollen, und haben nicht das, was er im Moment gemacht hat, herzig und gut gefunden und es aufgenommen. So haben wir jeweils immer nur an einer Sache gearbeitet. Ich glaube, das war die richtige Vorgehensweise. Ich kann diese Arbeitsweise überhaupt nicht mit bisherigen Dreharbeiten zusammenbringen oder vergleichen. Aber ich habe viel gelernt. Ich habe bei Dreharbeiten von niemandem so viel gelernt wie von Till.

Der wichtigste Grundsatz, an den wir uns halten mussten: Louis durfte nie den Eindruck haben, er arbeite mit uns. Also mussten wir uns im grössten Stress irgendwelche Kinderspiele ausdenken: Wie können wir ihn faszinieren, wie können wir seine Intensität hervorholen. Es ist viel gespielt worden. Das hat Phantasien freigesetzt.

Du hast in Deinem Film alles Idyllische vermieden.

Die Versuchung, dass man mit einem kleinen Kind als Darsteller auf die Tube drückt und meint, das gäbe dann einen Film, ist sehr gross. Wir haben am Schneidetisch viele sogenannt herzige, idyllische Bilder von Till weggeworfen, dies zugunsten von kargeren, spröderen. Damit wir mehr auf den Punkt kommen. Auch als Zuschauer lässt man sich so weniger einnehmen, weniger gefangen lassen, weniger hereinlegen. Wir bleiben beim Thema des Films: ein Kind in seiner Beziehung zum Vater. Wir machen keinen Werbefilm für ein Kind. Die Versuchung des Verhätschelns ist gross und wir fänden



Vater sein und dem Broterwerb nachgehen: Till ist immer präsent.

damit sicher auch ein grösseres Publikum. Dafür gibt es Beispiele ...

Es ist Dir gelungen, ausgehend von der Kargheit, der reduzierten Realität, Poesie zu schaffen. Anstatt den Zuschauer und die Zuschauerin zu verhätscheln, offerierst du zurückhaltende Poesie.

Der Film ist eine Antwort auf die ganze Bilderflut in unserer Zeit. Ich habe mir vorgenommen, mit einem Minimum an Bildern einen Film zu machen. Es ist ja so eine Sache mit der Poesie. Ich mag die schönen, poetischen Bilder nicht mehr sehen und werde auch immer ratloser. Welche Bilder können wir und kann ich überhaupt noch machen? Ich probiere halt, suche meine Poesie, meine archaischen Bilder – archaische Filme kann man in der Schweiz ja nicht mehr machen, das können Dritt-Welt-Länder noch – und das ist meine Stossrichtung: Bilder finden, die entsprechend sind. Genauso beziehungsverbraucht wie die beiden Hauptfiguren sind, so filmverbraucht bin ich.

Das weitere Umfeld der Personen hast du weitgehend ausgeklammert. Du verzichtest darauf, etwa das soziale Milieu zu zeigen, aus dem Philipp und Myriam kommen. Mir hat trotzdem nichts gefehlt. Viele Leute hat dies aber irritiert.

Die Vergangenheit ist nur dort entscheidend, wo sie einen Bezug zum Kind hat. Also erfährt man die Vergangenheit von Philipp oder Myriam dort, wo sie für das Verständnis des Films – so glaube ich – wichtig ist. Würde man noch andere Umfelder hereinnehmen, so würde das nur vom wesentlichen Punkt ablenken. Der wesentliche Punkt für mich ist, dass beide Eltern von Hoffnungen und Liebe enttäuscht sind. Und die beiden Kinder von Philipp und Myriam sind Personifizierungen dieser Enttäuschung. Und für die Geschichte zwischen Vater und Sohn ist meiner Meinung nach nur dieser Punkt entscheidend.

Geht man von dieser Vater-Sohn-Geschichte aus, so ist die Frage entscheidend, wie können dieser Vater oder diese Mutter mit einer neuen Beziehung, mit einer neuen Liebe umgehen, angesichts dessen, dass sie ein Kind haben. Der Film zeigt das Strampeln der beiden. Dass sie sich nicht mehr so kennenlernen können, wie wenn sie achtzehn wären, hat etwas mit ihren Kindern zu tun.

Mir ist aufgefallen, dass in den bisherigen Vorstellungen des Films die Frauen im Schnitt spontaner und positiver reagiert haben als die Männer.

Diese Tendenz ist sehr stark. Mag sein, dass «Till» so etwas wie eine Fortsetzung der Frauenfilme in den siebziger Jahren ist. Genauso wie die Männer die Frauenfilme zur Kenntnis nehmen konnten oder nicht – vielleicht haben sie sie verdrängt –, so sind die Frauen möglicherweise eher auf der Linie von «Till». Ich könnte mir vorstellen, dass die Frauen spüren, dass «Till» eine Fortsetzung jener Frauenfilme sein könnte. Mir als Mann haben im Umgang mit Frauen die Frauenfilme und die Frauenbewegung

viel gebracht. Die Position der Frauen in den siebziger Jahren hat mir mehr gebracht als jene der Männer.

Dass die Frauen mehr auf Till ansprechen, hat vielleicht mit seinen Augen zu tun. Ich nehme ein Stichwort aus der Biologie, Brutpflege, auch wenn es auf den ersten Blick irritiert. Vielleicht ist die Verantwortung gegenüber einem Kind bei den Frauen stärker da. Ich empfinde es als Manko, dass die Männer das wegschieben können. ■

Dominik Slappnig

Zimmer 36

Schweiz 1988.
Regie: Markus Fischer
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 88/308)

Nach eigenen Angaben richtet Markus Fischer sein Augenmerk weniger auf die Klärung einer kriminellen Tat, sondern auf die Menschen, die darin verstrickt sind. So zeigt er in «Zimmer 36» wie ein Einzelkind heranwächst, erzogen von einer egoistischen und dominanten Mutter. Die Spielgefährten quälen das Mädchen, sein Stiefvater missbraucht das Kind sexuell. Hanna wird in ein Konservatorium geschickt, um Harfe zu studieren. Als junge Musikerin heiratet sie. Doch der Ehemann versteht nichts von Musik. Die Ehe ist kurz, der Mann erhängt sich im stadtnahen Gasthof «Sternen».

Kurz vor seiner Abreise in die Ferien muss der Journalist Fred Milo (einfühlsam gespielt von Peter Cieslinski) über den Fall für seine Zeitung berichten. Hier setzt der Film ein. Die Vergangenheit Hannas (Babett Arnes) erfahren wir durch Rückblenden. Dies scheint auch die Figur zu sein, für die sich Markus Fischer im speziellen interessiert. Fred lebt nur in der Gegenwart, sein soziales Umfeld bleibt unklar – abgesehen von einer dubiosen Beziehung zu einer Frau. Die restlichen Darsteller – die Mutter Hannas ausgenommen – sind eindimensional und auf Fratzen reduziert. Nicht versäumen sollte man es, an dieser Stelle Anne Marie Blanc zu erwähnen, die «grande dame» des alten und neuen Schweizer Films. Sie spielt ihre Rolle als Hannas verschrobene und eigenwillige Mutter genau richtig.

Ein Sehvergnügen besonderer Art garantieren die Bilder von Jörg Schmidt-Reitwein. Der Mann, der schon bei Kluge, Achternbusch, Herzog und Schröter für eine sorgfältige Kameraführung verantwortlich zeichnete, leistet in «Zimmer 36» grosse Arbeit. Entstanden sind ästhetisch perfekte Schwarzweiss-Bilder, in ihrer Komposition durchdacht und mit viel Sinn für Dramatik eingefangen. Mit gekonnten Plansequenzen verleiht er dem Film eine zusätzliche Dynamik. Grossartig beispielsweise, wie er das Nachtessen bei Hanna zuhause fotografiert: Gedeckter Tisch mit drei Kerzen, darüber ein Kronleuchter und im Hintergrund zwei Fenster mit schweren Vorhängen. Mit Tiefenschärfe und sauberer Ausleuchtung gewinnt da jedes Detail an Bedeutung.

Dass dieser Film aber nicht aufgeht, liegt kaum an der durchaus gelungenen Inszenierung, es mangelt vielmehr an einer soliden Basis, geschaffen durch ein gutes Drehbuch. Markus Fischer lässt zu viele Fragen bis zum Schluss unbeantwortet, und Beziehungen bleiben unkonkret. Die wenigen Dialoge sind künstlich, wirken unbeholfen und werden zudem oft wiederholt. Obwohl dem Film ein solides Setting vorausgeht, verstrickt sich Fischer dann in Details und kann die Versprechen betreffend Handlung nicht einlösen. So spielt der Regisseur mit einem kleinen Gag: Schuhe werden oft in Nahaufnahmen gezeigt, von den Schauspielern in unmöglichen Situationen poliert und ausgezogen. Aber aus diesem Thema wird wenig herausgeholt – es bleibt ein kleiner Tick, wo mit etwas mehr Tiefgang eine Manie entstanden wäre. Allgemein scheint mir, dass schon im Drehbuch die Sensibilität für das ganze Umfeld nicht geschaffen worden ist. Zudem wirkt die Handlung zu fragmentarisch und verzettelt: Die Geschichte ist am Schluss nicht abgeschlossen, Bruchstücke fehlen, Charaktere bleiben ungeformt. Was bleibt, am Ende des Krimis, ist eine unkonventionell erzählte Liebesgeschichte und viele offene Fragen. ■

Rolf Hürzeler

Hong Gaoliang

(Das rote Hirsefeld)

China 1987.
Regie: Zhang Yimou
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 88/315)

Ein Bauer verkauft seine Tochter einem leprakranken Schnapsbrenner für einen Esel zur Braut. Nach alter chinesischer Sitte wird sie in einer Sänfte ihrem zukünftigen Mann gebracht. Auf der Reise verliebt sie sich in einen Träger. Unter mysteriösen Umständen stirbt der ungeliebte, zukünftige Gatte. Die Braut übernimmt die Schnapsbrennerei, gewinnt das Ver-

trauen der ungehobelten Arbeiter und heiratet den Sänftenträger. Das ist die Ausgangslage im Film «Das rote Hirsefeld» von Regisseur Zhang Yimou, der für seinen Erstling 1988 mit dem Goldenen Bären von Berlin 1988 ausgezeichnet wurde.

Nachdem die Japaner zu Beginn der dreissiger Jahre die Mandschurei und später Shanghai besetzten, kam es 1937 zur offenen Invasion der japanischen Truppen in China. Damit wurde das Glück der Schnapsbrenner im abgelegenen Nordwesten des Landes gewaltsam unterdrückt. Mit einfachen Mitteln, in der Form einer Ich-Erzählung über das Schicksal seiner Grosseltern, schildert Zhang Yimou diese geradlinige Geschichte. Er beschränkt sich auf einen minimalen Aufwand; für die kriegerischen Auseinandersetzungen mit den Japanern kommen ein Lastwagen, ein Maschinengewehr und zwei, drei Flinten zum Einsatz – und trotzdem übersteigt die für das Publikum nachvollziehbare Intensität der Gewaltausübung jede grossflächige Schlachtinszenierung eines Hollywoodspektakels.

«Hong Gaoliang» ist den westlichen Zuschauerinnen und Zuschauern als Filmgeschichte leicht verständlich und einsichtig; unter der bildlichen Oberfläche ist indes eine Symbolik versteckt, die in den chinesischen Traditionen verborgen liegt: Das Berühren eines weiblichen Fusses durch einen Mann war in vorrevolutionären Zeiten mit erotischer Annäherung verbunden, das Schütteln einer Sänfte mit der Braut durch die Träger galt in einzelnen Regionen als Prüfung der Demut des zukünftigen Weibes. Und schliesslich das rote Hirsefeld selber: Es ist Symbol für die Durchsetzungskraft des Lebens gegenüber dem Tod. Im Hirsefeld wird der Stammhalter der Familie gezeugt, im Hirsefeld foltern japanische Schergen die chinesischen Bauern, im Hirsefeld kommt es zum Massaker, bei dem einzig der Stammhalter und dessen Vater überleben. Das rote Hirsefeld ist die Klammer zwischen Leben und Tod – die Bühne, auf der Zhang Yimou Glück und Verderben ihren Lauf nehmen lässt.

Rot durchzieht in allen möglichen Tönen und Schattierungen den Film. Der Regisseur will die Farbe nicht politisch verstanden wissen, sondern als Aufmunterung an das Publikum, das eigene Schicksal in die Hand zu nehmen. Rot als Farbe der Liebe und des Blutes, und niemand soll dabei der Trivialität das Wort reden. In der Differenzierung der Farbe liegen nämlich Spannung und Aussagekraft.

Zhang Yimou wurde der Vorwurf gemacht, einen «amerikanischen» Film gedreht zu haben. Tatsächlich sind die Schnitte kurz, die Sequenzen knapp gehalten; lange, romantische Einstellungen fehlen. Die Dialoge sind lebhaft, kontrovers; sie scheinen den westlichen Filmkonsumgewohnheiten angepasst. Zhang Yimou verwirft damit das bisher bekannte chinesische Filmschaffen, dessen Schnitt- und Montagerhythmus er für zu langatmig hält. Ebenso distanziert er sich von der amerikanischen Filmtradition und beruft sich auf Fassbinder, Antonioni und Fellini als Vorbilder. Freilich muss sich Zhang Yimou unter diesen Vorzeichen an den Massstäben der europäischen Kritik messen lassen. Sein unverhohlener Patriotismus entspricht dem hiesigen Zeitgeist kaum mehr. Bei allen Scheusslichkeiten, die sich die Japaner gegenüber den Chinesen zuschulden kommen liessen, erscheint ihre filmische Darstellung als blutrünstige Schlächter, die einem Untergrundkommunisten die Haut vom lebendigen Leib ziehen, eindimensional. Zwar ist die Gewaltszene perfekt inszeniert, aber sie genügt für sich allein nicht – eine Geste der Versöhnung, des Verzeihens dürfte nicht fehlen.

In einem langen Gespräch mit der deutschen Fachzeitschrift «Filmfaust» berichtet Zhang Yimou freimütig über die heutigen Arbeitsbedingungen der chinesischen Filmschaffenden. Als Regisseur musste er sein Drehbuch der Literaturabteilung eines der 16 staatlichen Spielfilm-Studios vorlegen. Sie und der Studiodirektor haben ihr Einverständnis für die Realisation gegeben. Schliesslich hat als letzte Instanz das Filmamt des Ministeriums für Rundfunk, Fernsehen und Film das Vorhaben geprüft. Nach den Worten von Zhang Yimou ist der künstlerische und politische Spielraum in den vergangenen Jahren beträchtlich gewachsen. 160 Spielfilme werden in der Volksrepublik China gegenwärtig jährlich gedreht; ein guter Film kann mit einem Publikum von 200 bis 500 Millionen Zuschauerinnen und Zuschauern rechnen. In den Städten werden sie in Kinos gezeigt, mobile Filmvorführequipen bringen sie auf das Land. Sie radeln von Dorf zu Dorf; in den Gemeindezentren werden weisse Tücher aufgespannt und die Filme darauf projiziert. Die Radler strampeln auf ihren Fahrrädern, um den Generator für die Stromproduktion anzutreiben.

Zhang Yimou konnte nicht auf die Erfahrung bewährter Schauspielerinnen und Schauspieler zurückgreifen. Lediglich der Hauptdarsteller Jiang Weng als Grossvater in jungen Jahren ist ausgebildeter Profi. Seine Partnerin Gong Li stand während der Dreharbeiten im zweiten Jahr ihrer Schauspielausbildung, alle übrigen Darstellerinnen und Darsteller sind Laien.

Ihre Leistungen sind überzeugend, hervorragend teilweise, ohne neurotische Überdrehungen, ohne propagandistisches Pathos – bescheiden und glaubwürdig.

Wenn die Schnapsbrenner entdecken, wie sie die Qualität ihres Produktes verbessern können, indem sie in die Fässer pinkeln, vermittelt ihre Freude eine Lebenslust, wie sie gar nicht in das Klischee von den unnahbaren Chinesen passen will. Und wenn die Bauern ihren japanischen Widersachern gegenüber stehen, spiegelt eine Trauer in ihren Gesichtern, die ein Mit-Leiden des Publikums zulässt. Für den europäischen Kritiker stellt sich beim Betrachten dieser Sequenzen einzig die Frage, ob sie ihn deshalb fesseln, weil der Regisseur mit bekannten, eben europäischen Bildmustern arbeitet. Denkbar wäre es, dass die politische Öffnung nach westlichen Massstäben im Reich der Mitte mit einer kulturellen Angleichung – vielleicht sogar Anpassung – verbunden ist. ■

Martin Schlappner

«Djamila»

UdSSR 1963.
Regie: Irina Poplawskaja
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/312)

Als Irina Poplawskajas Film «Djamila» erstmals in der Schweiz zu sehen war – im Rahmen eines 1975 in Zürich durchgeführten Festivals von Frauen-Filmen –, besass der Name der damals jungen russischen Regisseurin noch keinen Klang, während jener des literarischen Autors, der die Erzählung «Djamila» geschrieben hatte, Tschingis Aitmatow, weltweit bereits Achtung genoss. Von ihm wusste zu jener Zeit, als schon mehrfach Übersetzungen seiner Erzählungen und Romane in auch deutscher Sprache vorlagen, dass er Leninpreisträger ist und zudem Einsitz hat im Obersten Sowjet, wo er seine Heimat, Kirgisien, vertritt. Aitmatows literarische Leistung wurzelt auch in dem Mut, mit dem er die Deformationen angeprangert hat, die der Stalinismus dem kirgisischen Volk zugefügt hat – was eine Selbstverständlichkeit auch unter Gorbatschow, trotz der formellen Verurteilung der Bluttaten des Diktators, noch immer nicht ist. Für die Politik der Öffnung und der Umgestaltung, als welche die Reformen Gorbatschows begrifflich verkündigt werden, ist Aitmatow, indem er seinen jüngsten bedeutenden Roman «Der Richtplatz» in Europa auf einer Rundreise vorstellte, zu einem wirkungsvollen und weitgehend glaubwürdigen Zeugen geworden.

Die Erzählung «Djamila» indessen, 1958 als Abschlussarbeit am Schriftsteller-Institut in Moskau vorgelegt, obwohl bereits 1960 auch in deutscher Sprache erschienen, hatte seinen Namen noch längst nicht hervorgehoben, obgleich sie – im Rückblick zumindest – seinen schriftstellerischen Rang erstmals beglaubigen konnte. Es war wohl in erster Linie die Neugier, aus dem Land der Kirgisen, die unter dem Druck der von Stalin betriebenen Siedlungspolitik aus Nomaden zu Sesshaften geworden waren, Authentisches zu erfahren, die das Interesse an diesem damals erst dreissigjährigen Schriftsteller erweckte. Von Beruf war Aitmatow, der sich als Jüngling schon in der Partei engagiert hatte, eigentlich Tierarzt. Seit 1952 begleitete das Schreiben sein Studium und seine berufliche Tätigkeit in einem Zoo. Es war die gleiche Neugier, aus einer weitgehend verschlossenen Welt – die sich erst später einem (gesteuerten) Tourismus auch aus dem Westen aufgetan hat – Anschauung und Erlebnis einzubringen, die das Interesse auch an dem Film von Irina Poplawskaja beflügelte. Wie denn überhaupt die Filme, die in den Studios ausserhalb von Moskau gedreht werden, immer wieder die Aufmerksamkeit, insbesondere an internationalen Festivals, auf sich zogen. «Djamila» ist als Film in Alma Ata, dem Studio der Hauptstadt der Sowjetrepublik Kasachstan, gedreht worden. Das geschah sehr bald nach dem Erscheinen der Erzählung, nämlich im Jahr 1963. Erst ein dutzend Jahre später wurde der Film auch bei uns aufgeführt – aber gewiss nicht bekannt, obgleich er im Verleih (Columbus-Film AG, Zürich) anzutreffen war. Das seit «Glasnost» neu erwachte Empfinden gegenüber dem sowjetischen Film (wie gegenüber der sowjetischen Literatur) hat nun bewirkt, dass «Djamila» ins ordentliche Programm der Kinos kommt. Es bleibt abzuwarten, ob diesem älteren Film der gegenwärtige Erfolg von A. Askoldows «Die Kommissarin» den Weg bereiten kann.

«Djamila» ist die Geschichte einer jungen Kirgisin, die, wie der trotz Kommunismus bewahrte Brauch es wollte, mit einem Mann verheiratet wurde, den die Eltern für sie ausgewählt haben. Sadyk dient in der Armee, schon nach kurzer Ehe hat er an die Front gehen müssen. Sadyks jüngerer Bruder, Sait, erst zehn Jahre alt, hat die Pflicht, über der jungen Frau zu wachen. Der Knabe, in Verehrung gegenüber der Schönen ergriffen, entdeckt, so an die Schwelle des Erwachsensein gedrängt, seine Liebe zu Dja-

Lyrische Intensität der Bilder: «Djamila» von Irina Popiawskaja.

mila, und in dieser Liebe erschliesst sich ihm das Mysterium der Frau, ihre Freude und ihre Trauer, ihre Träumerei und ihre spielerische Lust. Saits Liebe ist ein reines, seiner selbst noch nicht bewusstes Verlangen, das ihn hilflos macht, als Djamila eines Tages mit Daniar, einem kriegsversehrten jungen Mann, der sich in seine Schüchternheit vergraben hat, wegfährt, weg aus dem Dorf, wo die Sitten der Gemeinschaft alle individuellen Sehnsüchte verschütten, weg von Sadyk, dem ungeliebten Ehemann, der in seinen Briefen an die Alten zu Hause kaum je ein gutes Wort der Anhänglichkeit für sie gefunden hat. Von der Front heimgekehrt macht sich Sadyk mit seinen Freunden zwar zur Verfolgung des Paares auf, die Spuren Djamilas und Daniars jedoch bleiben unauffindbar.

Erzählt wird diese Geschichte aus der Perspektive des Knaben Sait. Zum Zeichnen und Malen begabt, hat Sait, der stille Beobachter der Bindung, die sich zwischen Djamila und Daniar allmählich heranbildet, von der jungen Frau und ihrer heimlichen Liebe Bilder angefertigt. Mann geworden, ein Künstler, der sich in der fernen Metropole des sowjetischen Reiches, in Moskau, eingerichtet hat, findet Sait in seinem Atelier beim Stöbern diese alten Bilder wieder auf. Und aus den Bildern schlägt ihm die Erinnerung entgegen, die Erinnerung an seine Kindheit, an seine unerfüllbare Liebe, aus der er sich, immer tiefer in ihr unstillbares Glück eindringend, durch sein Künstlertum rettet. Es sind die Bilder, die er nun malt, die seine Sehnsüchte ausdrücken, und es vollzieht sich, dass über die zeitliche Distanz hinweg die Unmittelbarkeit des Empfindens sich wiederherstellt; dass, was abgelegt, vielleicht sogar vergessen schien, nun wieder auflebt als jene Schwermut des Verlokkens und des Schmerzes, die den Knaben einst betroffen hat.

Die Erzählung Aitmatows und der Film der Irina Poplawskaja hat den Reiz und die Spannung einer doppelten Selbstfindung. Djamila, die Verfemte, findet zu

sich, indem sie es wagt, ihrer Liebe zu folgen, aus den Ketten des Brauchtums und des Gesetzes überhaupt zu entfliehen, an der Seite des Mannes, den sie liebt. Diese Selbstfindung der jungen Frau, die – vom Standpunkt des Gesetzes aus betrachtet – eine Ehebrecherin ist, war in Erzählung wie Film zu der Zeit, als beide entstanden, immerhin ein Bruch mit einem Tabu. Denn immerhin widerfuhr dieser Ehebruch einem sowjetischen Soldaten, der gegen den Eindringling ins Feld gezogen ist, und einem Mann, der sich durch das alte kirgisische Brauchtum gerechtfertigt sieht. Das nahm sich in einem sowjetischen Film jener Zeit recht ungewöhnlich aus. Die zweite Selbstfindung vollzieht sich an Sait, dem Knaben, der, nachdem das Erlebnis mit Djamila ihm den Blick für die Welt, für die Möglichkeiten des eigenen Entscheides geöffnet hat, sich entschliesst, das Dorf zu verlassen, ein Künstler zu werden, in der Stadt Kunst zu erlernen. Als Künstler nun, sich erinnernd, beglaubigt er in seinen Bildern das Recht, das sich Djamila und Daniar genommen haben: nicht Gericht wird über die beiden gehalten, jegliche Sympathie vielmehr ihnen zugewandt.

Dass solches nicht vorkam, war eine Folge des sogenannten Tauwetters, das – nach Stalin – unter Chruschtschow in der Sowjetunion ausgebrochen war. Es war die Zeit, da Sergej Parashanow, später wegen angeblicher Homosexualität ins Gefängnis geworfen, seine «Feuerpferde» (auch «Schatten der Ahnen» benannt) drehte, da Andrej Zarkowski mit «Iwans Kindheit», Grigori Tschuchrai mit «Die Ballade des Soldaten» in den Vordergrund traten. Irena Poplawskaja, in diese Generation derer gehörend, die erstmals einen Hauch von Freiheit wahrzunehmen vermeinten, konnte dem Vorhalt, ihr Film pflege formalistische Tendenzen, dennoch nicht ausweichen. Der Vorwurf richtete sich vorab gegen ihre Handhabung der Farben, die nicht schlicht naturalistische Wiedergabe der im filmischen Bild vorgefundenen landschaftlichen oder innenräumlichen Wirklichkeit sind, sondern Elemente der Dramaturgie. Das ist, vielleicht auch für manche westliche Zuschauer, sogenannter Formalismus – diesen fast tödlichen Vorwurf traf auch Parashanow für seine herrlichen «Feuerpferde». Natürlich kann man sagen, die Poplawskaja habe sich malerischer Mittel bedient, indem sie, was Stimmung, Empfindung, Erlebnis, Episode betrifft, die Farben unterschiedlich gewählt hat, unterschiedlich in der Wiedergabe von landschaftlicher Realität, von seelischer Einstimmung in die Intensität der Erlebnisse. In den Bildern Saits, des Malers, lodern die Farben, sie brechen aus in Exuberanzen, als wären sie Partikel, die die Sonne auswirft. Die weiten Ebenen der Steppe, die ihren Halt und ihr Ende an den Gebirgsriesen des nördlichen Himalaja haben, tauchen ein in ein erdbraunes Einerlei. Die Einfarbigkeit wird zum Stimmungshalter, zur Lyrik, in der sich Realität und damit ein künstlerisch verwalteter Realismus ausspricht. Dieser Monochronie entsprechen die Gesänge der Hirten und Nomaden von einst, entsprechen die mohamedanischen Gebete, entspricht der Hall des kriegerischen Rufes, den die Männer noch nicht vergessen haben. Es gibt eine Poesie der weiten, unermesslichen Landschaft, die in diesem Film immer aufs neue, nach so langer Zeit wiederum fasziniert. Es gibt, in der Darstellung, die Sinnlichkeit der Figuren, die die Sinnlichkeit sowohl der physischen Präsenz als auch der Zartheit ist, nicht nur bei Natlajia Arinbassarowa, welche die Djamila spielt; und es gibt die lyrische Intensität der Kamera von Kadrian Kadyraliew, der in seiner engeren Heimat sinnend, herzend, liebend umging. ■

Ursula Blättler

Gezocht: Lieve Vader en Moeder

(Gesucht: Lieber Vater und liebe Mutter)

Niederlande 1987.
Regie: Sarah Marijnissen und Agna Rudolph.
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 88/314)

«Der Täter wird zum Opfer erklärt, die Anklägerin zur Angeklagten gestempelt.» Die das vor laufender Kamera nüchtern und ohne Bitterkeit sagt, spricht aus Erfahrung. Denn auch die gesellschaftliche Ächtung blieb der heute dreissigjährigen Margot im Verlauf ihrer langwierigen und schmerzvollen «Trauerarbeit» nicht erspart. Als sie, magersüchtig, nervlich am Ende und extrem suizidgefährdet, die Notwendigkeit einsah, sich und anderen über ihre kaputte Kindheit Rechenschaft geben zu müssen, begann erst das Spiessrutenlaufen. Schockiert zeigte man sich nämlich im Bekanntenkreis weniger über das nach den Aussagen der jungen Frau während Jahren im trauten Familienkreis Vorgefallene als über die Tatsache, dass eine Tochter sich nicht (mehr) scheute, ihren eigenen Vater zu «denunzieren»...

Tabuthema «Inzest». Oder, um von den mythologischen Verklärungen gleich wegzukom-

men: Der sexuelle Missbrauch von unmündigen Kindern und Jugendlichen. Darum geht es in dem holländischen Dokumentarfilm von Sarah Marijnissen und Agna Rudolph. Wohl haben in letzter Zeit Kongresse, wissenschaftliche Abhandlungen und autobiographische Schilderungen zu Gründungen von Hilfsorganisationen für betroffene Kinder und Jugendliche geführt und dem Problemkreis gleichzeitig zu einem beachtlichen Mass an öffentlichem Interesse verholfen. Verschiedentlich aber hat der plötzliche hohe «Marktwert» des Themas, haben entsprechend süffig aufgemachte Familienstories in den sich seriös gebenden Boulevardblättern mehr Schaden angerichtet als verständnisfördernd gewirkt. Hartnäckig halten sich die überlieferten Vorstellungen und Vorurteile. Wie dieses: Wo sich Väter an Töchtern vergreifen, ist die Tochter ein Stück weit mitschuldig (als «frühreifes Früchtchen» erscheint sie im einschlägigen Jargon). Oder, wie bereits erwähnt: Inzest kommt hauptsächlich in der antiken Tragödie und bei Shakespeare vor (und betrifft von daher erwachsene Töchter und womöglich Söhne jenseits der «natürlichen Schonfrist»). Mit diesen von gesellschaftlicher Scham und daraus resultierender romantischer Verklärung zeugenden Ressentiments räumt der Film «Gezocht: Lieve Vader en Moeder» allerdings gründlich auf.

Zwei Frauen berichten aus ihrer jahrelangen Abhängigkeit von der väterlichen Gunst und Zuneigung, die possessiv und selbstherrlich war anstatt selbstverständlich, und berechnend anstatt spielerisch. Sie erzählen, mit beträchtlicher Courage übrigens, von der demütigenden Erfahrung, als Persönlichkeit mit individuellen Bedürfnissen nie wirklich gezählt zu haben, von der versuchsweisen Auflehnung ohne echte Chance und endlich vom lebensnotwendigen Prozess der Abrechnung mit der Vergangenheit – er beginnt in jenem Moment, wo sich der unerträglich gewordene Druck im erstmaligen Erzählen entlädt. Eingeschoben zwischen die Gesprächsausschnitte referiert eine Therapeutin über ihre Beobachtungen der Verhaltensweisen von betroffenen Kindern und Jugendlichen, berichten provisorisch in einem Auffangheim untergebrachte junge Frauen zwischen sechzehn und zwanzig, sind (zu Therapiezwekken angefertigte) Zeichnungen beredte Zeugen der erlittenen Gewissensnot, und sind Spiel-

Die Töchter sind zum Schweigen verurteilt aus Angst vor Liebesentzug. «Gezocht: Lieve Vader en Moeder» von Sarah Marijnissen und Agna Rudolph.

Zum Thema «Inzest»

ub. Der Film «Gesucht: Lieber Vater und liebe Mutter» kann bei der Filmcooperative Zürich, Tel. 01/271 88 00, als 16mm-Kopie oder Video-Kassette bezogen werden (Original, holländisch, mit deutschen Untertiteln). Der Filmverleih vermittelt auch geeignete Diskussionsleiter und Diskussionsleiterinnen sowie weiteres Informationsmaterial zum Thema «Inzest». Wer sich persönlich betroffen sieht, kann sich auch an die zwei zurzeit in der Schweiz tätigen Hilfsorganisationen wenden – schriftlich an: PRISMA, Verein gegen sexuellen Missbrauch von Kindern und Jugendlichen, Postfach 525, 8052 Zürich, sowie telephonisch an den: «Elternnotruf», Winkelriedstrasse 5, 8006 Zürich (Tel. 01/363 36 60).

szenen eingeschoben, die zum Teil Wunschvorstellungen (der Autorinnen?) darstellen und von daher als leicht artifizielle Fremdkörper erscheinen. «Nüchtern» betrachtet (eine Untertreibung – wer angesichts der hier gemachten Aussagen nicht erschüttert, wütend oder zumindest sehr nachdenklich zurückbleibt, hat sich bereits eine gewaltig dicke Haut zugelegt) erscheint hier der Inzest mit einem Mal als eine ganz unspektakuläre und geradezu erschreckend alltägliche Geschichte.

Hauptfiguren des Dramas sind: Ein Kind, eine stumme Mutter und ein selbsternannter Patriarch mit einem übersteigerten Geltungsdrang. Sowohl der Vater von Margot wie der Stiefvater von Jeanne scheinen der erklärten Lieblingstochter anfangs eine besonders intensive, liebevolle Aufmerksamkeit geschenkt zu haben. Diese Aufmerksamkeit entpuppte sich jedoch mehr und mehr als purer Besitzerstolz: «Ein Kind haben» hiess plötzlich «ein Kind zur Verfügung haben», und zwar ständig und jederzeit.

Folgt man den Ausführungen der beiden Frauen, so empört weniger die Schilderung dessen, was die Väter ihre Töchter im Lauf der Zeit zu tun zwangen, sondern die Selbstverständlichkeit, mit der hier eine Vertrauensstellung missbraucht wurde. Unmöglich, für ein Kind, sich zu wehren, wenn die elterliche Liebe auf dem Spiel steht. Wenn Zuwendung und Zärtlichkeit nur auf dem Weg des Stillhaltens (und Schweigens) «erkauft» werden können. Wenn schliesslich gezielte Massnahmen der Einschüchterung von vornherein jeden Widerstand als zwecklos erscheinen lassen. Und auch: Wenn niemand da ist, um die Interessen und Rechte des Kindes stellvertretend wahrzunehmen. Dass im Filmtitel gleichberechtigt auch von einer «lieben Mutter» als Wunschvorstellung die Rede ist, geschieht absichtlich. Als Täter erscheinen zwar die (notabene nicht etwa «fremden») Männer. Das schliesst die Frauen (und hier vor allem die Mütter) nicht von der Schlüsselrolle der passiven Mitwisserin aus. Man vergegenwärtige sich die aus Betroffenheit entstandenen Zeichnungen: Fast immer findet sich darauf diese zweite weibliche Gestalt mit hängenden Armen und niedergeschlagenem oder abgewendetem Blick. Warum wehrt *sie* sich nicht?

Ohne dass darauf seitens der Autorinnen besonders hingewiesen würde, findet sich mit dem (labilen) Vater und der (in Angst verstummten) Mutter plötzlich auch ein schwer ausrottbares Erziehungsideal auf der Anklagebank wieder: Es weist den (zukünftigen) Männern die Führungsrolle zu, den Frauen die Rolle der sanften Dulderin. Damit aber gewinnt die Inzest-Problematik erst ihre gesamtgesellschaftliche Dimension, und plötzlich betrifft sie grundsätzlich nicht mehr nur ein paar «Einzelfälle», die bekannt werden, weil ein Opfer das Schweigen bricht, sondern die ganze soziale Struktur, in der wir leben – und in der Kinder zweifellos das schwächste Glied der Abhängigkeitskette darstellen.

Zwei Anmerkungen noch zur Dramaturgie: Die so aussagestarken Zeichnungen stammen von einer erwachsenen Frau, die sich mit Papier und Farbstift in ihre Kindheit zurückversetzt hat. Und jene Szene, in welcher das Puppenspiel hilft, vorerst Unaussprechbares in Worte zu fassen, ist in dieser Form einer tatsächlichen Therapiesitzung nachgestellt.

In den Niederlanden lief «Gezocht: Lieve Vader en Moeder» in der breiten Öffentlichkeit als Kinofilm wie jeder andere auch. Der Schweizer Verleih möchte einer drohenden Vermarktung des gerade aktuellen Themas insofern entgegenwirken, als er die Auswertung weitgehend auf Filmclubs sowie weitere interessierte Gruppen und Verbände beschränken möchte und von Fall zu Fall um weiterführendes Informationsmaterial (beziehungsweise eine mit der Problematik vertraute Diskussionsleitung) besorgt ist (vergleiche Kasten). ■

Peter Rüesch

Colors

(Farben der Gewalt)

USA 1988
Regie: Dennis Hopper
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/311)

Vor zwanzig Jahren hat Dennis Hopper mit einem Film über den Motorrad-Trip zweier Dealer durch Amerika sein Gespür für die Zeichen des Zeitgeistes

bewiesen. «Easy Rider» (1969) wurde zum Kultfilm einer Generation, die in diesem Werk eigentlich nur den eigenen Abgesang feiern konnte. Dem Mythos der Strasse als Schauplatz von Freiheit und Gewalt scheint Hopper auch in seinem neuesten Film «Colors» treu geblieben zu sein. Es sind nicht mehr die weiten Highways von einst mit der versteckten Romantik jener grossen Suche nach sich selbst, im Brennpunkt steht nun der schmutzige Bandenkleinkrieg in den Seitenstrassen und Sackgassen des Asphaltdschungels von Los Angeles. Dennis Hopper will mit seinem Film ein wichtiges soziales Problem aufzeigen, wie er neulich in einem Interview mit der Zeitschrift «Wiener» erklärt hat. Und in der Tat scheint unter der mondänen Oberfläche von Palmen, Strand und Sonne der kalifornischen Traumstadt Los Angeles eine soziale Unrast von wachsendem Ausmass zu brodeln. An die 600 Jugendlichen-Gangs soll es in Los Angeles geben, ihr Kennzeichen ist die Farbe ihrer Westen. Die Gangs liefern sich einen blutigen Kleinkrieg um die Herrschaft über die Strasse und um Marktanteile im Handel mit der Droge Crack. Der Bandenkrieg, der längst nicht mehr mit der Faust, sondern mit Maschinenpistolen geführt wird, soll letztes Jahr 380 Tote gefordert haben.

Aber das wichtige Problem, das Hopper mit «Colors» aufzeigen will, dient nur als spektakuläre Kulisse für einen Polizeifilm, der nach bewährtem Muster angefertigt ist. Bob Hodges (Robert Duvall), ein langgedienter Polizist arbeitet seit Jahren bei C.R.A.S.H., der Kriminalabteilung des Los Angeles Police Departement. Nach einer längeren Zeit friedlicher Büroarbeit kehrt Hodges zurück in die städtischen Kampfzonen der Gangs. Es gilt die Präsenz der Polizei zu markieren und Ausschau zu halten nach jenen grossen Fischen, den Dealern, die dem Bandenkrieg erst den Zunder liefern. Der Job ist nicht ungefährlich, und so wird Hodges der frisch von der Polizeischule kommende Neuling Danny McGavin (Sean Penn) zugeteilt. Es ist die Geschichte vom Alten, den Erfahrung Vernunft gelehrt hat, und vom Jungen, dessen hitzköpfiger Glaube ans Faustrecht Unheil heraufbeschwört. Während zweier Stunden begleitet der Zuschauer dieses ungleiche Duo auf Patrouillien durch die Territorien der Gangs, auf Autojagden und Schiessereien wachsenden Ausmasses. Und irgendwann muss es kommen: Grünschnabel McGavin erschiesst bei einer Verhaftungsaktion ein Mitglied der «Crips»-Gang. Man trachtet nach seinem Leben. Aber der Leader der mit den «Crips» auf Kriegsfuss stehenden «Bloods» verrät den Mordplan der Polizei. «Crips» und «Bloods» zerfleischen sich darauf in blutiger Selbstjustiz. Die Polizei trifft ein, als alles bereits zu spät ist. Zu spät auch für die umsichtige Strategie des alten Hodges, Härte gegenüber den grossen Fischen zu zeigen und Milde gegenüber den kleinen Mitläufern zu üben. Die Spielregeln sind ausser Kraft gesetzt, und es ist anstelle von McGavin Hodges, der dafür mit seinem Leben bezahlt.

«Colors» hat in den USA für Unruhe gesorgt. Hopper wird vorgeworfen, er verherrliche mit seinem Film die Gewalt des Bandenkrieges. Der Vorwurf ist nicht unberechtigt. Die Figuren von «Colors» bleiben blass, sind von Hopper und dem Drehbuchautor Michael Schiffer nicht weiter entwickelt, als es gerade nötig ist um die Regeln des Genres schlecht und recht funktionieren zu lassen. Und so mager die Figuren gezeichnet sind, so dürftig dargestellt ist auch ihr soziales Milieu. So geschieht McGavins unbedachtes, gewalttätiges Vorgehen gegen Gang-Mitglieder allein auf dem Hintergrund seiner jugendlichen Hitzköpfigkeit – eine banale Psychologisierung. Deutlich werden die Mängel in der Charakterzeichnung der Figuren und der Schilderung ihres Milieus bei der Darstellung des kurzlebigen Liebesgetändels zwischen McGavin und der Hispano-Immigrantin Louisa Gomez (Maria Conchita Alonso). Laut Presseheft soll damit die Kluft zwischen zwei Kulturen gezeigt werden. Aber man fragt sich, worin diese Kluft eigentlich bestehen soll. Denn das Verhalten der schönen Schwarzhaarigen im Film unterscheidet sich kaum von dem irgend einer Vertreterin der New Yorker Single-Szene. Die Beziehung zwischen dem Polizisten und der Immigrantin muss scheitern, weil das eben ins Puzzle des Genres passt. Natürlich wird uns auch nichts gezeigt von den Lebensumständen der Gang-Jugendlichen. Sie bleiben letztlich reduziert auf das Bild eines anonymen Proletariats, das scharf ist auf «Rap», Geld und Gewalt. Es mögen dramaturgische Mängel sein, die Hopper daran hindern seinen sozialkritischen Anspruch einzulösen. Es bleibt jedenfalls rasant montierten Autojagden und Feuergefechten überlassen, dieses Fehlen von Substanz auszufüllen. Das arrangierten Hopper und sein Kameramann Haskell Wexler immerhin mit einigem Können und vermögen so die Spannung bis zum Schluss aufrechtzuerhalten. Aber «Colors» zeigt kein Problem auf, weit mehr spiegelt der Film die Stereotypen des Polizeifilm-Genres – das Kino genügt sich selbst. ■

Pierre Lachat

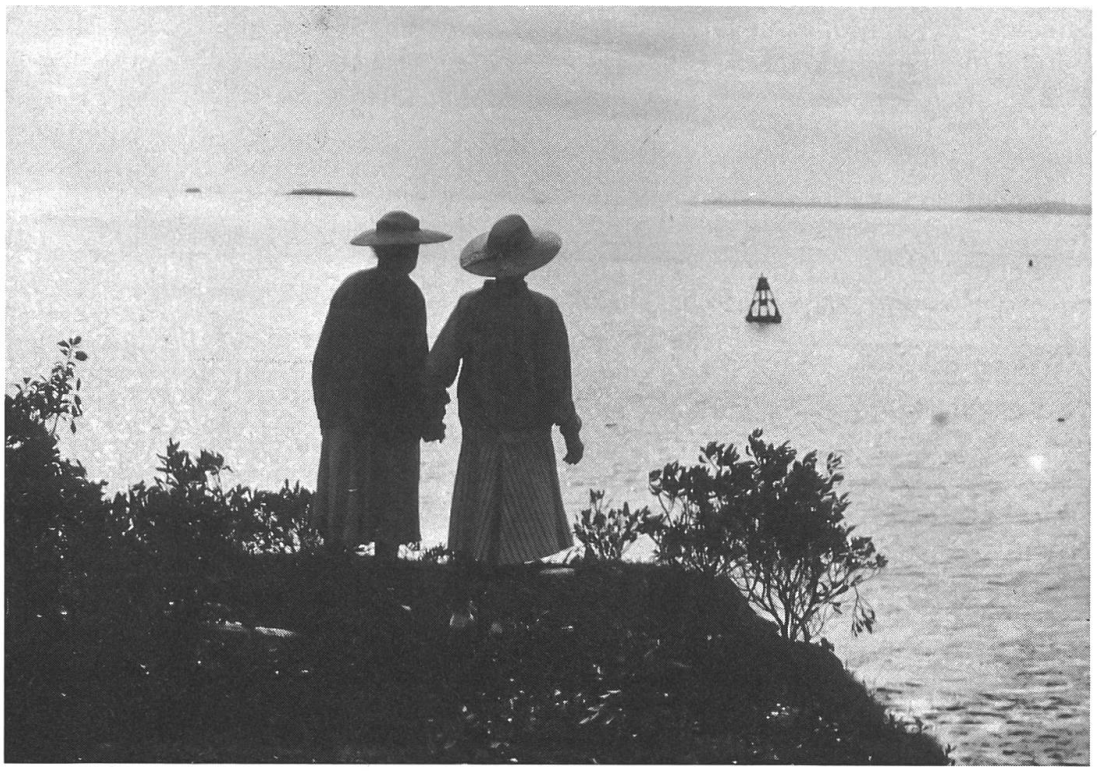
The Whales of August

Grossbritannien 1988.
Regie: Lindsay Anderson.
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/324)

Als ich Lindsay Anderson traf, war er vom Interview geben hundemüde und wollte sich gleich selbst zu den Alten zählen, dabei hatte er doch erst diese Filmregie prästiert. Leider sei es wahr, bekräftigte er mit seinen 65 Jahren, als alter Mann sei er befugt, sich übers Altsein zu verbreiten und das tue er in «The Whales of August». Mit der artigen Verfilmung des sentimentalen Bühnenstücks von David Berry um zwei bejahrte Schwestern, die noch einen vielleicht letzten Sommer in einem Haus an der Küste von Maine verbringen, hat der einstige Vorkämpfer des englischen «Free Cinema» eines der ganz raren Kinostücke gedreht, in denen man praktisch kein junges Gesicht zu sehen bekommt. Fast nur langjährige Rentnerinnen und Rentner treten auf, doch durften die faltigen Gesichter, die Anderson zeigt, keine beliebigen faltigen Gesichter sein, sondern sie mussten an vormals junge Gesichter erinnern. Das wurde nicht etwa nur vom Gesetz des Marktes diktiert, der nach seinen Stars verlangt, sondern auch und vor allem von der ganzen Anlage des Stücks: Wo nur Alte anzutreffen sind, wird die Gegenwart dünn, die Zukunft verflüchtigt sich, dafür verdichten sich Vergangenheit und Erinnerung. Alte Gesichter sind Fragezeichen, Palimpseste: Wie habe ich vor vierzig, fünfzig Jahren ausgesehen – wieviel ist davon geblieben? Und was war das einmal, das sich da in Falten gelegt hat?

Das einzige wirkliche Ereignis des Films, der sich im übrigen in scheinphilosophischen Nett- und Nichtigkeiten um Freuden und Leiden der dritten Lebensperiode ergeht und erschöpft, stellt für mich die Griffth-Heroine Lillian Gish mit ihren 92 dar, einer der letzten noch lebenden Stars des Stummfilms. Das Unglaubliche besteht bei ihr darin, dass sie auf eine fast irreale Weise noch so überaus ähnlich aussieht, wie damals: ein zierliches, niedliches, feingliedriges Geschöpf mit schmalem Mündchen und meist verträumtem Blick. Die Bewegungen, knapp, leicht und scharf, sind die gleichen geblieben, ebenso die etwas störrische, unabweisbare, dabei gefasste Präsenz, diese gewisse Bedächtigkeit, wo die leptosome Konstitution eher nervöse Gespanntheit erwarten liesse. Lillian Gish, die ihre erste Filmrolle 1914 in Griffith' «The Birth of a Nation» spielte und die überhaupt so alt wie das Kino ist, hat Jahrzehnte noch und noch angesetzt ohne – im Sinn des Sichverbrauchens – eigentlich alt zu werden: nicht anders, wäre ich versucht zu sagen, als die längst nicht mehr neue, aber ewig junge Kunst des Films.

Ganz und gar nichts Vergleichbares lässt sich von der zwölf Jahre jüngeren Bette Davis sagen, die jemand ganz an-



Scheinphilosophische Nett- und Nichtigkeiten: «The Whales of August» von Lindsay Anderson.

derer geworden ist, als sie in ihren besten Zeiten um 1940 war, nämlich reiz- und unberechenbar, um nicht zu sagen eine Spur verwirrt, in vielem unsicher, das Auge fahl, also vielleicht doch nicht mehr ganz so rüstig, wie man sie wohl glauben macht und wie vermutlich auch Anderson geglaubt hat. Ann Sothern und Vincent Price, die weitern Grauen Panther mit alterdauertem Starstatus, Jahrgänge 1909, bzw. 1911, wirken sogar eine Spur blässlich, obwohl das Gesicht des ehemaligen Horrorstars Price einen gewissen Aha-Effekt ähnlich wie bei Lillian Gish erzeugen mag. Doch ist seine Rolle halt schon etwas zu bescheiden, als dass die Wirkung nachhaltig sein könnte.

Überhaupt die Rollen: Viel zu dramatisieren gibt es ja nicht mehr, denn bei jedem, der's erlebt, kommt das Alter, wo er eigentlich nur noch existiert und sich beschäftigt, aber kaum noch etwas unternimmt. Bewährung ist nicht mehr gefordert, Sieg oder Niederlage nur noch in den sprichwörtlichen kleinen Dingen möglich, die der Film sich zu vergrössern bemüht. Das dramatische Material ist ganz in der Erinnerung versenkt: Man weiss bereits aus dem Nachhinein wie alles herausgekommen ist. Wenn man das Leben des Menschen als einen Prozess auffasst, durch den die Möglichkeiten immer weniger, die Unmöglichkeiten immer zahlreicher werden, was fängt man dann mit lauter Senioren auf der Bühne oder im Film bloss noch an? Ich fürchte, man rettet sich nur allzu gern in den Kitsch und hält sich tröstend vor Augen: Niemand wird etwas einwenden dürfen, weil ja auch er wohl hofft, einmal selber alt zu werden. ■

Samuel Helbling

The Beast of War

(Bestie Krieg)

USA 1988.
Regie: Kevin Reynolds
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 88/294)

Es gibt kaum eine kriegerische Auseinandersetzung, die nicht früher oder später vom Kino aufgegriffen wird. Zuerst die Weltkriege, dann Korea, Indochina, Vietnam und jetzt Afghanistan. Wieviel diese Filme mit der Wirklichkeit zu tun haben, ist für das Kino eine müssige Frage. Film ist immer Fiktion. Er kann etwas mit der Realität zu tun haben, aber bildet sie nie wirklich ab. Das jeweilige Kriegsgebiet liefert nur den exotischen Schauplatz für Kriegs-Inszenierungen, die mehr auf sich selbst verweisen, also auf die Macher und das Publikum und nicht auf die Wirklichkeit des Krieges.

In «Bestie Krieg» geht es um den sowjetischen Einmarsch in Afghanistan. Wie Kevin Reynolds in einem Interview versicherte, könnte dieser Film aber genau so gut in Vietnam spielen. Er habe keinen politischen Film drehen wollen. Es sei ihm darum gegangen, zu zeigen, wie menschlicher Wille und Verstand manchmal das Böse bezwingen können.

Das Thema der sowjetischen Invasion scheint Kevin Reynolds zu faszinieren. Zu dem 1984 entstandenen Film «The Red Dawn» schrieb er das Drehbuch. In drastischen Bildern wird darin die Besetzung der USA durch sowjetische Truppen zu Beginn eines Dritten Weltkrieges geschildert. «Bestie Krieg» spielt nun im zweiten Jahr des Einmarsches der Sowjets in Afghanistan.

Ein Dokumentarfilmbericht aus Afghanistan, in welchem ein afghanischer Junge den Heldentod unter einem sowjetischen Panzer stirbt, inspirierte William Mastrosimone zum Drehbuch dieses Films. In «Bestie Krieg» wird eine ähnliche Szene zum Schlüsselerlebnis für den Panzerfahrer Kowertschenko. Während einer blutigen Zerstörungsexpedition in einem abgelegenen Hochtal wird er von seinem Kommandanten Daskal gezwungen, einen gefangenen Mudschaheddin zu überfahren. Es kommt zum Bruch zwischen dem intellektuellen Panzerfahrer und dem zynischen Militaristen Daskal.

Im Zentrum des Films steht die Besatzung dieses Panzers, der sich auf dem Rückweg in das Militärcamp in der Wüste verirrt. Getrennt von seinem Verband, wird der Panzer von den Mudschaheddins mit Panzerfäusten gejagt. Je ausweglos er die Situation des Panzers, desto aggressiver wird die Spannung innerhalb der Mannschaft.

Daskal hat die fixe Idee, dass der afghanische Soldat und Dolmetscher Samad ein Spion sei. Bei nächster Gelegenheit bringt Daskal Samad kaltblütig um. Kowertschenko, der dagegen protestiert, wird der Meuterei beschuldigt. Auf Geheiss des Kommandanten binden Kaminski und Golikow, die Daskal treu ergeben sind, ihren Kameraden Kowertschenko an einen Felsen und überlassen ihn seinem Schicksal. Von den Mudschaheddins wieder befreit und in ihre Gruppe aufgenommen, beteiligt er sich nun selber an der Panzerjagd.

Erzählt wird einmal mehr eine Initiationsgeschichte mit einer rigiden Männermoral. Eine Saga von Schuld und Sühne. Es geht um Männlichkeit und Feigheit, um den Kampf Mann gegen Mann und um die Durchsetzung individueller Freiheit gegen die

Militärhierarchie. Kowertschenko, der intellektuelle Held dieses Films, muss das Böse in Gestalt seines Kommandanten töten. Dabei verliert er seine Unschuld und wird zum tragischen Helden. Erstaunlich ist eigentlich nur, dass Kevin Reynolds «Bestie Krieg» als Antikriegsfilm verstanden haben möchte; doch der Krieg in Afghanistan dient lediglich als willkommener Rahmen zur Inszenierung einer männlichen Bewährungsprobe und deren Heroisierung. Es geht nicht so sehr um Afghanistan als um Freundschaft, moralische Verpflichtung und den Konflikt zwischen Pflicht und Gewissen. Sogar der Antikommunismus spielt eine eher untergeordnete Rolle.

Kevin macht es sich zu einfach, wenn er glaubt, mit einer möglichst naturalistischen Inszenierung eines Kriegsgeschehens sei der Wahnsinn des Krieges schon entlarvt. «Bestie Krieg» ist insgesamt ein anspruchsloses Kriegsdrama. Die vielen Action-Sequenzen, das simple Handlungsmuster und die stereotype Zeichnung der Charaktere – sowohl der russischen wie auch der afghanischen – machen den Film zur besinnungslos konsumierbaren Unterhaltung. ■

Antonio Gattoni

Caspar David Friedrich – Grenzen der Zeit

BRD 1986.
Regie: Peter Schamoni
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/310)

«Der Maler soll nicht bloss malen, was er vor sich sieht, sondern auch was er in sich sieht.» Dieser Leitsatz einer neuen Weltorientierung in der Malerei stammt von Caspar David Friedrich (1774–1840), dem bedeutendsten Maler der deutschen Romantik. Der deutsche Regisseur Peter Schamoni ist den Inspirationsquellen Friedrichs nachgegangen und hat ein faszinierendes Filmportrait über ein ungewöhnliches Werk und seine Entstehung entworfen.

Der grandiose Hauptdarsteller in Friedrichs Bildern und Schamonis Film ist die Landschaft. Eine Landschaft, deren malerische Schönheit im wortlosen Staunen des Betrachters urplötzlich umschlägt in bedrohliche Wildheit und verschlingende Unendlichkeit. Friedrich erlöste die Landschaft von ihrer Dekorfunktion in der Historienmalerei und hauchte ihr grenzenloses Leben ein. Sein Blick auf die Natur hat aber nichts Naturalistisches. In Einklang mit der romantischen Vorstellung von der Natur als pantheistischer Einheit geraten ihm die nebelverhangenen, zerklüfteten Täler, die knorrigen Eichen, die abendroten Küsten- und Hafenansichten, die gespenstisch beleuchteten Friedhöfe zu stimmungsvollen Seelenlandschaften, in denen Gemütsleben und Natur, Wirklichkeit und Vorstellung in ein ausdruckstarkes Spannungsverhältnis zueinander treten. Die verwischten Grenzen zwischen Innenwelt und Aussenwelt werfen den Betrachter schonungslos auf seine eigene Gefühlswelt zurück. Im Sinne dieser direkten subjektiven Bildbezogenheit ist eine filmhafte Auseinandersetzung mit Friedrichs Werk eigentlich nur von der kontemplativen Erlebensseite her denkbar.

Schamoni geht denn auch konsequent vom gefühlsbestimmten Blick des Malers auf seine Landschaft aus. In weichen Überblendungen stellt er die Stimmungslandschaft des Malers der Reallandschaft seiner Aufenthaltsorte und Reisen gegenüber. Die Kamera (Gerard Vandenberg) zeichnet dabei die bebilderten Lieblingsorte Friedrichs, die Ostseeküste Rügens, die Sächsische Schweiz, das Riesengebirge, mit einer solchen Stimmigkeit in Perspektivenwahl, Raumkomposition, Beleuchtungsverhältnis und Farbtönung nach, dass ich als Filmzuschauer mit der Zeit Schwierigkeiten bekomme, Filmbilder und gemalte Bilder voneinander zu unterscheiden. Die Bilder sprengen wegen ihres scharfen Kontrastes zwischen dem dunklen Vordergrund und dem hellen und verschwommenen Hintergrund den Rahmen des Bildes und stürzen den Blick des Betrachters ins Unendliche, in die Grenzenlosigkeit des Seins. Wenn Menschen in Friedrichs Bildern auftreten, erscheinen sie deshalb meist als kleine, silhouettenhafte Schattenwesen in Rükkenansicht, die verloren und einsam einer gewaltigen Natur gegenüberstehen. Der Maler selbst scheint in diesen Figuren am Grenzbereich der Existenz anwesend zu sein. «Ich muss allein bleiben, um die Natur zu fühlen.»

Im Film ist Friedrich vor allem über sein Werk und einen gesprochenen Kommentar mit Zitaten von ihm gegenwärtig. Da-

Bekannter Maler der deutschen Romantik: aus «Caspar David Friedrich – Grenzen der Zeit» von Peter Schamoni.

neben setzt Schamoni Spielszenen ein, um aus der Sichtweise von Carl Gustav Carus, einem Bewunderer und Freund Friedrichs, die historischen Hintergründe und die Reaktionen kunstkritischer Kreise auf Friedrichs Bilder zu beschreiben. Schamoni beruft sich dabei auf das 1985 in der DDR erschienene Buch «Caspar David Friedrich – unbekannte Dokumente seines Lebens» von Karl-Ludwig Hoch. Der Film gibt zum Beispiel ein Bild über die politischen Schwierigkeiten, die Friedrich bekam, als er sich in einem Brief an einen Freund gegen die unterdrückende Macht der Fürsten wandte und demokratische Rechte für den Bürger forderte.

Einen wichtigen Teil des Films nehmen die Szenen ein, die anekdotisch zeigen, wie unverständlich und ratlos die meisten Zeitgenossen Friedrichs auf seine Bilder reagierten. Das Bild «der Mönch am Meer», wird abgelehnt, weil es die Natur zuwenig realistisch darstelle, weil es einen betrüblich-melancholischen Eindruck hinterlasse, wo doch die Kunst das Schöne abzubilden habe. Bemerkungen, die den Eindruck hinterlassen, dass Friedrich mit seiner subjektiv-ehrlichen Darstellungshaltung seiner Zeit voraus war. «Gelingt es einem Menschen, die Grenzen seiner Zeit zu überschreiten, wird er von seiner Mitwelt nicht anerkannt, oder gar für verrückt erklärt.»

Wichtige Ereignisse im Leben des Malers tauchen im Film als kaleidoskopartige Einschnitte auf, die sich reibungslos in den meditativ-besinnlichen Rhythmus der Landschaftsbilder einordnen. Dazu gehört Friedrichs erste und prägende Begegnung mit dem Tod. Sein Bruder hat ihm in jungen Jahren das Leben gerettet, als er auf Eisschollen einbrach und hat dabei selber den Tod gefunden. In dem berühmtem Bild «Das Eismeer» scheint Friedrich diese tragische Erfahrung verarbeitet zu haben. Schamoni, der bereits mehrfache Erfahrungen mit Kunstverfilmungen gemacht hat (er hat einen Spielfilm über Robert Schumann und vier Kurzfilme über den Surrealisten Max Ernst gedreht), hält in seiner Friedrich-Verfilmung an Bewunderungsbekundungen nicht zurück. Ich finde es schade, dass er neben den lauten Lobeshymnen nicht auch noch ein paar kritische Blicke auf Friedrichs

Werk geworfen hat. Friedrich ist zum Beispiel für sein prononciertes Deutschtum bekannt gewesen und später von den Nazis dementsprechend auch für ihre Blut- und Boden-Philosphie missbraucht worden.

Im Ganzen ist Schamoni jedoch ein ungeheuer dichtes Werkportrait gelungen. Caspar David Friedrich ist ein Maler, der gerade in unserer Zeit des grossen Natursterbens an Aktualität nichts eingebüsst hat. ■

KURZ NOTIERT

Aktion Schweizer Film

sfz. Im Rahmen der Aktion Schweizer Film entrichtet das Schweizerische Filmzentrum auch dieses Jahr wieder Herstellungsbeiträge an Nachwuchsfilmer. Seit 1979 konnten 88 Projekte mit einer Gesamtsumme von 745000 Franken gefördert werden. Dieser Produktionsfonds für Erstlingsfilme und Werke junger Filmschaffender wird aus den Erträgen des «Kinozehners» sowie aus öffentlichen und privaten Gönnerbeiträgen gespiesen. Am «Kinozehner» sind Kinos in verschiedenen Schweizer Städten beteiligt.

Die Projekte der Aktion Schweizer Film 1988 müssen bis 26. November beim Schweizerischen Filmzentrum in Zürich eingereicht werden (Datum des Poststempels). Beim Filmzentrum kann auch das Reglement bezogen werden (Münstergasse 18, Tel. 01/4728060). Die Entscheide der Vergabekommission, die vom Filmhistoriker Dr. Viktor Sidler präsidiert wird, werden an den Solothurner Filmtagen 1989 (17.–22. Januar) bekanntgegeben.

TV-kritisch

Peter Kaufmann

Krimi-Blütezeit auf dem Bildschirm

Im Fernsehen DRS beginnt am 6. November die Krimi-Serie «Eurocops»

Von der Fasnacht haben viele Basler nie genug. «Morgestraich, vorwärts, marsch!», befiehlt der Tambourmajor den Trommlern und Pfeifern. Und los geht's morgens um vier in den nachtdunklen Strassen voller Menschen. Am 6. November mit dabei sind ausserdem Millionen von DRS-, ZDF- und ORF-Zuschauern. Doch halt: Basler Fasnacht im November und der Morgenstreich am Sonntagabend?

Des kleinen Rätsels Lösung ist einfach. Die traditionelle Basler Fasnacht dient in der ersten Folge der Serie «Eurocops» als bunter, attraktiver Hintergrund für eine düstere Medizin-Affäre rund um eine Wasserleiche, die am Fasnachtsmontag aus dem Rhein gezogen wird. «Tote reisen nicht» heisst der Schweizer Beitrag, der nun die internationale Euro-Krimireihe eröffnen darf. Der Basler Autor Claude Cueni, in letzter Zeit (allzu?) oft mit Fernsehspielen am Bildschirm vertreten, schrieb das Drehbuch. Cueni wird auch die Bücher für die weiteren Schweizer «Eurocops»-Beiträge liefern. Zwei weitere Folgen werden noch dieses Jahr fertiggestellt: «Honig der Nacht», die Geschichte einer auf gefährlichen Chemikalien-Rückständen erbauten Siedlung, und «Falken auf Eis» über den weltweiten illegalen Handel mit seltenen Tieren. 1989 werden vom Fernsehen DRS zwei weitere «Eurocops»-Folgen produziert. Immer mit dabei: Regisseur Jean-Pierre Heizmann, Wolfram Berger als Kriminalkommissar, Alexander Radszun als sein Mitarbeiter und Walo Lüönd als gestrenger Staatsanwalt und Vorgesetzter.

Ein gewaltiges Stück Arbeit für das kleine Team der TV-Abteilung Dramatik, müsste man meinen. Doch die jungen Leute rund um den langjährigen Abteilungsleiter Max Peter Ammann sind erst so recht auf den (Krimi-)Geschmack gekommen. Bereits fertig gedreht ist eine Folge für die ARD-Krimi-Reihe «Peter Strohm» mit Klaus Löwitsch als Privatdetektiv, eine Serie, die am 4. Januar 1989 am Bildschirm starten wird. Bei der zweiten «Strohm»-Staffel wird das Fernsehen DRS allerdings nicht mehr mitmachen. Zu spät haben die SRG-Leute erfahren, dass die ARD mit den Schauspielern in der Schweiz unübliche Verträge abzuschliessen pflegt. Während die erste Folge bei ARD, ORF und DRS am selben Abend über den Sender geht, schert das Fernsehen DRS in der zweiten Januarwoche aus: Die zweite Folge, bei der ARD am Montagsserien-Termin im Programm, wird oder kann strukturplanbedingt erst am Donnerstag im Deutschweizer Programm gezeigt werden. Diese verschobene Ausstrahlung gilt nun laut den deutschen Verträgen als Wiederholung, und das Fernsehen DRS wird daher honorarpflichtig. Das sei relativ viel Geld, meint DRS-Produzent Martin Hennig zu recht, das genau genommen nicht der Produktion selber und deren Qualität zugute komme, sondern bloss ein sicher willkom-