Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

Band: 29 (1977)

Heft: 9

Rubrik: Filmkritik

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: 04.12.2025

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

The Front (Der Strohmann)

USA 1976. Regie: Martin Ritt (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/122)

«The Front» spielt im Amerika der frühen fünfziger Jahre, zur Zeit des Kalten Krieges. In jenen schlimmen Jahren einer kollektiven Hysterie veranstaltete das «House Committee on Un-American Activities» des republikanischen Senators Joseph R. McCarthy eine regelrechte Hexenjagd auf angebliche und echte Kommunisten. Tausende, darunter auch viele vor den Nazis nach Amerika geflüchtete Künstler, mussten vor dem Komitee erscheinen und sich entwürdigenden Verhören unterziehen. Das Komitee, das von den Vorgeladenen die Denunziation von Kollegen und Bekannten verlangte, verurteilte auf Grund vager Verdächtigungen und verhängte Berufsverbote. Wer die Aussage verweigerte, wanderte ins Gefängnis. Regisseure wie Charles Chaplin, der seine Erfahrungen in «A King in New York» (1957) verarbeitete, Joseph Losey und Jules Dassin mussten Amerika verlassen. Andere Regisseure sowie viele Künstler, Autoren und Schauspieler gerieten auf die «blacklist» (schwarze Liste), die in der Film-, Radio- und Fernsehindustrie eine berüchtigte Rolle spielte. Wer auf dieser Liste aufgeführt war, konnte oft jahrelang seinen Beruf nicht mehr ausüben und musste sich mit Gelegenheitsarbeiten durchschlagen. Am ehesten fanden noch die Autoren eine Möglichkeit, die schwarze Liste zu umgehen, indem sie ihre Arbeiten über Mittelsmänner an die Medien absetzten.
Einen solchen Mittels- oder Strohmann spielt Woody Allen in Martin Ritts «The Front». Er heisst Howard Prince und ist ein kleiner Kneipenkassierer und glückloser Pferderennbuchmacher in Brooklyn. Eines Tages sucht ihn sein Schulfreund Alfred Miller (Michael Murphy) auf, der verdächtigt wird, mit dem Kommunismus zu sympathisieren. Daher lehnt das Fernsehen alle neuen Manuskripte des zuvor hochgeschätzten Autors ab. Nach einigem Sträuben und nervösem Zögern willigt Howard ein, gegen ein Honorar von zehn Prozent als Millers Strohmann zu dienen. Schon bald ist Howard ein gefragter Mann, er verkauft Millers Arbeiten glänzend und wird langsam seine Schulden los. Als Schreiberling zwar unbegabt, aber schlau, listig und clever mogelt er sich bei Produktionsbesprechungen, auf Parties und in Interviews durch. Er verliebt sich in die attraktive TV-Redaktorin Florence Barrett (Andrea Marcovicci), die ihn bewundert. Er geniesst «seinen» Erfolg, die Popularität bei den Zuschauern «seiner» Fernsehstücke. Er leistet sich eine neue Wohnung, schliesst seine Bildungslücken mit der Lektüre von Faulkner, O'Neill und anderen und meistert so mühelos die belanglosen Cocktail-Party-Konversationen. Howard nimmt noch weitere verfehmte Autoren unter Vertrag, das Geschäft läuft blendend, sodass ihm der Ruhm langsam zu Kopf steigt: Er kritisiert die Arbeiten seiner Autoren und weist sogar Manuskripte zurück, wenn sie ihm für seinen Namen nicht gut genug scheinen.
Erst das Schicksal des Fernsehstars und Vollblutschauspielers Hecky Brown (Zero Mostel) und der Entschluss von Florence, lieber bei der Fernsehgesellschaft zu kündigen, als das schmutzige Geschäft ihrer Vorgesetzten, die vom Komitee verdächtigte Mitarbeiter aus Opportunität und aus Angst vor finanziellen Verlusten fallen lassen, mitzumachen, bringen Howard auf den Boden der Realität zurück. Aber es ist bereits zu spät – auch Howard wird überprüft und beschattet. Hecky Brown, der vor Jahren an einem 1. Mai-Umzug teilgenommen hatte – er erinnert sich nur noch daran, dass es wegen dem schönen Hintern eines Mädchens war –, wird von einem Gesinnungsschnüffler dazu erpresst, Howard zu bespitzeln. Um seine eigene Haut zu retten und wieder auftreten zu können, übernimmt Hecky den schmutzigen Auftrag. Er freun-

det sich jedoch mit Howard an und begeht, als er die Situation nicht mehr erträgt, Selbstmord. Der durch die Treffs mit seinen Autoren belastete Howard muss darauf selber vor das gefürchtete Komitee. Dort lehnt er einen vorbereiteten billigen Kompromiss ab, sucht sich den verfänglichen Fragen zu entwinden und schleudert schliesslich, als ihm der Kragen platzt, den Mitgliedern des Ausschusses das Götz-von-Berlichingen-Zitat ins Gesicht. Mit Handschellen an einen FBI-Mann gefesselt, wandert er ins Gefängnis, während ihm Freunde und Demonstranten einen triumphalen Abgang bereiten.
Mit «The Front» rechnen Regisseur Martin Ritt («Hud», «Hombre», «The Spy Who Came In From the Cold», «The Great White Hope» u. a.) und Drehbuchautor Walter Bernstein, die – ebenso wie die Schauspieler Zero Mostel und Herschel Bernardi – Opfer der «blacklist» waren, mit der McCarthy-Aera ab. Die mit ihren eigenen Erlebnissen und Erfahrungen angereicherte fiktive Story berichtet von einem seinerzeit alltäglichen Geschehen und entlarvt mit bitterer Ironie die Idiotie und Absurdität der damaligen Gesinnungsschnüffelei im Namen von Freiheit, Demokratie und Vaterland. Weder Wehleidigkeit noch Selbstmitleid, aber auch nicht Rachedurst, Zorn oder gehässige Wut beeinträchtigen die Verbindlichkeit dieser Tragikomödie. Aus der Distanz von zwei Jahrzehnten, in denen die eigene Betroffenheit zwar den Stachel ohnmächtiger Wut, nicht aber Schmerz und Scham verloren hat, schildern Ritt und Bernstein ruhig und besonnen in absurden, komischen Szenen die Angst, Unterdrückung und Entwürdigung der Verfolgten, aber auch die Feigheit, Verlogenheit und Korruption, den Opportunismus und die Doppelmoral insbesondere der Fernsehanstalten, die über die Strohmänner im Bilde waren und die schwierige Lage der Autoren skrupellos ausnützten. Ritt und Bernstein ist «eine respektable Synthese von politischem Zeitstück und Situations-Komik» gelungen, «in die sich Woody Allens neurotischer 'Underdog'-Humor nahtlos integriert» (Hans C. Blumenberg in der «Zeit»). Dabei ist «The Front» keineswegs eine typische Woody-Allen-Komödie. Martin Ritt beweist die Qualität seiner Schauspielerführung nicht zuletzt dadurch,

dass er sowohl Woody Allen als auch Zero Mostel weitgehend gegen ihr sonstiges Rollenklischee einzusetzen verstand. Beide spielen verhaltener, disziplinierter und pointierter als in den meisten ihrer anderen Filme. Sie vermitteln der Geschichte eine tragikomische Dimension, die dem Zuschauer immer wieder das Lachen im Halse stecken bleiben lässt. Vor allem ist Woody Allens Leistung beachtlich: Wie er die Wandlung Howards vom unpolitischen Tagedieb zum kleinen Opportunisten, Emporkömmling und Salonlöwen, aber auch zum verängstigten Opfer, das vor dem Komitee in stotternder Verzweiflung innerlich einen Kampf zwischen moralischer Feigheit, Anpassung und selbstmörderischem Heroismus ausficht, subtil und eindrücklich gestaltet, ist eine grossartige schauspielerische Leistung.
Zweifellos ist «The Front», abgesehen vielleicht von der etwas marginalen Liebesgeschichte zwischen Howard und Florence, eine brillant inszenierte und gespielte Komödie, in der sich beissende Satire, treffende Ironie, absurde Komik und bittere Tragik die Waage halten. Dennoch hat der Film auf mich streckenweise zu distanziert, zu ausgewogen und zu wenig straff und konzentriert gewirkt. Das mag daher kommen, dass Ritt das Geschehen von damals als eine längst vergangene und überwundene Episode darstellt. Er umgibt die fiktive Story mit einem Rahmen aus historischen Wochenschaubildern (darunter Aufnahmen von der Hochzeit McCarthys), die mit dem Sinatra-Song «Young and Heart», einem Evergreen von damals, unterlegt sind. Mit dieser unproblematischen, romantischen Musik wird zwar jene Zeit der Denunziation, Bespitzelung, Angst und Verfolgung ironisch kommentiert, zugleich hinterlässt dieser historische Rahmen jedoch den Eindruck, dass diese Vergangenheit aufgearbeitet und bewältigt ist. Dabei sind Hexenjagd auf Anders-Denkende und Gesinnungsschnüffelei nach wie vor von beklemmender Aktualität. Noch immer wird im Namen der Freiheit eben diese Freiheit geschändet und geknebelt. In Ost und West. Auch bei uns in der Schweiz. Franz Ulrich

The Last Tycoon (Letzte Glut)

Produktion: USA 1976. Regie: Elia Kazan (Vorspannangaben 77/125)

Schon als F. Scott Fitzgerald den Fragment gebliebenen Roman vor seinem Tod 1941 schrieb, bezeichnete er ihn als Flucht in eine verschwenderische, romantische Vergangenheit, die nicht wieder kommen wird. Von dieser Warte kann man auch den Film betrachten. Fitzgerald konnte kaum mehr als die Hälfte des geplanten Buches zu Ende schreiben, und obwohl aus seinen Notizen und aus Angaben seiner Freunde ziemlich genau bekannt ist, wie er die Geschichte enden lassen wollte, hat man sich auch bei dem Film auf den fertigen ersten Teil des Romans beschränkt; den Schluss, wenn auch leicht zurechtgeschneidert, hat der englische Drehbuchautor Harold Pinter offen gelassen.
«The Last Tycoon» spielt – inmitten der Blütezeit Hollywoods Mitte der dreissiger Jahre – vor dem Hintergrund der täglichen Routine in den grossen Studios. Das Fleisch der Geschichte ist die grosse Romanze, in die sich der begnadete Produzent Monroe Stahr verstrickt. Stahr, von Robert De Niro mit Understatement gespielt, ist dem Wunderkind und MGM-Produzenten Irving Thalberg (1899–1936) nachgebildet: der letzte Magnat der Filmindustrie, ein jüdischer «self-made-man», der sich die Bewunderung auch seiner härtesten Konkurrenten auf der obersten Plattform der Filmhierarchie mit spielender Leichtigkeit zu sichern weiss. Er ist glänzend, aber seine glänzende Herrschaft ist todgeweiht. Genau hier versagt Kazan, nachdem er das Milieu so greifbar, wenn auch klischeehaft geschildert hat. Er deutet zwar einen Machtkampf Stahrs an zwei Fronten – innerhalb des Studios und gegenüber den Gewerkschaften – an, aber schliesslich schiebt er Stahrs Untergang doch nur auf seine unglückliche Liebe ab. Der Stoff entgleitet ihm zwischen den Händen und lässt den Zuschauer mehr und mehr kalt. Kazan verzichtet zwar netterweise auf eine

schweratmige Demontage des Kinoimperiums und bleibt bei seinem Hang zu dramatischer Offenheit, bleibt aber auf seinem Weg auf eine klare symbolische Ebene in der Mitte stecken.
Das ist Stahr: Ein Schwerarbeiter, der an allen Ecken und Enden zum Rechten sieht, ein Filmverrückter, der in jeder Frage kurz entschlossen seinen Standpunkt vertritt, nicht weil er Bescheid zu wissen vorgibt, sondern weil er Bescheid weiss. Er bestimmt über die Produktionskosten und über irgendeine Figur irgendeines Drehbuchentwurfes, und der impotente Star (Tony Curtis) schüttet bei ihm sein Herz aus. Er war mit einer Hollywood-Schönheit verheiratet, aber die ist tot. Da liegt er eines Abends erschöpft in seinem Bureau und verschläft das Erdbeben, das das ganze Studio um ihn in Aufruhr bringt. Eine Wasserleitung auf Bühne 7 ist geborsten. Er läuft hinunter, riesige Scheinwerfer leuchten eine herrliche tropische Kulissenlandschaft ab, der Boden steht unter Wasser. Stahr gibt seine Anweisungen, da fällt sein Blick auf einen meterhohen Götterkopf, der langsam den unvorhergesehenen Fluss hinabfliesst. Zwei Mädchen klammern sich daran fest. Die eine fesselt ihn – märchenhaft vorbeischwebend, gleicht sie seiner toten Liebe.
An diesem Abend findet er sie nicht mehr, aber unter allerlei Umständen trifft er sie später doch wieder, und seine hoffnungslose Liebe entbrennt. Sie heisst Kathleen, ist Engländerin, und wird von Ingrid Boulting gespielt. Es ist eine plötzliche, dynamische, physische Liebe. Kathleen ist, zumindest mit den Frauen verglichen, die Stahr hatte oder haben könnte, ein Aschenbrödel, Mittelklasse, die nichts mit Kino und Glamour zu tun hat. Doch für Stahr bleibt sie das, was sich in der ersten Szene auf dem Wasser angedeutet hat: eine helle, reine, aber unwirkliche und für ihn unfassbare Schönheit. Fremdheit bleibt zwischen ihnen, die sich nur für Augenblicke, in der

Liebesnacht in Stahrs halbfertigem Haus am Meeresstrand, auflöst; dann lässt ihn das kurze Glück umso heftiger zweifelnd zurück. Es gibt einen andern Mann, den sie heiraten wird, und der endgültige Zusammenbruch folgt, als er, in einem kleinen Projektionsraum, wo er sich jeweils die Aufnahmen des Tages im Rohschnitt ansieht (das und das ist schlecht; die sechste Aufnahme nehmen wir; Kompliment für Make-up und Haar; weiss dieser Drehbuchschreiber nicht, wie die Leute reden?), als er dort ein Telegramm in die Hand gedrückt erhält mit der schlichten Botschaft: «Ich habe heute mittag geheiratet».
In dieser Romanze erweist sich der grosse Stahr plötzlich als hilflos den Launen der Angebeteten gegenüber. Am gleichen Abend folgt der verhängnisvolle Auftritt des Gewerkschaftsbosses Brimmer aus New York. Jack Nicholson spielt den «Kommunisten», auf kühle Art überzeugt von sich und seiner Aufgabe, die Drehbuchautoren, denen nach Stahrs Meinung zwar Geld, aber keine Autorität zustehe, zu organisieren. Der Abend endet in einem Desaster; Stahr, betrunken, will Brimmer zusammenschlagen, und kommt selber zur Kasse. Brimmer lakonisch: «I always wanted to hit ten million dollars.»
Der Graben zwischen den Bossen und den Angestellten der Kinoindustrie verbreitert sich, und da hinein fällt der Individualist Monroe Stahr. Er ist der letzte Tycoon, und hinter ihm lauern bereits die neuen Monopolisten, denen es allein um den Profit geht. Stahr dagegen hat sich immer allem und jedem, noch dem hintersten Drehbuchschreiber gegenüber, verantwortlich gefühlt, er hat selbst seine Feinde noch selber verhauen wollen.
Ein Kinoboss neueren Zuschnitts wird im Film von Robert Mitchum gespielt. Er ist es, der Stahrs Anzeichen von Schwäche ausnützen und ihn endgültig ausschalten will. Mit der Andeutung dieses Machtkampfes, der in den geplanten Schlusskapiteln von Fitzgeralds Roman einen breiten Platz eingenommen hätte, endet der Film. Der Roman wird übrigens aus der Sicht von Mitchums Tochter Cecilia erzählt, die unsterblich in Stahr verliebt ist; aber all ihre Annäherungsversuche prallen an ihm ab.
Mit einem Staraufgebot wie zu Zeiten von «Grand Hotel» gewährt der 68jährige Kazan auch gute Nebenchargen. Donald Pleasence ist grossartig als wirrer, trunksüchtiger Drehbuchschreiber, Jeanne Moreau und Tony Curtis versprühen als Stars Glamour und ein wenig Hysterie und bewähren sich in den Filmschnipseln, die Monroe Stahr in seinem Vorführraum begutachtet, als hochdramatisches Paar ganz nach dem Zeitgeschmack, ein Spass, den man Kazan gern verdankt. Robert De Niro gibt den Kinokönig schon fast zu zahm, absichtlich wahrscheinlich, um die delikate Rolle nicht zu strapazieren. Ueberzeugend ist der erste grosse Part für Ingrid Boulting, obwohl sie sich in den langen Szenen mit De Niro häufig mit ziemlich schwerfälligen Dialogen herumzuschlagen hat.
Als Film über Hollywood bleibt «The Last Tycoon» natürlich weit hinter Billy Wilders «Sunset Boulevard» zurück. Aber einige Szenen, die das hektische Leben und Lieben in den Studios beschreiben, und grosse Teile der Liebesgeschichte, sind hinreissend, eine Demonstration auch, was sich Kazan unter amerikanischem Kino vorstellt, und eine, wenn auch zurückhaltende, Liebeserklärung ans alte Hollywood. Schade, dass der Film gegen Schluss immer mehr auseinanderfällt. Markus Jakob

Das Brot des Bäckers

BRD 1976. Regie: Erwin Keusch (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/46)

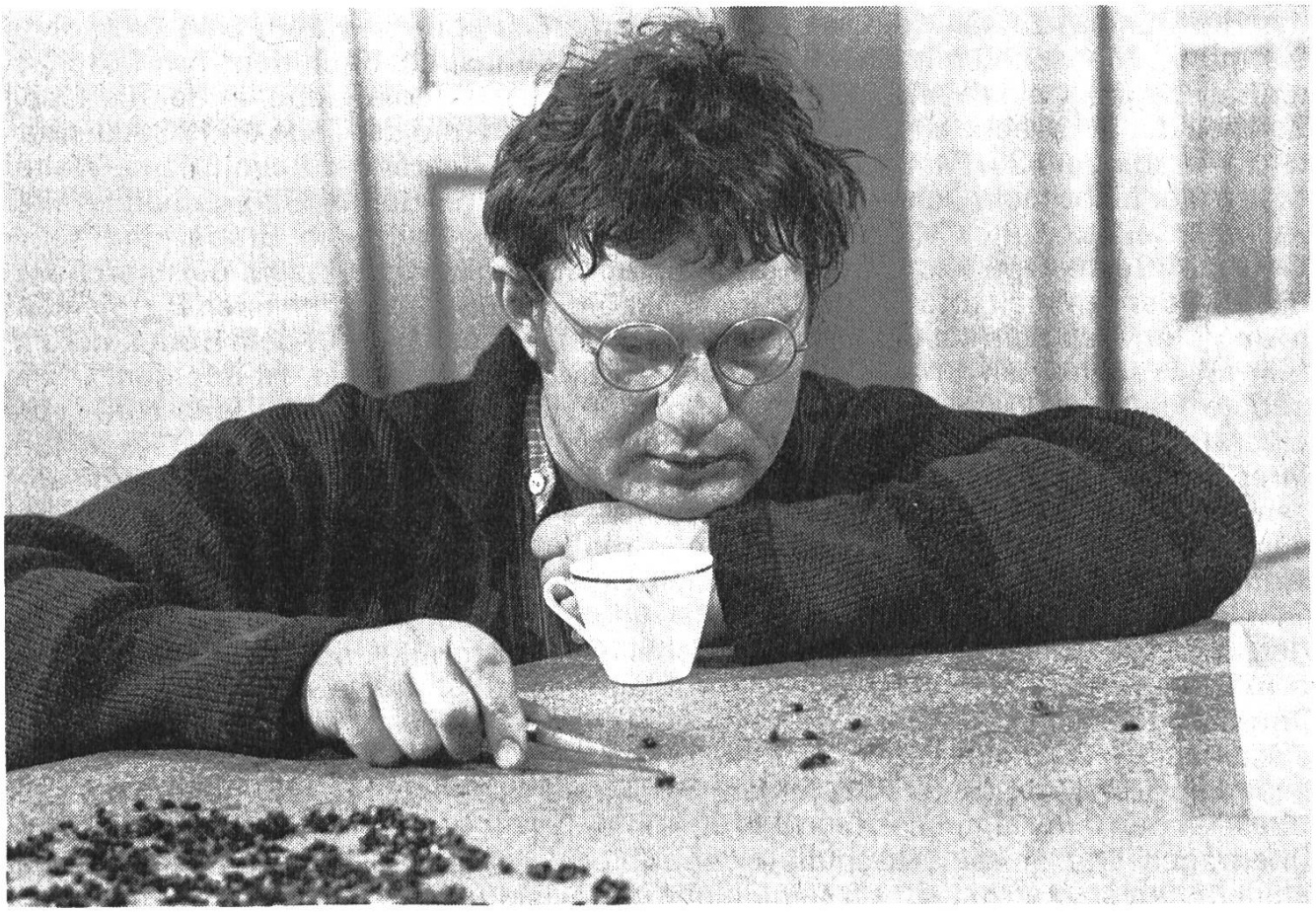
Auf die Thematik, auf gewisse Stärken und Schwächen, insbesondere aber auf die ehrliche Einfachheit und die geschickte Verbindung von familiärem Alltag und sozialer Problematik in Erwin Keuschs erstem abendfüllenden Spielfilm ist in dieser Zeitschrift bereits von Urs Jaeggi im Zusammenhang mit den diesjährigen Solothurner Filmtagen hingewiesen worden (vgl. ZOOM–FILMBERATER 4/77, S. 13). Dem dort Gesagten seien hier lediglich einige weiterführende Ueberlegungen angeschlossen.

Der volkstümliche Charakter und die im beruflichen Alltag des kleinbürgerlichen Handwerks verankerte Thematik dieses Werks erinnern an zwei weitere Filme, die von Schweizern (und in diesem Falle auch in der Schweiz) gedreht wurden: an Kurt Gloors Spielfilmerstling «Die plötzliche Einsamkeit des Konrad Steiner» und an Kurt Frühs «Bäckerei Zürrer». Gloors verwitwetem und in hohem Alter aus seiner Werkstatt vertriebenem Schuhmacher Konrad Steiner würde in Keuschs Film der alte Bäckermeister Georg Baum (Günter Lamprecht) entsprechen. Baums Schwierigkeiten sind zwar rein beruflicher Natur, während Steiner zusätzlich an Alter und Einsamkeit leidet, doch durch seine jähzornige und verzweifelte Vandalenaktion in der Bäckerei-Abteilung des seinem Geschäft gegenüberliegenden Supermarkts gerät auch Baum in eine Isolation, die durch die grosszügige Hilfeleistung seiner Freunde nur notdürftig überbrückt werden kann. Georg Baum und Konrad Steiner wären zweifellos Freunde geworden, hätten sie im gleichen Quartier der gleichen Stadt gelebt; jeder hätte dem andern erzählen können, wie er einst aus verletztem Berufsstolz eine Kundin aus dem Laden gejagt hatte.
Wenn die Figur des Konrad Steiner den stärkeren Eindruck hinterlässt als diejenige des Georg Baum, so liegt dies daran, dass Baum gar nicht die eigentliche Hauptfigur in «Das Brot des Bäckers» ist. Bei Keusch werden die Ereignisse aus der Optik des Bäckerlehrlings Werner Wild (Bernd Tauber) gesehen, der seinen Beruf zwar liebt, die Schwierigkeiten eines Kleinbetriebs in der heutigen Zeit aber am eigenen Leib erfährt und daraus die Konsequenzen zieht. Werner wird, deutlicher als Baum, nicht nur mit seinen beruflichen, sondern auch mit seinen emotionalen Schwierigkeiten gezeigt. Gerade hier hat der Film indessen auch seine Schwächen. Keusch hat in der psychologischen Charakterisierung seines Helden nicht das gleiche Geschick wie in der atmosphärisch exakt getroffenen Schilderung seines beruflichen Alltags. Dass Werner der anspruchsvollen Bürolistin Margot (Anita Lochner) gegenüber der bäurisch-einfachen Verkäuferin Gisela (Sylvia Reize) den Vorzug gibt, ist ebensowenig einleuchtend wie der Selbstmordversuch der letzteren.
Anders als Gloor, der an der menschlichen Tragik seines Helden den grösseren Anteil nimmt als an deren soziologischer Bedingtheit, interessiert sich Keusch nach seinen eigenen Worten in erster Linie für «den notwendigen Niedergang des Kleingewerbes». Ursprünglich war sein Film als eine Art Satire über das in Werbebroschüren idealisierte Berufsbild des Bäckergewerbes geplant. An diesen Ansatz erinnern in der fertigen Fassung höchstens noch die anschaulich geschilderten Schwierigkeiten, die Werners Privatleben durch die unmenschlichen Arbeitszeiten eines kleinen Bäckereibetriebs erfährt. Dass Keusch sich im Lauf der langen Entstehungszeit seines Films dazu entschloss, auch die positive Seite dieser unzumutbaren Arbeitsbedingungen zu zeigen: die Befriedigung an der nicht-entfremdeten Arbeit, und dass ihm die Schilderung der Backstubenatmosphäre bis in die letzten Details hinein so überzeugend gelungen ist, hängt wohl nicht zuletzt damit zusammen, dass seine eigenen Eltern in einer aargauischen Kleinstadt eine Bäckerei betreiben.
Von der umfassenden Milieukenntnis Keuschs zieht sich ein unsichtbarer Bogen zu Kurt Frühs 1957 entstandener «Bäckerei Zürrer». Dort war es Emil Hegetschweiler, der Darsteller der Titelrolle, der selbst einmal den Beruf eines Konditors ausgeübt hatte. Der Glaubwürdigkeit seiner Interpretation war der grosse Erfolg jenes «Heimatfilms» in erster Linie zu verdanken, auch wenn die Milieuschilderung (im Gegensatz zu Keuschs Konzeption) den Hinter-, nicht den Vordergrund des Films bildete. Man darf wohl annehmen, dass der überraschende Erfolg, den «Das Brot des Bäckers» in der Bundesrepublik verbuchen konnte (für die Schweiz stehen die Zahlen noch aus), ebenfalls mehr auf die glaubwürdige Milieuschilderung zurückzuführen ist als auf die theoretischen Einsichten in wirtschaftspolitische Mechanismen, die sich aus dem Film ableiten lassen. Die Freude des Publikums an Identifikationsfiguren und Kinoillusion ist allem Anschein nach noch keineswegs erloschen – und einer Einsicht in die politischen Zusammenhänge, wie sie sich aus den Filmen Keuschs und Gloors ergeben, steht sie durchaus nicht im Wege. Gerhart Waeger

Satansbraten

Deutschland 1976. Regie: Rainer Werner Fassbinder (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/131)

1969, nach dem Erscheinen seines ersten Films «Liebe ist kälter als der Tod», erklärte Rainer Werner Fassbinder, dies sei ein Film für Leute, von denen er wolle, «dass sie eine Wut kriegen, wie ich sie habe». Gegenwärtig arbeitet Fassbinder an seinem 29. oder 30. Film, das Zählen ist unterdessen schwierig geworden. «Satansbraten» war sein 27. Film; er entstand zwischen der Fernsehproduktion «Ich will doch nur, dass ihr mich liebt» – so etwas wie ein Remake von «Warum läuft Herr R. Amok?» – und dem Kinofilm «Chinesisches Roulette». Er kam im gleichen Jahr heraus wie Daniel Schmids «Schatten der Engel» (nach dem umstrittenen Theaterstück Fassbinders «Der Müll, die Stadt und der Tod»). Fassbinders Filme sind kaum mehr als einzelne Werke zu beurteilen. Während man sich mit dem einen Film beschäftigt, liegt schon der nächste vor. (Zudem ist es – vor allem ausserhalb Deutschlands – kaum möglich, sein Werk kontinuierlich zu verfolgen. Jahrelang liefen seine Filme in der Schweiz nur in den unabhängigen Spielstellen, dann kamen unregelmässig und meistens verspätet einige auch ins Kino.) Fassbinder selber belebt die Auseinandersetzung mit seinem Werk immer wieder. Er selber verhindert, dass man ihn festlegt, er ist nicht nur der aktivste deutsche Filmemacher, er ist auch der eigenwilligste. Obschon seine Filme die vielfache Variation des immer gleichen Themas sind – Unterdrückung und Ausbeutung im ganz Privaten und quälende Vereinsamung –, und obschon er sie alle mit mehr oder weniger den gleichen Schauspielern dreht, den Mitgliedern des 1968 gegründeten Antitheaters, ist die Art und Weise, wie Fassbinder an sein Thema herangeht, sehr unterschiedlich.
Sein Werk lässt sich aufteilen in verschiedene Phasen: Die ersten Filme sind radikal und hässlich. Sie sind Zeichen der Verzweiflung. Dass diese Filme («Liebe ist kälter



als der Tod», «Katzelmacher», «Götter der Pest», «Warum läuft Herr R. Amok?», alle 1969) auch Ausdruck der Konflikte innerhalb der Gruppe sind, die sie realisiert, verdeutlicht dann «Warnung vor einer heiligen Nutte» (1970): In Spanien soll ein Film entstehen, man wartet zuerst auf den Regisseur und den Star, auf das Geld aus Bonn und das Filmmaterial. Während der Arbeit jagt der Regisseur eine Schauspielerin weg und wird schliesslich vom Team zusammengeschlagen. Eifersucht und Intrigen verhindern jede kreative Äusserung. «Warnung vor einer heiligen Nutte» bezeichnet den Übergang von den radikalen Filmen zu den ersten Melodramen. Am Anfang der Melodramen steht Fassbinders Begegnung mit Douglas Sirk. Sein Einfluss auf «Der Händler der vier Jahreszeiten» (1971) und auf «Martha» (1973), den beiden bis heute eindrücklichsten Fassbinderfilmen, ist unverkennbar.
Von nun an behandelte Fassbinder seine Figuren mit mehr Zärtlichkeit, die kalte Wut war der Einsicht gewichen, dass der Mensch gut, die Verhältnisse jedoch schlecht sind. Die Menschen bleiben zwar auch in diesen Filmen hilflos, ungeliebt und werden verstossen, während aber Herr R. und die Gruppe in «Katzelmacher» noch verächtlich dumm dargestellt wurden, spürt man in den Melodramen die Hoffnungen der Menschen und somit auch des Filmemachers auf ein anderes Leben. Was die Melodramen weiter von den früheren Filmen unterscheidet ist ihre Machart. Während die frühen Filme formal so hässlich waren wie das, was sie abbildeten, beeindrucken die Melodramen durch ihre formale Perfektion. Fassbinder: «Ich will einen Film machen, der so ist wie Hollywood, nämlich, dass er so unterhaltend ist wie ein Hollywood-Film und trotzdem etwas über die Realität sagt.»
In eine dritte Phase – und das führt nun zu «Satansbraten» – trat Fassbinder mit dem nach der Literaturverfilmung «Effie Briest» (1972/74) entstandenen «Faustrecht der Freiheit». Fassbinder selber spielt den homosexuellen Schaubudenmann Franz, der in der Lotterie viel Geld gewinnt und dadurch Zugang findet zu einer vornehmen Homosexuellen-Clique, die ihn dann schamlos ausbeutet. Am Schluss liegt er tot in einer Unterführung, mit einer Überdosis Valium hat er, der nach Liebe suchte und nur Hass fand, seinem Leben ein Ende gemacht. Das Bild dieses Toten scheint das Ende der Hoffnungen zu sein, die in den Melodramen zu spüren waren. Eine Welt ohne Hoffnung, Menschen mit einer unaufhaltsamen Sehnsucht nach dem Tod («Schatten der Engel»), eine Welt, in der es keinen Platz hat für die Liebe, in der die Liebe Zeichen der Schwäche ist, zeigen «Der Müll, die Stadt und der Tod» und «Satansbraten». Fassbinders 27. Film erzählt vom ehemaligen «Dichter der Revolution», Walter Kranz, der nicht mehr schreiben kann und sich dann für Stefan George hält. Walter Kranz ist ein kaputter Mensch, so kaputt wie seine Frau, sein Bruder und seine Freunde: Seine Frau leidet unter furchtbaren Magenkrämpfen, sein geistesschwacher Bruder sammelt tote Fliegen. Einer reichen Freundin steckt er einen Pistolenlauf in den Mund, an dem sie genüsslich lutscht. Später kriecht sie auf dem Boden herum, füllt für Walter einen Check aus und schreit dazu: «Geld, Geld, ist das geil!» Eine andere Freundin kratzt sich vor dem Spiegel ständig am Hintern. Eine Nutte, die eigentlich eine gutbürgerliche Ehefrau ist, erzählt Kranz die schaurige Geschichte ihres Lebens. Eine Verehrerin aus der Provinz macht eine Brücke, auf die er sich setzen kann. Einmal schickt er sie in den Kohlenkeller und lässt sie von seinem Bruder vergewaltigen. Ein andermal jagt er sie in die kalte Nacht hinaus und befiehlt ihr, stundenlang umherzugehen. Sie, die Schwache, macht alles für ihn, den sie den Starken nennt. Sie leidet gern für ihn. Alle leiden gern, die reiche Freundin, der Bruder, den er einmal auspeitscht und der dabei lustvoll stöhnt. Und schliesslich auch er selber, als er auf der Strasse blutig geschlagen wird, entdeckt die Verehrerin, dass ihm dies gefällt.
«Satansbraten» ist ein grässlicher Film, selten hat man die Verachtung für den Menschen so brutal vorgesetzt bekommen. Fassbinder hat seine Erfahrungen immer sehr direkt in den Film umgesetzt. Die Wut, die er hatte, wollte er genauso auf andere übertragen wie er die Liebe, die er spürte, weitergeben wollte. Seine Wut aber scheint nun stärker zu sein als seine Liebe, die Resignation stärker als die Hoffnung.

Was dieser Film ausdrückt, was hier ins Extrem getrieben wird, ist Teil von uns allen, die alltäglichen Erfahrungen sind ein ständiges Pendeln zwischen Resignation und Hoffnung. Darum sollte man sich «Satansbraten» auch anschauen, darum sollte man diesen Ekel über sich ergehen lassen. Diese hundert Minuten sind wie ein ungeheurer Alkoholrausch, während dem man glaubt, die Welt gehe endgültig unter. Aus einem solchen Rausch zu erwachen, ist wie neu geboren zu werden. Bernhard Giger

Overlord (Operation ‚Overlord')

Grossbritannien 1975. Regie: Stuart Cooper (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/128)

Dass eine Kriegsfilmwelle auf uns zurollt oder bereits angelangt ist, wissen wir aus Presse und Fernsehen. «Get ready for blood, sweat and women», ruft das amerikanische Nachrichtenmagazin «Time» seinen Lesern zu in Abwandlung des berühmten Churchill-Wortes (wobei sich «sweat» und «women» auf die Sport- und Frauenfilme beziehen, auf die Hollywood, zusammen mit den Kriegsfilmen, zur Zeit seine Hoffnungen setzt). «Apocalypse Now», «A Bridge too Far» usw. heissen die amerikanischen Erzeugnisse, und der englische, nicht weniger suggestive Titel «Operation ‚Overlord'» (Deckname für die Invasionspläne der Alliierten im Frühsommer 1944) lässt den unvorbereiteten Zuschauer auf ähnliches gefasst machen. Spätestens nach dem Vorspann wird er seine Erwartungen ändern müssen: Der Film, bereits zwei Jahre alt, ist in enger Zusammenarbeit mit dem «Imperial War Museum» in London entstanden und ist überdies mit zwei Preisen am Berliner Filmfestival (1975) ausgezeichnet worden. In «Operation ‚Overlord'» dominieren also nicht breitschultrige Superstars und harte Actionszenen, sondern eine Reihe von authentischen Bilddokumenten, die die eigentliche Spielfilmhandlung öfters beinahe untergehen lassen. Erzählt wird, in loser Szenenfolge, die Geschichte eines jungen Engländers, der während des Krieges zum Dienst einberufen wird, weg vom friedlichen Zusammenleben mit Eltern und Hund im Reihenhäuschen, ins Ausbildungslager kommt, dort nach englischer Militärtradition gequält und schikaniert wird und schliesslich am ersten Tag der Invasion den Tod findet. Parallel dazu, zum Teil mit historischem Filmmaterial, zum Teil aus der Perspektive des jungen Soldaten, werden die militärischen Vorbereitungen zur Invasion gezeigt.
Fiktion und Dokumentation sind in Schwarzweissphotographie verwirrend eng miteinander verwoben, die Übergänge oft verwischt. John Alcott, Stanley Kubricks berühmter Kameramann («A Space Odyssey», «Barry Lyndon»), soll den dokumentarischen Effekt der Spielfilmsequenzen mit speziellen Kameralinsen aus der Vorkriegszeit bewirkt haben. Die Ereignisse um den Soldaten Tom werden zudem – das mag gewisse Unklarheiten noch fördern – nicht chronologisch erzählt: Neben den dokumentarischen Einschüben (etwa die nächtlichen Bombardierungen Londons oder die Einschiffung der Truppen) wird der Zuschauer auch mit Toms Traumbildern, Erinnerungen, Vorstellungen und Wünschen direkt konfrontiert mittels Vor- und Rückblenden.
Bei soviel filmtechnischen Fingerübungen, zusätzlich zur Wucht der geballten Kriegsmaschinerie, wie sie in den Dokumenten zum Ausdruck kommt, rückt das Interesse am menschlichen Schicksal in den Hintergrund. Wenn man aber, wie Tom selbst, der seinen Tod visionär vorausahnt, zur Einsicht in die Hoffnungs- und Zukunftslosigkeit dieses kaum begonnenen Lebens (und tausender anderer) gezwungen wird, möchte man bei sich ein bisschen mehr Anteilnahme registrieren können, als es die distanzierende Wochenschauatmosphäre aufkommen lässt. Am dichtesten wirkt die Spielfilmhandlung dort, wo sie sich auf den englischen Kriegsalltag beschränkt, etwa die eindrücklichen Szenen im Ausbildungscamp. Der physische und psychische Terror, dem die Soldaten bis zum Einsatz an der Front ausgeliefert sind,

lässt die bevorstehende Todesgefahr umso grausamer und sinnloser erscheinen. Nicht so recht in diesen Rahmen passen die Visions- und Traumsequenzen, die den Eindruck einer gewissen Konzeptions- und Stillosigkeit noch vertiefen. Schade, dass es den Autoren nicht überzeugender gelungen ist, mit ihrem Film für einmal eine ähnlich starke Anti-Kriegsreaktion zu erzeugen, wie dies jeweils in den traditionellen Werken dieser Gattung mit heftigen Emotionen und brutaler, detaillierter Blosslegung von Kriegsschrecken geschieht. Pia Horlacher

Le jouet (Das Spielzeug)

Frankreich/Italien 1976. Regie: Francis Veber (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/124)

Als Drehbuchautor steht Francis Veber in Frankreich hoch im Kurs. Er geniesst das Vertrauen der Produzenten, weil er die Scripts zu einigen der erfolgreichsten französischen Filme der letzten Jahre geschaffen hat. So etwa zu «Il était une fois un flic» (Georges Lautner, 1972), «Le grand blond avec une chaussure noire» (Yves Robert, 1972), «Le retour du grand blond» (Yves Robert, 1974), «La valise» (Georges Lautner, 1973), «Le magnifique» (Philippe de Broca, 1973), «L'emmerdeur» (Edouard Molinaro, 1973), «Le téléphone rose» (Edouard Molinaro, 1975), «On aura tout vu» (Georges Lautner, 1976) und andere. Dazu kommen noch zahlreiche Adaptionen, beispielsweise «Adieu poulet» (1975) für Perre Granier-Deferre und «Peur sur la ville» (1975) für Henri Verneuil. Veber wurde zum gefragtesten und bestbezahlten Drehbuchschreiber Frankreichs. Aber das scheint ihm nicht zu genügen. Er beklagte sich, er sei es überdrüssig, sich von den Regisseuren, die seine Drehbücher verfilmen, verraten zu sehen. Also beschloss er, sein eigener Regisseur zu werden. Das Ergebnis, «Le jouet», ist zwiespältig.
Es ist die Geschichte des verheirateten Journalisten François Perrin (Pierre Richard), der nach einem Jahr Arbeitslosigkeit endlich wieder eine Stelle als Reporter bei der Zeitschrift «France Hebdo» findet. Diese wird von dem reichen und mächtigen Industriellen und Autokraten Rambal-Cochet (Michel Bouquet) – wohl eine Anspielung auf den Flugzeugfabrikanten und Pressezar Marcel Dassault – geleitet. Bei der Reportage in der Spielwarenabteilung eines Warenhauses, das ebenfalls Rambal-Cochet gehört, gerät Perrin unter lebensgrosse Puppen, wo ihn Eric (Fabrice Greco), der elfjährige Sohn des Besitzers, entdeckt und gleich als Spielzeug zu kaufen wünscht. Niemand wagt, den verwöhnten Sprössling des allmächtigen Chefs ernsthaft von seinem Vorhaben abzubringen und zu verärgern, und auch Perrin, der um seinen Job fürchten muss, sieht sich gezwungen, das böse Spiel mitzumachen. So wird er in einer Holzkiste in Erics Spielzimmer geliefert. Perrin hofft, dass Rambal-Cochet senior seinen Sohn zur Vernunft bringt, aber den Alten amüsiert der «gelungene Gag» bloss. Rambal-Cochet ist geschieden, und Eric, der bei der Mutter lebt, verbringt nur die Ferien beim Vater, der ihm, dem Erben seines Inperiums, jeden Wunsch erfüllt. So ist Eric zu einem kleinen, verzogenen und egoistischen Ekel geworden, das die Dienstboten skrupellos malträtiert. Er ist so etwas wie eine Taschenausgabe seines Vaters, und wenn er sich nun einen Menschen als Spielzeug kauft, so ahmt er eigentlich nur den Vater nach, der sich eine junge Frau als gesellschaftliches Dekorationsstück zugelegt hat. Zugleich ist es eine Art eifersüchtiger Rache an der Stiefmutter, mit der Eric auf Kriegsfuss steht.
In dieser heiklen Lage sieht der nur zaghaft protestierende Perrin keinen anderen Ausweg, als sich dem Willen der beiden Rambal-Cochets zu unterwerfen und zähneknirschend die Rolle als Erics Spielzeug zu übernehmen, mit ihm in einem Miniatur-Rennwagen durch die Gänge der väterlichen Prachtsvilla zu rasen und die Launen und Streiche des kleinen Monsters zu ertragen. Als es der Junge zu weit treibt, reisst Perrin zwar aus und kehrt zu seiner Frau zurück. Soll Rambal-Cochet ihn doch raus-

schmeissen. Aber dieser lässt ihn durch seinen Chefredaktor, einen untertänigen Hampelmann, um Entschuldigung und Rückkehr bitten. Und Perrin lässt sich nochmals erweichen, da Erics Ferien in einigen Tagen sowieso zu Ende sind. Zwischen Eric und seinem lebenden Spielzeug beginnt sich nun eine Beziehung zu entwickeln: Eric erlebt nicht nur einen einfallsreichen Spielkameraden, sondern zum erstenmal auch einen Menschen, der nicht einfach vor ihm kuscht. Und Perrin sieht in Eric nun auch das im Grunde einsame Kind, das in einer monströsen Umgebung, die seine menschliche Entwicklung verkümmern lässt, aufwachsen muss. Sie verbinden sich gegen Erics Vater und dessen Welt des Geldes und der Macht. Als streikende Kollegen Perrins vor der Villa demonstrieren, schliesst Perrin sich ihnen zwar nicht an, aber er sabotiert Rambal-Cochets Gartenparty, indem er sie mit Eric durch ein Indianer- und Cowboyspiel ins Chaos stürzt. Indem Perrin seine Rolle als Spielzeug radikal erfüllt, untergräbt er Ordnung und Machtgefüge der Welt Rambal-Cochets. Perrin macht mit Eric zusammen sogar eine Zeitung, in der sie Machenschaften des Potentaten, der seine Mitarbeiter und Untergebenen nicht anders behandelt als ein verwöhntes Kind seine Spielsachen, aufgreifen. Perrin öffnet dem kleinen Eric die Augen über die Welt des Vaters und macht ihm begreiflich, dass es noch anderer Werte im Leben gibt als Reichtum und Macht. Damit wird Perrin allerdings seinen Job los, nicht aber den kleinen Jungen. Der humanisierte Eric will nichts mehr von seinem Vater wissen, sondern bei seinem Freund bleiben.
Francis Veber, der vom Theater – Tristan Bernard war sein Grossonkel – zum Film kam, ist zweifellos ein begabter und phantasiereicher Autor. Er versteht es vorzüglich, die alten Rezepte der Boulevardkomödie zu aktualisieren, ihre Situationskomik zu erneuern und mit neuen Gags und Einfällen zu garnieren. Es ist, mit Einschränkungen allerdings, anzuerkennen, dass ihm mit «Le jouet» eine sympathische Mischung aus leichter Komödie, Ironie, Satire und ernsthafter Sozialkritik geglückt ist. Der Film ist nicht einfach ein völlig unverbindlicher Zeitvertreib, der einfach so konsumiert werden kann. Es steckt schon ein bisschen der Wurm drin. Das ist umso bemerkenswerter, als dieser Film auch für Jugendliche geeignet ist, die allzu oft nur völlig

seichte Kost und Blödeleien vorgesetzt bekommen. «Le jouet» ist nicht nur oberflächliche Unterhaltung, mit der zu befassen sich nicht lohnt. Es ist auch ein Film über Macht und Machtmissbrauch, über die Macht des Geldes und über die Manipulierbarkeit von Abhängigen. Zwar entgeht Veber nicht ganz der Schwarzweissmalerei, die dank der differenzierten Leistungen der Darsteller jedoch in erträglichen Grenzen bleibt. Vorzüglich ist der erstaunliche Michel Bouquet: Er ist die Inkarnation von Bourgeosie und Macht, ein böser Kapitalist in Reinkultur, unbeugsam, starrsinnig und selbstsicher – ein absoluter Herrscher, der mit den abhängigen Untergebenen hemmungslos nach Gutdünken umspringt. Ein Bart oder schweissige Hände genügen ihm als Entlassungsgrund. Aber er stellt auch einmal die bemerkenswerte Frage: «Wer ist hier eigentlich das Monster – derjenige, der die Befehle gibt, oder derjenige, der sie alle widerspruchslos ausführt?» Weniger überzeugend wirkt Pierre Richard, der einmal mehr seine – durchaus sympathische – Rolle als argloser, verwundbarer und ausgelieferter Tor abzieht.
Leider fehlt Vebers Denunziation einer Welt, wo das Geld alles bestimmt, eine gewisse Härte und Konsequenz, sowohl inhaltlich wie auch formal. Die Inszenierung verliert zusehends an Schwung und verliert sich in Nebensächlichkeiten. Die bissigen Seitenhiebe machen allmählich einem gutgemeinten, aber etwas faden und verwaschenen Humanismus Platz. Die Argumente werden stumpf und unpräzis. Der Wandel in den Beziehungen zwischen Eric und Perrin wird zu wenig deutlich herausgearbeitet. Wenn schliesslich der «arme» reiche Eric den «reichen» armen Journalisten dem millionenschweren, aber humorlosen und unmenschlichen Vater vorzieht, so wirkt das reichlich sentimental und wirklichkeitsfern. Es scheint, dass Veber vor der eigenen Courage Angst bekommen hat. Schliesslich ist man nicht ungestraft der bestbezahlte Drehbuchautor Frankreichs.... Franz Ulrich

A chacun son enfer (Jedem seine Hölle)

Frankreich/BRD 1977. Regie: André Cayatte (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/106)

André Cayatte hat eine lange Filmlaufbahn hinter sich. 1909 in Carcassonne geboren, wurde er Doktor der Rechte, schrieb Romane, Drehbücher und war als Journalist tätig. Während der Besetzung Frankreichs und in der Nachkriegszeit fing er an zu filmen, unter andern entstanden zwischen 1950 und 1955 «Justice est faite» und «Nous sommes tous des assassins». Von 1956 an wurden berühmte Schauspieler zu seinen Zugpferden wie Michèle Morgan, Charles Aznavour, Annie Girardot, Jacques Brel, Sophia Loren, Jean Gabin. Von Cayatte wird gesprochen als von einem ehrlichen Mann mit handfesten Bildern, der nie seinen Gefühlen oder Überzeugungen entgegen handelt.
So ist auch in diesem neuesten Film nichts Rätselhaftes oder Verschlüsseltes verborgen. Die Hölle beginnt für Annie Girardot als Madeleine, Frau des Garagisten Girard (Bernard Fresson), als ihr kleines Mädchen nach der Klavierstunde entführt wird. Der Vater schaltet die Polizei ein, was sich der Entführer verbeten hatte, und Madeleine Girard hetzt nun zum Fernsehstudio und fleht über den Bildschirm den Unbekannten in herzbewegender Weise um Aufklärung über den Aufenthalt der siebenjährigen Laurence an. Sie verspricht, ihm allein gegenüberzutreten und alles zu tun, was von ihr verlangt wird. Das entnervende Warten löst sich in einen Anruf des Entführers, der bestimmte Anweisungen über die – für den Garagisten erschreckende – Höhe des Lösegelds enthält und über die Art und Weise, wie es gegen die kleine Laurence einzutauschen ist. Nur mit List gelingt es Madeleine, der vor dem Hause lauernden Menge von Neugierigen zu entgehen, um das Geld an den heimlichen Ort zu bringen. Mutterseelenallein wirft sie die Geldtasche über die bezeichnete Brücke und darf dann ihr Kind holen – in einen Plastiksack verschnürt liegt es tot auf dem Ufer-

weg. Eine wahrhaft herzzerreissende Szene; bewusst quälend, langsam gedreht. Mit letzter Kraft will Madeleine das Mädchen heimbringen, rammt in ihrer Müdigkeit einen Wagen, die Polizei schaltet sich ein, das Kind wird von Gesetzes wegen zur Autopsie geführt, und sie selbst muss Rede und Antwort stehen, bis sie zusammenbricht.
Erstaunlicherweise entpuppt sich der Sohn Madeleines aus erster Ehe als Mörder und Entführer. Er rächt sich angeblich damit für den Verrat seiner Mutter, nach dem Tod des Vaters wieder geheiratet zu haben, für sein Leiden, sie an einen Mann verloren zu haben. Kalt gesteht er es der Mutter, die sich keinen Rat mehr weiss vor solcher Ungeheuerlichkeit. Allein mit dem Sohn und diesem Wissen – immer in schneller Fahrt und auf der Flucht vor Neugier und Sensationsjournalisten – fährt sie mit dem Wagen absichtlich in den Tod.
Cayatte hat einen hervorragenden Instinkt für Sensationen und setzt ihn flüssig in deutliche Bilder um. Mit kühlem Juristenblick durchschaut er die Mechanismen, die durch das Einschalten der Öffentlichkeit ausgelöst werden: die Sensationsgier, geweckt durch das plakative Leid am Fernsehschirm. Sensationslüstern schaut der Filmbesucher auf die Sensationslüsternheit der Menschen im Film und verurteilt sie, unbewusst der eigenen, durch den Film erzwungenen Haltung. (Wird dieser Bann bewusst, erzeugt er Ekel und ein schäbiges Gefühl der Erniedrigung.) Jeder hat seine Hölle, sagt der Titel, gewühlt wird jedoch nur in der mütterlichen, und dafür eignet sich Annie Girardot leider nur allzu gut. Bis in kleinste Regungen von Leid, Verzweiflung und Erschütterung lässt sie sich ausschlachten, so sehr, dass es schon peinlich ist, alldem zuzusehen: einer Gefühlsorgie in der jedes Mittel recht ist, den Zuschauer aufzuwühlen und zu beteiligen. Und am Ende des Films steht der Zuschauer auf, beladen mit den Empfindungen, um die er recht eigentlich betrogen ist, wird doch die Pointe bloss um der Pointe willen gesetzt. Die Rolle des Sohnes hängt vollständig in der Luft, seine Haltung ist psychologisch überhaupt nicht gerechtfertigt; blass und unbedeutend bleibt er im Hintergrund, bis sein Stichwort fällt, bis er der Geschichte die Wendung geben darf, die durch nichts als billige Spannungsmomente gerechtfertigt ist. Der masslose Aufwand unverhältnismässig übersteigerter Gefühlsergüsse begräbt jede Substanz, die der Film mit anders gesetzten Akzenten in sich tragen könnte.

Elsbeth Prisi

Yawar Mallku (Das Blut des Condors)

Bolivien, 1969. Regie: Jorge Sanjinés (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/119)

Bolivien ist eines jener Länder der Dritten Welt, in deren Kinos – einige Dutzend im ganzen Land – fast ausschliesslich für die Bevölkerung völlig lebensfremde Kommerzware aus Nordamerika und Europa gezeigt wird, zudem mit spanischen Untertiteln, die nur für etwa jeden fünften Bolivianer verständlich sind, weil der Grossteil der Bevölkerung auch heute noch nicht alphabetisiert ist. Das in den Anfängen steckende eigene Kino war seinerseits völlig unter die Kontrolle des USIS (United States Information Service), einer Propagandaorganisation zur Imagepflege der USA im Ausland, gekommen. Produktion und Verleih waren damit vollkommen von aussen, namentlich von Nordamerika, bestimmt.
Angesichts dieser prekären Situation setzte sich 1961 eine bolivianische Filmergruppe von diesem «Kino gegen das Volk» ab. Sie steckte sich das Ziel, echte Kommunikation mit dem Volk, vor allem mit den in jeder Beziehung benachteiligten Indios zu suchen, um diesen die Möglichkeit zu geben, sich ihrer Lage bewusst zu werden. Nicht nur in Bolivien sind die Indios, als Nachfahren der Inkas die Ureinwohner des Landes, in Gefahr, nach Jahrhunderte andauernder Verdrängung noch endgültig ausgerottet zu werden.

Die Filmergruppe nannte sich, nach ihrem ersten Spielfilm «Ukamau» (So ist es). Der Regisseur Jorge Sanjinés war einer der wesentlichen Initianten. Er hatte nach einem Philosophie-Studium an das Filminstitut der Katholischen Universität von Santiago de Chile gewechselt und von dort entsprechende Kenntnisse mit nach Hause gebracht, die der Gruppe äusserst dienlich waren.
Zwei Phasen kennzeichneten dann den Versuch, eine eigenständige Filmkultur zu entwickeln. Ausgangspunkt war ein anklägerisches Kino, das sich zunächst damit «begnügte, die Misere, die Armut und den Hunger der betreffenden Länder zu *beschreiben*», wie Sanjinés in einem Interview geäussert hat. Bald kamen die Filmer aber zur Auffassung, «dass heute das Kino der Dritten Welt in eine viel kämpferische Phase eintritt, dass es nicht mehr eine defensive Haltung einnimmt, sondern in die Offensive gegangen ist. Heute ist man dabei, die Schuldigen an dieser lateinamerikanischen Tragödie anzuprangern. So wollen wir der Bevölkerung klar machen, wie die Strukturen und Mechanismen der Ausbeutung funktionieren. Denn das ist es, was das Volk wirklich interessiert. Es will keine Illustration seiner Misere und seines Elends. Was es wirklich brennend interessiert, ist die Frage: Wer ist an unserem Elend schuld? Und wie können wir uns vor unseren Ausbeutern schützen, uns von ihnen befreien?» (Film und Revolution in Lateinamerika, Dokumentation von Peter B. Schumann, Oberhausen 1971).
Die ersten Spielfilme der Gruppe stammen aus der Wende zu dieser zweiten Phase: «Ukamau» (1966), den 300 000 Bolivianer gesehen haben, zeigte an einem Beispiel den Konflikt zwischen den unterdrückten Indios und den relativ bessergestellten Mestizen, ohne jedoch schon auf grundlegendere Fragen der Ausbeutung einzugehen.
«Yawar Mallku», der zweite Spielfilm der Gruppe, aus dem Jahr 1969, ging einen Schritt weiter, indem darin die Diskriminierung der Indios an einem Beispiel aufgerollt wird, das über innerbolivianische Fragen hinaus die internationale Verflechtung des Problems offenlegt. Während der Regierung Barrientos (1964–69) wurde unter amerikanischer Obhut eine Sterilisierungskampagne an Indiofrauen durchgeführt, ohne dass diese davon wussten, und ohne dass diese Massnahme aus Gründen der Überbevölkerung auch nur notdürftig hätte legitimiert werden können, weil in Bolivien bei einer kleinen Einwohnerzahl und extrem hoher Kindersterblichkeit eher das Gegenteil der Fall ist.
Auf diesem Hintergrund ist die Geschichte von «Yawar Mallku» zu verstehen, der nun schon 550 000 Bolivianer erreichte, nachdem er auf Wunsch der US-Botschaft zuerst verboten wurde, unter dem Druck der Öffentlichkeit aber freigegeben werden musste: Ignacio Mallku ist Vorsteher eines Indio-Dorfes in den Anden. Angehörige des amerikanischen Friedenskorps haben dort ein Krankenhaus eingerichtet. Doch kaum in Betrieb genommen, setzt im Dorf ein rätselhafter Geburtenrückgang ein, gegen den die Indios mit allerlei Riten anzukommen versuchen, bis sie schliesslich entdecken, dass die Frauen in der Klinik ohne deren Wissen sterilisiert worden sind. Erbittert vergelten sie Gleiches mit Gleichem: Sie kastrieren diese Fremden gewaltsam. Das Eingreifen der Polizei ist kurz und hart. Die Beteiligten werden aus dem Dorf getrieben und erschossen. Als einziger überlebt Ignacio schwerverletzt die Exekution. Er muss von seiner Frau zum Bruder, einem Textilarbeiter, in die nächste Stadt gebracht werden, wo sie im Krankenhaus erfahren, dass er nur mit einer sofortigen Bluttransfusion überleben kann. Weder die Versuche, das letzte Geld zusammenzukratzen, noch ein Bittgang zu einem reichen Arzt nützen etwas: Die Blutkonserven sind zu teuer. Ignacio Mallku verblutet. Sein Bruder legt daraufhin demonstrativ seine Arbeitskleidung ab und zieht die Indio-Tracht an. Die letzte Einstellung zeigt einen Wald von Gewehren in emporgereckten Fäusten.
Die Machart des in Schwarz-Weiss gedrehten Films ist eine ganz andere als etwa diejenige der brasilianischen «cinema nôvo»-Filme Glauber Rochas. Vielmehr erinnert sie in der Verwendung von natürlichen Dekors, von Licht und Schatten, im Einsetzen von Laiendarstellern stark an den dokumentarischen Charakter neorealisti-

scher Filme. Gerade durch seine Einfachheit erschüttert der Film zutiefst. Wie fremd wirken doch diese amerikanischen Helfer mit einer Sprache, die die Quechua sprechenden Indios nicht verstehen, so wenig wie sie selbst die spanisch sprechende städtische Bevölkerung ihres eigenen Landes verstehen. Und ausgerechnet diese Fremden wagen es, selbstherrlich Eingriffe vorzunehmen, die nach geltender UNO-Konvention eindeutig unter den Begriff des Genozids (Völkermord) fallen (nach einer Publikation der Kommission für Entwicklungsfragen, KfE). Wohl wurden diese Vorfälle von den USA in Abrede gestellt, überzeugen konnten sie angesichts erhärteter Fakten wenig.

Ohne je deklamatorisch zu werden, legt dieser Film die bittere Erkenntnis dar, dass der unwahrscheinlichen Arroganz «zivilisierter» Fremdlinge mit einem Denken in der Tradition der rassistischen Völkervernichtungspraktiker gegenüber nur noch alttestamentarische Gesetze Gültigkeit zu haben scheinen: Auge um Auge, Gewalt und Gegengewalt. Eine Sichtweise, die man, selbst wenn man sie aus sicherer europäischer Distanz nicht teilen kann, zumindest verstehen muss.

Man fragt sich, wie in diesem Werk ein solch hoher Grad an Authentizität erreicht werden konnte. Die Entstehungsgeschichte gibt darüber eindrücklich Auskunft. Die Mitglieder der Filmequipe hatten sich zwar voll der Sache der benachteiligten Indios verschrieben, kannten als Intellektuelle bürgerlicher Herkunft aber deren Wesen kaum. Sie hatten bloss Kontakt zum Vorsteher der Gemeinde Kaata, 400 Kilometer von La Paz entfernt, die als Drehort bestimmt worden war. Die Bevölkerung verhielt sich aber beim Auftauchen der Filmer mit ihren Apparaturen ablehnend und zunehmend feindselig. Erst als jemand auf die Idee kam, die Leute zu bitten, dass der Dorfälteste in traditioneller Weise die Cocablätter nach den Absichten der Filmer befragen solle und das Resultat positiv ausfiel, konnten sie unter Mitarbeit des ganzen Dorfes mit den Dreharbeiten beginnen. Die Szene deckt auf, was auch im Umgang zwischen «Entwickelten» und «Unterentwickelten» allgemein unabdingbar wäre: Urwüchsige Völker dürfen nicht einfach aus ihren Traditionen gerissen, und den Stärkeren beziehungsweise Rücksichtsloseren angepasst werden. Es kann nicht darum gehen, aus einer Position des vermeintlich Überlegenen, Menschen anderer Kulturkreise das Selbstvertrauen zu nehmen, sondern sie in ihrer Andersartigkeit zu achten.

Für das amerikanische Friedenskorps war es damals für so etwas zu spät. Unter General Torres wurden seine Vertreter 1971 des Landes verwiesen. Diese Ausweisung war ein klarer Beweis für die Wirksamkeit des Kinos, so wie es die Gruppe Ukamau konzipiert hatte: «Das revolutionäre Kino erzählt *keine Geschichten* mehr, sondern es *macht Geschichte,* indem es den historischen Prozess in jedem Land beeinflusst.» Ebenso klar war allerdings, dass eine Filmergruppe mit einem solchen Konzept nach dem Militärputsch von Oberst Banzer in Bolivien keinen Platz mehr hatte. Sanjinés und seine Freunde arbeiten heute im Exil weiter. Niklaus Loretz

---

«World Radio TV Handbook 1977» erschienen

epd. Das einzige vollständige Nachschlagewerk über die Radio- und Fernsehsender der Welt, das 1947 von dem dänischen Journalisten O. Lund Johansen gegründete «World Radio TV Handbook», ist soeben mit seiner Ausgabe für 1977 erschienen. Es gibt auf über 500 Seiten lückenlose Informationen über den Hörfunk in 222 und das Fernsehen in 149 Ländern der Welt. Neben den nach Ländern und Erdteilen geordneten Einzelangaben enthält das Handbuch wie immer nach Frequenzen geordnete Tabellen der Mittelwellen-, Langwellen- und Kurzwellensender (allein die Kurzwellen-Tabelle nimmt 25 Seiten ein). Wie schon 1976 enthält es auch den Textteil «How to listen», in dem Hinweise über den Kurzwellenempfang, über Satelliten, Untergrundsender usw. gegeben werden. (Verlag Billboard Publications Inc.)