Filmkritik

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **29 (1977)**

Heft 23

PDF erstellt am: **19.05.2024**

Nutzungsbedingungen

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

Haftungsausschluss

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

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

http://www.e-periodica.ch

Padre Padrone (Vater und Herr)

Italien 1977. Regie: Paolo und Vittorio Taviani (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/321)

Am diesjährigen Filmfestival von Cannes wurde «Padre Padrone» mit der Goldenen Palme ausgezeichnet. Obwohl *das* überragende Ereignis des Festivals, war es keine Selbstverständlichkeit, dass an dieser vom Kommerzkino beherrschten Veranstaltung der vom italienischen Fernsehen produzierte und in 16mm gedrehte Film der Brüder Taviani ausgezeichnet wurde. In dem letzten vor seinem Tod verfassten Text schrieb Roberto Rossellini, Präsident der Jury, über «Padre Padrone»: «Er verkörpert den fortschrittlichsten, rigorosesten und kohärentesten, den sozial und kulturell ambitioniertesten Teil des italienischen Films. Zum ersten Mal triumphiert an einem Festival wie jenem von Cannes ein ausserhalb der Machtgruppen des kommerziellen Kinos produzierter Film. Das Problem, das sich stellt, ist – demokratisch gesprochen – jenes des Vertriebs. Wir wissen, dass die Zensur des Marktes derart mächtig ist, dass ein Film wie jener der Tavianis riskiert, in der Ecke stehen gelassen zu werden.» Dass «Padre Padrone» sich nun doch auf dem Markt durchsetzen kann, dazu hat nicht zuletzt dieser Festivalpreis beigetragen. In der Schweiz sicherten sich nicht weniger als drei Verleiher die, wie bei Fernsehproduktionen üblich, nach Sprachregionen aufgeteilten Rechte. Sie mussten sich zuerst zusammenraufen, um den Film gemeinsam in der Schweiz herausbringen zu können.
Paolo und Vittorio Taviani erzählen die Geschichte des sardischen Schriftstellers und Linguistikprofessors Gavino Ledda (geboren 1938), der bis zu seinem 20. Lebensjahr in elenden Verhältnissen als Schäfer und Analphabet in den Bergen Sardiniens lebte. Als Vorlage diente ihnen dessen autobiographischer Roman, den sie in freier Weise für die Leinwand adaptierten. Es ist die Geschichte eines Sieges, einer Befreiung aus Schweigen und Abhängigkeit in die Kommunikation und Selbständigkeit, einer Sprachfindung und Menschwerdung. Der Film besitzt eine faszinierende formale und poetische Kraft. In seiner ursprünglichen, unverbrauchten Frische, die auf eine völlig ungewohnte Verschmelzung von Bildern, Geräuschen, Musik und Sprache zurückzuführen ist, erweckt dieses Werk streckenweise den Eindruck, als hätten die Tavianis mit ihm den Film neu erfunden.

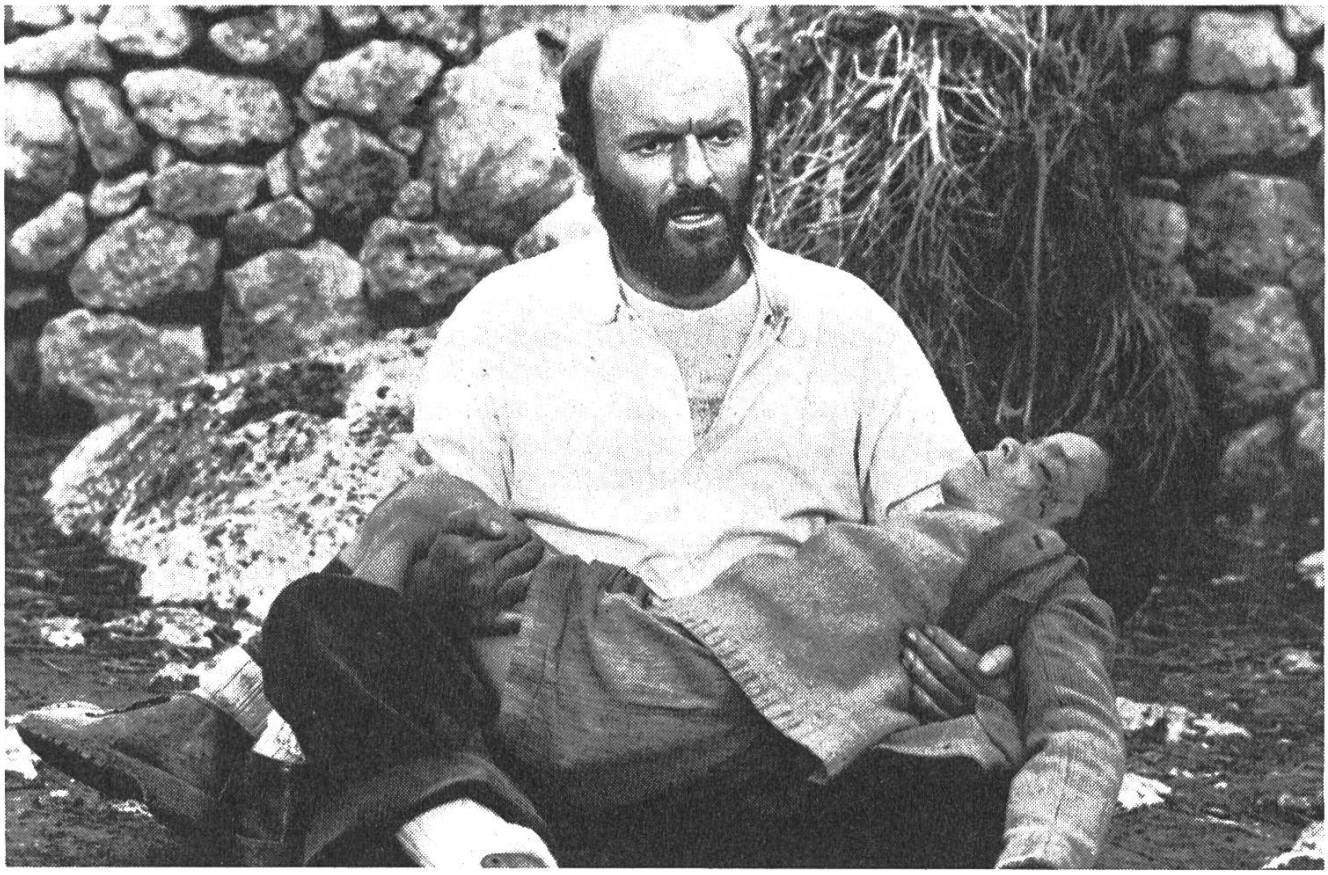
★

Zu Beginn stellt sich Gavino Ledda selber vor. Vor dem Schulhaus seines Geburtsortes erzählt er, wie sein Vater Efisio ihn als Erstklässler eines Tages aus der Schule holte. Ledda hält dabei einen Stecken in der Hand, den er mit dem Messer entlaubt und dann dem Schauspieler Omero Antonutti, der die Rolle Efisios spielt, reicht. Damit wird die Brücke aus der Gegenwart in die Nacherzählung der Vergangenheit geschlagen. Der Vater geht ins Klassenzimmer, unterbricht den Unterricht der Lehrerin und zwingt seinen Sohn, mit ihm zu kommen. Er soll fortan die Schafherde in den Bergen hüten, während er das wenige Land bearbeitet, damit die jüngeren Kinder nicht vor Hunger sterben. Die Klassenkameraden machen sich über Gavinos Schicksal lustig. Brutal macht ihnen der Vater klar, dass auch sie eines Tages an die Reihe kommen werden. In dieser traditionellen, unterentwickelten Welt, die nicht nur für Sardinien, sondern auch für den Süden Italiens und Sizilien steht, ist es die einzige Lösung, damit die Familien überleben können.
Gavinos Vater wird zu seinem Patron, seinem Arbeitgeber und Meister. Er reisst ihn aus der Familie, der Schule und der Dorfgemeinschaft und setzt ihn in einer Welt des

Schweigens und der Einsamkeit aus. Gavino muss gehorchen und sich unterwerfen. Er muss lernen, sich allein in den Bergen zurechtzufinden, tags mit den Augen, nachts mit den Ohren. Eine Eiche und ein Bach sind die Grenzen seiner Welt, die für das Kind voller magischer Schrecken ist: das Rauschen der Eiche und des Baches, die Schlangen, der vorüberreitende Nachbar Sebastiano, der die brennende Zigarettenspitze im Munde verbirgt, um keine Zielscheibe für die ihm wegen einer Familienfehde nachstellenden Feinde zu bieten. Vor der spitzgiebligen Steinhütte sitzend, wiegt sich Gavino in seiner Angst und Verlassenheit hin und her. Er will heimlaufen, doch lauert ihm der Vater auf und prügelt ihn zurück: «Wir müssen Weide und Herde verteidigen, sie sind unser Besitz». Nicht einmal der Kontakt mit dem Hirtenjungen auf der benachbarten Weide wird geduldet. Um ihm das richtige Verhalten einzubleuen, prügelt der Vater seinen Sohn, bis er bewusstlos zu Boden fällt. Wie in einer Pietà-Darstellung nimmt er darauf seinen Sohn auf den Schoss und stimmt einen Klagegesang an, der sich mit den Stimmen anderer Väter zu einem Chor vereinigt, der über die Berge schallt. Hier gewinnt die Schilderung der Not dieses Menschen biblische oder mythische Dimensionen. «Der Vater, der bereit ist, seinen Sohn zu opfern, erinnert an den Mythos von Isaak. Die Opferung geschieht im Namen eines übergeordneten Prinzips: Besitz und Überleben. Zwischen Vater und Sohn finden wir die Elemente Liebe/Hass und Verpflichtung/Rache sowie die Struktur des Ödipuskomplexes. Zugleich symbolisieren der Zorn des Vaters (die Logik des Besitzes und damit der Macht) und der Zorn des Sohnes (die Logik der Unterwürfigkeit, der verneint und revoltiert) in ihrer Notwendigkeit den Zusammenprall zweier Klassen» (Paolo und Vittorio Taviani.
Einsam wächst Gavino unter den Schafen auf. Er spricht mit ihnen und streitet mit ihnen, wenn sie ihm beim Melken in die Milch kacken. Der despotische Vater zwingt ihn zum Dasein eines Ausgestossenen. Er kennt nur das Schweigen, die Arbeit, die Knechtschaft, eingetaucht in eine Natur voller Lichter und Schatten und mysteriösen Laute. Teil dieser Natur ist auch die Geschlechtlichkeit, die die Tiere zu Paaren treibt und Männer und Frauen in einen brünstigen Rausch stürzt. Die in den jungen Hirten explodierende Sexualität jedoch findet ihre Erfüllung und Vermenschlichung nicht in der Begegnung mit der Frau, sondern pervertiert gezwungenermassen zur Onanie und Sodomie.

*

Zwanzig geworden, sitzt Gavino noch immer unter den Schafen. Eines Tages kommen zwei verirrte Wandermusikanten mit ihren Ziehharmonikas vorbei. Die Entdekkung der Musik ist für ihn ein gewaltiges Erlebnis, das die Schleusen seines ungestillten Bedürfnisses nach Kommunikation und Geselligkeit öffnet. Melodie und Rhythmus – gespielt wird die «Fledermaus»-Ouvertüre von Johann Strauss, zuerst von einem Akkordeon, dann von einem Orchester ins Gigantische gesteigert – nehmen ihn völlig gefangen. Für zwei Lämmer kauft er den Musikanten eine Ziehharmonika ab. Es ist seine erste Begegnung mit der Kultur und wird ihm zum Anstoss, sich zum ersten Mal gegen seinen Vater aufzulehnen, ihm ungehorsam zu sein und ihn zu täuschen. Es beginnt der mühsame Prozess, die ihm vom Vater-Patron auferlegten Fesseln zu sprengen. Der Vater spürt, dass ihm der Sohn zu entgleiten beginnt. Aber Efisio strengt sein «Köpfchen» an, das er mit Rechnen fit hält, und greift zu einer weniger patriarchalisch-barbarischen, aber verführerischen Gewalt, der des Geldes und des Besitzes. Der reichere Nachbar Sebastiano ist schliesslich doch, trotz aller Vorsichtsmassnahmen, der Vendetta zum Opfer gefallen: Er wurde in eine Falle gelockt und beim Schafscheren erschlagen. Der mit dem Verkauf seiner Güter beauftragte Efisio erwirbt seinen Olivenhain. Mit der Hoffnung, durch die Erträge aus dem Olivenhain sich aus dem ärmlichen Hirtendasein befreien zu können, lassen sich Gavino samt der Familie zu fortdauernder Unterwerfung ködern. Aber die Rechnung Efisios geht nicht auf: EWG-Verträge und Händler drücken die Preise, der Ertrag bleibt hinter den Erwartungen zurück. Den Versuch Gavinos, den Vater beim Feil-



schen mit den Händlern zu unterstützen, weist dieser zurück: Er bleibt der Patron, Gavino der Knecht. Als ein strenger Frost die Olivenbäume vernichtet, werden auch die mit ihnen verbundenen Erwartungen und Illusionen zerstört. Angesichts des klagenden und mit dem Schicksal hadernden Vaters erkennt Gavino dessen Verletzlichkeit und Schwäche. Dessen Autorität und Überlegenheit ist brüchig geworden. Er spürt, dass der Zeitpunkt gekommen ist, sich aus der Abhängigkeit dieses Despoten zu lösen.
Diesen Ablösungsversuch haben die Tavianis in einer grandiosen Sequenz, die schlagartig das Emigrationsproblem im Süden Europas erhellt, dargestellt: Während einer kirchlichen Prozession unterhalten sich die eine Heiligenstatue, die einen Moment lang das Gesicht Efisios zeigt, tragenden zornigen jungen Männer schimpfend über ihre elende Lage, die sie nur ändern können, wenn sie auswandern, nach Deutschland, wo es Arbeit gibt, «wo man mir meinen Namen gibt, während ich hier nur Efisios Knecht bin.» Die von den Erwachsenen gesungene Prozessionshymme wird durch das dröhnende «Trink, trink, Brüderlein trink, lasse die Sorgen zuhaus» bedrängt und verdrängt. Auch Gavino lässt sich zur Auswanderung einschreiben, nimmt Abschied von Mutter, Vater, Geschwistern und den heiligen Eichen Sardiniens. Dem Gefühl der Erleichterung und Befreiung machen die Burschen mit obszönen Flüchen und Gesten Luft. Gavino pisst auf der Fahrt zum Hafen aus dem Auto auf das Hirtendasein und die Patron-Welt. Aber Efisio hat Gavino hereingelegt: Auf den Auswandererpapieren fehlt seine Unterschrift, was der des Lesens unkundige Gavino nicht bemerkt hat. Er muss als einziger nach Hause zurückkehren, wo ihn ein homerisches, demütigendes Gelächter empfängt. Und Efisio hat bereits einen neuen Plan, wie er die Seinen unternehmerisch einsetzen, ausbeuten und in Abhängigkeit halten kann: Nachdem Gavinos jüngere Brüder den Schafstall, dieses Hirtengefängnis in den Bergen, angezündet haben (diese Sequenz fehlt allerdings in der Kinofassung des Films), verkauft Efisio Vieh, Schafe und Weiden, und legt den Erlös auf der Bank an. Gegen Darlehen verdingt er seine Töchter als Mägde auf dem Festland und die Söhne als Lohnarbeiter. Gavino aber, der Älteste, soll als Freiwilliger zum Militär,

soll lesen und schreiben lernen, militärische Karriere machen oder als Elektrotechniker zurückkehren und auf jeden Fall den sozialen Aufstieg der ganzen Familie ermöglichen. Efisios «Köpfchen» ist immer noch in Form: fünf mal fünf, sieben mal acht...

*

Als Rekrut auf dem Festland sieht sich der sardische Bauernsohn erneut gesellschaftlich und menschlich isoliert. Er darf nicht seinen sardischen Dialekt sprechen, sondern muss das für ihn fremde Italienisch lernen. Zuerst reagiert er wie seinerzeit als Hirtenjunge gegenüber seinem Vater: Er bringt sich Verletzungen bei, sitzt verzweifelt hin und her wiegend auf dem Turm von Pisa. Aber dann fängt er sich auf und beginnt wie ein Verrückter zu lernen. Er bemächtigt sich der Sprache, büffelt Vokabeln und ihre Bedeutung (bandera, baderuola, bandire, bandito, baritono, bantù, barocco, barone, basilico; padre, patriarca, padrino, padrone, padreterno...), baut Wort-Festungen und schmiedet Wort-Waffen, zuerst auf italienisch, dann lateinisch (in einem Panzer sitzend spricht er mit einem Freund lateinisch – eine geradezu irre Szene) und griechisch. Er erobert sich die Welt, das Wissen und die Kultur durch die Sprache. Seine Wortwerdung ist zugleich eine Menschwerdung, er findet ein Selbstbewusstsein und eine soziale Identität.
Nach dem Examen schreibt er dem Vater: «Ich werde Dich enttäuschen, denn ich werde Dir nicht gehorchen. Ich werde nicht Soldat bleiben, weil ich nicht ein sozialer Henker werden will. Ich will mein Studium als Sprachwissenschafter beenden. Darum komme ich nach Sizilien zurück.» Der Vater antwortet trocken: «Wenn Du nicht Jäger wirst, wirst Du zur Beute.» Trotzdem kehrt Gavino nach Hause zurück, wo es zu immer heftigeren Auseinandersetzungen mit dem Vater kommt. Noch immer zuckt Gavino zurück, wenn Efisio die Hand hebt. Für ihn ist studieren keine Arbeit. Wer nicht arbeitet, soll auch nicht essen. Er muss mit dem Vater die Felder bepflanzen, die Schafe melken (die noch immer in die Milch kacken), nur nachts findet er etwas Zeit zum Studieren. Als er durch ein Examen gefallen ist, weigert er sich, weiter für den Vater zu arbeiten. Er will sich auf sein Studium konzentrieren. Dem Vater wirft er vor: «Ihr Patriarchen kennt nur zwei Dinge: gehorchen und befehlen.» Efisios Verwünschungen verwendet er für seine Dissertation, die der Erforschung der sardischen Dialekte gewidmet ist.
Der Vater kann sich damit nicht abfinden: Durch die Auflehnung Gavinos sieht er seine Welt, sein Überleben und vor allem seine Autorität als Patriarch gefährdet. Zwei Weltansichten stehen sich gegenüber; eine, die bewahren will, gegen eine, die verändern will, alt gegen jung, Vater gegen Sohn, Intellektueller gegen Bauer. Eines Tages räumt Efisio allein Steine von einem Acker. Da übermannt ihn die Wut: «Ich gehe nach Hause und töte ihn!» Während er über die Felder eilt, ertönt der langsame Satz aus Mozarts Klarinettenkonzert, das durch das Radio, vor dem Gavino zuhause sitzt, übertragen wird. Da sich Gavino weigert, das Gerät abzustellen und zu verschwinden, packt Efisio das Radio und bringt es im Wasser zum Verstummen. Aber Gavino hat die Melodie im Kopf: er pfeift sie weiter. Das Erlernte, Kultur und Wissen, kann ihm der Vater nicht mehr nehmen. Es kommt zum Kampf, in dem der Vater unterliegt. Die Geschwister rennen zur Mutter, damit sie, entsprechend der traditionellen Rollenerwartung, besänftigend und Frieden stiftend zwischen die Streithähne trete. Aber die Mutter bleibt in ihrem Zimmer, weil sie fühlt, dass die Rebellion des Sohnes richtig ist. Wie Gavino die Mozartmusik als Teil jener eben erworbenen, unveräusserlichen Kultur «besitzt», die ihn dem Vater überlegen macht, singt sie ein sardisches Lied als Ausdruck jener Kultur, die ihr eigen ist.
Vor den Augen der Familie hat der Sohn den Vater besiegt. Die Verletzung, die sich nun der Vater beibringt, durchschaut Gavino als klägliches Manöver, um einen Vorwand zu haben, ihn rauszuwerfen. Schmerzlich lachend anerkennt Efisio, dass auch Gavino schlau geworden ist. Diesen erfüllt sein zwiespältiger «Sieg» mit Mitleid und Entsetzen. Er hält es für besser, sein Studium auf dem Festland zu beenden. Als er den Koffer im elterlichen Schlafzimmer holt, will ihm der geschlagen auf dem Bett

sitzende Vater zärtlich übers Haar streichen, doch ballt sich seine Hand unversehens zur Faust: Efisio kann nicht aus seiner Rolle, nicht aus seiner Haut fahren und sich nicht als Vater-Patron geschlagen geben. Gavino doktoriert auf dem Festland und kehrt dann ins Dorf zurück, um seine Autobiographie zu schreiben. Er wird Professor für Linguistik an der Universität von Sassari. Aber auch noch der Schluss, bei dem der wirkliche Gavino wieder an die Stelle des Schauspielers tritt, gibt Anlass zu neuen Reflektionen: Gavino lebt wieder in seinem Land und unter seinen Leuten, aber nicht mehr als Hirte, sondern als Intellektueller, das heisst als Fremder in dieser Umgebung. Er will seinem Volk dienen, für Veränderungen kämpfen. Aber ihn ängstigt, dass ihn seine Privilegien autoritär und mächtig werden lassen könnten. Das wäre schliesslich doch noch ein Sieg des Vaters. Dann wird die Szene mit der Vertreibung aus der Schule vom Anfang des Films wiederholt: «Wehe allen, die über Gavino lachen. Heute ist die Reihe an ihm, morgen wird sie an euch sein.» Mit dem ambivalenten Bild vom wiegenden Rücken des erwachsenen Gavino und der leeren, winterlichen Dorfstrasse schliesst «Padre Padrone». Droht ihm auch als Intellektuellem, Privilegiertem Vereinsamung und Verstummen?

★

«Padre Padrone» von Paolo und Vittorio Taviani, die seit 1954 zusammen Filme machen (u.a. «Sotto il segno dello scorpione», 1969, «San Michele aveva un gallo», 1971, «Allonsanfan», 1974), gehört für mich zu den wichtigsten Filmen der letzten Jahre. Schon von der formalen Seite her finde ich ihn überwältigend: Seine einzigartige optisch-akustische Komposition ist von einer Klarheit, Schönheit und Wirkungskraft, wie sie nur selten im Kino anzutreffen ist. Die Tonebene – Schweigen, Geräusche, Musik und Sprache – strukturiert den Film auf eine Weise, wie ich es bisher noch nie erlebt habe. Es ist in erster Linie der Ton, der den Weg Gavinos aus dem Schweigen über die Eroberung der Welt der Töne und der Worte in die Kommunikation charakterisiert. Abgenutzt scheinende und als Ware verbrauchte Musik und Sprache erhalten durch die Originalität und Agressivität, mit der sie hier eingesetzt sind, eine geradezu aufrüttelnde Präsenz, Wahrheit und Transparenz.
Man kann den Film verstehen als Schrei der Empörung und der Hoffnung; als Anklage gegen eine ungerechte soziale Ordnung, die die Gewalt des Vaters, die Resignation der Mutter und die Not der Kinder verursacht und allen, die nicht alphabetisiert sind, den Zugang zu den kulturellen Schätzen vorenthält; als Demonstration der Willenskraft und Selbstbehauptung eines Individuums; als Symphonie der Töne und Worte; als Geschichte einer Befreiung von allmächtiger, vom Vater und Arbeitgeber verkörperter Autorität und Gewalt und als Beweis dafür, dass Sprache und Wissen die Voraussetzung sind, um die eigene Lebenssituation begreifen und verändern zu können. Gavino gelingt es, sich aus Unterwerfung und Abhängigkeit zu befreien und den eigenen Weg zu gehen. Diese Möglichkeit hat die (tragische) Figur des Vaters nicht mehr, der ja auch als Untergeordneter kämpfen muss, um überleben zu können. Aber er tut dies mit den Mitteln der autoritären Gewalt. Er beansprucht jene Äusserlichkeiten der Macht, die ihn selbst beherrscht. Sein Leben basiert auf einer falschen Identität, die zusammenbricht, wenn er nachgibt und sich in Frage stellen lässt. Ihm droht jene Verlassenheit und jenes Schweigen, das er früher seinem Sohn aufgezwungen hat. «Einsamkeit, Isolierung, Trennung – das sind alles die Folgen einer autoritären Macht, die es zu zerschlagen gilt, wenn man sich von der Selbst-Negation retten will. Je einsamer ein Mensch ist, desto dringender wird in ihm der Wunsch, sich in seiner Klasse, in der Gruppe wiederzuerkennen. Die Essenz von Gavinos Geschichte besteht also möglicherweise darin, dass das Schweigen aufgebrochen werden muss. Und selbst die ‚Poesie' kann nicht dazu dienen, die eigene Persönlichkeit zu sublimieren, sondern nur dazu, die eigene Identität in der Beziehung oder in der Kommunikation mit anderen zu entdecken» (Paolo und Vittorio Taviani). «Padre Padrone» zeigt eindrücklich auf, dass sich der Mensch nicht ganz allein verwirklichen kann, sondern nur in der Beziehung mit andern.

Die Tavianis nennen als ihre Vorbilder Tolstoi und Dostojewski, Brecht, Luchino Visconti. Ihr Film reiht sich als eigenständiges Werk würdig in eine grosse Tradition ein. Ideologische, vielleicht sogar klassenkämpferische Denkansätze ermöglichen es ihnen, jener uralten, biblischen Sehnsucht des Menschen zu sich selbst zu kommen, zum eigenen Wesen zu finden, auf eine neue Weise filmischen Ausdruck zu geben.

Franz Ulrich

March or Die (Marschier oder stirb)

Grossbritannien, 1977. Regie: Dick Richards (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/318)

Nach dem unüblichen Western «The Culpepper Cattle Co.» und «Farewell, My Lovely» sorgt der Amerikaner Dick Richards für eine Überraschung: Die Erwartungen, die Titel und der stereotype Terence Hill wecken könnten, erfüllen sich nicht. Der neugierige Zuschauer, den wohl schon ein Rufus in der Rolle eines Fremdenlegion-Leutnants stutzig macht, entdeckt einen der wenigen Filme, die in der Form des Abenteuer- und Historienfilms politische Reflexion vermitteln wollen. Zoltan Kordas «The Four Feathers» dürfte Richards in manchem Vorbild gewesen sein.
Die Geschichte spielt unmittelbar nach dem ersten Weltkrieg. Major Forster (Gene Hackman) hat sich mit seinen politischen Ansichten seine fast schon sichere Generals-Karriere vermasselt und wird nun, als Major, nach Marokko entsandt. Eben angeheuert wurde seine Truppe: Verlierer des Krieges, Wracks, Abenteurer und Gauner aus allen Winkeln der Welt – eine heterogene Meute, die nichts zu verlieren hat und bald einmal durch den mörderischen Drill gleichgeschaltet wird. Gleichzeitig schwingt vage soziales Bewusstsein mit: die Solidarität der untersten Klasse. Diese Solidarität wird noch ihr knapp umrissenes Gegenstück erfahren: in der Verwandtschaft der Opfer, zwischen zukunftslosen Menschen, umsonst um ihre Männer trauernden Frauen und, schliesslich, dem Major selber, der sich als Marionette erkennt in einem Spiel der Vorwände und der Täuschung.
Major Forster hat eine Ausgrabungsstätte bei Erfoud in einem wenig freundlichen Gebiet der Sahara, das heute noch Niemandsland ist, zu schützen. Max von Sydow ist der Archäologe – eine eher bösartige Besetzung, wenn man sich an den Film «Der Exorcist» erinnert. Er ist der fanatische Kulturmensch der westlichen Zivilisation, mit missionarischem Eifer auf der Suche nach einer verschütteten, jahrtausendealten Stadt. Schon von Anfang an ist klar: Was für ihn höchste Pflicht ist und weit über «ein paar Toten» steht (besonders dann, wenn es sich um Nicht-Franzosen handelt), bedeutet Forster pure Grabplünderung. Doch Forster kennt keine Alternative, keine Zukunft. Seine gespielte Härte ist Selbstflucht. Mit seiner Krüppelarmee riskiert er sein Leben für eine Sache, die nicht die seine ist. Sie ist es um so weniger, als sein jetziger Gegenspieler, der Anführer der Araber (El Krim), während des Weltkriegs sein Partner im Kampf gegen die Deutschen gewesen ist. Aber die Zeiten (und Fronten) haben sich geändert: Im Jahr 1918 herrscht die arabische Einigkeitsbewegung; es ist die beste Zeit des Lawrence von Arabien. Nur steht Forster auf der anderen Seite eines Thomas Edward Lawrence – als nicht unkritisches Gegenstück zur legendären Wüstenfigur. Denn schon bald erkennt Forster die Arroganz des Westens, der sich anmasst, fremde Völker und Länder aufzuteilen. Jeder Schritt, der Forster seinem Zweck, aus seinen Leuten kampfkräftige und entmenschlichte Killer zu machen, näherbringt, entfremdet ihn dem Ziel, das diese Truppe erreichen oder verteidigen sollte. Die einzige «Alternative» zum Sieg über die Araber besteht letztlich im Tod auf dem Kampffeld, der eher einem kollektiven Selbstmord gleicht. Auch das zeichnet Richards anhand von Geste und Aktion. Wo Sydow endlich die Gold- und Grabkam-

mer findet, übernimmt Forster den ersten prächtigen Fund und lässt Sydow hilflos im Grab zurück. Das gefundene Heiligtum bringt er El Krim: als Geschenk und Geste der Versöhnung.
Doch der Araber belehrt ihn: Forster schenkt nur, was ohnehin den Arabern gehört. Sie werden ihrer Vergangenheit und ihres Besitzes beraubt, um in eine Zivilisation geführt zu werden, die reine Verwüstung ist. Forsters Geschenk ist die Ahnungslosigkeit und die Heuchelei des Zivilisierten, der sich in der Dritten Welt stark und reich macht. Forster kapiert die Lektion. Während die bewaffneten Araber von den Dünen herab anrücken, weigert er sich während langer Zeit, Befehle zu erteilen. Im tödlichen Einsatz sieht er nur noch «den Dienst für verfressene Franzosen, die im Louvre die Schätze Marokkos bewundern können». Was Forster seinen Leuten mit drohender Härte klar gemacht hat, nämlich dass es kein Entrinnen und keinen Abschied von der Fremdenlegion gibt, wird nun zu seiner eigenen Wahrheit: Er jagt sich und die Truppe, im allerletzten Augenblick, in den scheinbaren Kampf; in ein absurdes Massaker, dessen selbstmörderischer Charakter bereits zuvor symbolisiert worden ist. Denn noch vor dem Ausrücken der Truppe hatte sich ein Legionär, ein fragiler Musiker, erhängt und Forster seiner eigenen Brüchigkeit ausgeliefert.
Dieser kollektive Suizid bildet den illusionslosen Schluss. Was folgt, ist ein ingrimmiger, nicht völlig kontrollierter Epilog in der Form eines romanesken Endes, das Terence Hill zum halbwegs tragischen Farceur macht. Dieser küsst, wie der siegreiche El Krim, den toten Major Forster. Der Araber tut dies fast etwas entschuldigend und die Fortsetzung seines Kampfes für ein freies, einiges und unabhängiges Arabien beschwörend. Für Terence Hill ist es die Referenz vor einem Mann, den er achten, kaum aber verstehen gelernt hat. Er wird leben, so wie Forster gelebt hat: mehr und mehr aufgefressen vom Tod und von der Absurdität der eigenen Gefangenschaft. Die von ihm geliebte Catherine Deneuve zieht davon, er steht vor neuen, noch zivilen Legionären. Er kopiert, Wort für Wort, Forsters markige Sätze. Was wie ein Gag erscheint, ist als Todesstoss für eine westliche Welt deutbar, die nichts zu lernen imstande war und ist.
Was als relativ umfassende Charakterisierung von «March and Die» erscheinen mag, ist bloss rudimentäre Skizze. Richards erweitert die Geschichte (oft etwas zu sehr) ins Private: anhand vieler unterschiedlicher Figuren, anhand auch des Verhältnisses zwischen der Deneuve und Hill. Sehr gekonnte Ellipsen verlängern die Geschichte in weitere Dimensionen. Kernfigur von grosser physischer Präsenz und psychischer Fragilität ist aber Hackman. Er signalisiert mehr als nur den Selbstmord einer glanzlosen Fremdenlegion. Durch ihn vor allem gelingt Richards ein «Kriegsfilm» ohne Heroismus, dafür mit intimistisch-tragischen, mitunter gar kammerspielartigen Tönen. Richards umgeht sehr beherrscht die kaum umgehbar scheinende Exotik der Landschaft aus Sand, Düne und Stein und macht von Anfang an den Europäer als Fremdkörper deutlich. Dass ihm dies so überzeugend gelingt, ist allerdings auch das Verdienst des sehr präzisen Dialogs, des minuziösen Realismus und einer Kamera, an der John Alcott stand: ein Mann, der sich bereits bei Kubrick einen Namen gemacht hatte («Space Odyssey», «Clockwork Orange», «Barry Lindon»).
Mag «March or Die» auch eine angenehme Überraschung sein – man muss den Film jetzt auch gegen zu hohe Erwartungen schützen. Zum einen wäre es langsam an der Zeit, Araber durch Araber darstellen zu lassen: Den El Krim spielt indessen der englische Shakespeare-Darsteller Ian Holm. Terence Hill seinerseits hat Richards offenbar doch zu Konzessionen gezwungen: Einige seiner Kapriolen wirken als deplazierte «Nummern», weil seine Figur nun einfach allzu befrachtet ist. Das Massaker wurde, gerade weil sich hier die einzige spektakuläre Sequenz bot, überstrapaziert. Auch die – allerdings sehr klug und beherrscht spielende – Catherine Deneuve verrät verkaufstechnisches Kalkül. Und einige etwas konventionell und künstlich geratene Sequenzen weisen darauf hin, dass Richards doch hinter dem Drehbuch von David Zelag Goodman zurückgeblieben ist, der bereits das Szenario zu «Farewell, My Lovely» geschrieben hat.

Bruno Jaeggi

Star Wars (Krieg der Sterne)

USA 1977. Regie: George Lucas (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/324)

Wer die Filmszene auch nur einigermassen verfolgt, liess sich nie täuschen: Der (kommerzielle) Film des Jahres, das stand seit Monaten fest, wird nicht der neue Bond oder «Die Brücke von Arnheim», sondern «Star Wars» werden. Grösster Kassenknüller aller Zeiten, sagenhafter Sekundärboom auf dem Spielzeugmarkt, auch für Science-fiction-Literatur und -Comics, so ähnlich und noch viel lauter tönte es über den Atlantik. Amerika fiebert, erstmals wieder seit «Jaws» und heisser als damals. George Lucas' (33) Karriere lässt weltweit Cineasten vor Neid erblassen: Mit «American Graffiti» berühmt geworden, schätzt man seine persönlichen Einnahmen aus «Star Wars» – sein dritter Film erst – auf gut 20 Millionen Dollar! Lucas' weitgehend unbekannt gebliebener erster Kinofilm, «THX 1138», war bereits Science-fiction, eine pessimistisch-kritische Vision von einer sterilen, übertechnisierten Welt. Dass das in den letzten Jahren eher flaue Genre eine neue Blüte erleben wird, dafür hat «Star Wars» gesorgt.
Weit draussen im All ist die schöne und draufgängerische Prinzessin Leia Organa (Carrie Fisher) in Nöten: Durch Diebstahl in Besitz der Konstruktionspläne des Todessterns gelangt, wird ihr Raumschiff vom Bösewicht Grand Moff Tarkin (Horrorschauspieler Peter Cushing) und seiner schwarzen Eminenz Lord Darth Vader (David Prowse) geentert. Kurz vor ihrer Gefangennahme gelingt es Leia jedoch, die beiden Roboter C-3PO und R2-D2 mit den Plänen weiterzuschicken. Der Todesstern ist nämlich die Superwaffe der «Imperial Forces», die mit seiner Hilfe den rebellischen Planeten Alderaan zerstören wollen, um so allmählich das ganze All unter ihr galaktisches Joch zu zwingen. Die beiden Robbies (Assoziationen an Laurel und Hardy sind erlaubt) gelangen mit einigem Glück zum letzten der «Jedi-Ritter», zu Obi-Wan Kenobi (Alec Guinness), ausser seinem missratenen Schüler Darth Vader noch der einzige, der die parapsychologische «transgalaktische Force» beherrscht. Kenobi macht sich auf den Weg nach Alderaan, mit ihm der junge Luke Skywalker (Mark Hamill), seinerseits der Sohn eines Jedi-Ritters. Der zynisch-egoistische Pilot Han Solo (Harrison Ford) und sein affiger Copilot Chewbacca fliegen sie gegen Riesenbezahlung wohin sie wollen. Nach zahlreichen glücklich bestandenen Abenteuern kommt es zu einer gigantischen Raumschlacht, in der es schliesslich Luke dank der Force gelingt, die Zerstörung Alderaans in letzter Sekunde zu verhindern und den Todesstern zu atomisieren. Doch einer entkommt: Lord Darth Vader wird für eine Fortsetzung sorgen...
«Star Wars» berauscht, trägt einen auf einer Woge erst einmal («2001») gesehener technischer Perfektion hinaus in einen zauberhaften Weltraum, wo sich intelligente Lebewesen aller Provenienzen und mit entsprechend phantastischen Physiognomien mischen mit aufgeregt fiependen Robotern, die jeder Emotion entweder im schönsten Oxford-Englisch oder mit melodischem Piepsen und Blinken Ausdruck zu geben vermögen. In diesem Weltraum baumelt der Revolver lose an der Hüfte, stets bereit zu einem Laser-gun-fight, da zieht der blondstrahlende Held mit 1,5facher Lichtgeschwindigkeit aus, um das schöne Dornröschen zu wecken – immer unterstützt natürlich von den magischen Kräften des Zauberers Merlin alias Obi-Wan Kenobi. Hier reiten einerseits die schrecklichen galaktischen Krieger auf riesigen Urwesen (wie alle Phantasiegeschöpfe in diesem Film von unglaublicher Echtheit), andererseits stehen sich die Ritter von King Arthur's versprengter Tafelrunde mit glühenden Schwertern (immer dieser Laser!) gegenüber, und die Raumhafen-Beiz scheint trotz Astro-Wesen in Silver City zu stehen. Man glaubt die Gebrüder Grimm Hand in Hand mit Flash Gordon vorüberzischen zu sehen, dazwischen ein Quäken wie von Disney-Figuren: «Star Wars» gehört mit seiner wunderbaren Photographie, dem unerschöpflichen Phantasiereichtum und Arsenal an perfekt inszenierten Tricks in Comics-Manier zum Schönsten, was die amerikanische Traumfabrik je hervorge-

bracht hat, «Star Wars» ist zum Science-fiction-Märchen der Superlative geworden. Ein Vergleich mit Kubricks «2001» (1968!) ist unvermeidlich. Technisch ist «Star Wars» überlegen. Wo Kubrick aber ein Geniewurf aus einem Guss gelang, wirkt «Star Wars» als Konglomerat aller nur denkbaren Genres doch ab und zu inkohärent, geschwätzig fast. Geschwätzig möchte ich auch die untermalende, typisch amerikanische Musik nennen, über die ich mich etwas geärgert habe. Man erinnere sich dagegen an den genialen Einsatz des Donauwalzers und von «Zarathustra» in «2001».
Lucas hat seine Geschichte bewusst als Märchen konzipiert (Méliès ist nicht fern). Das enthebt nicht von der Pflicht, die schillernde Oberfläche nach – wenn man so will – ideologischen Implikationen zu hinterfragen: Auch ein Film wie «Star Wars» muss begriffen werden als Ausdruck der politischen und gesellschaftlichen Situation, in der er entsteht. Das scheinen viele Kritiker vergessen zu haben, obschon doch gerade der US-Rummel dafür zeugt: Ob der Teufel sich in ein Mädchen verirrt oder galaktische Rebellen in den Todesstern schleichen, auf die eine oder andere Art exotisiert werden hier im Konsumenten die gleichen Bedürfnisse und Unbehagen angesprochen.
«Star Wars» entzieht sich der gängigen Unterscheidung in positive und negative Science-fiction (in der Technik liegt das Heil, beziehungsweise das Verderben), indem hier nicht irgendein utopischer Zustand beschrieben wird, sondern allein die Action wichtig ist. Der Einzelne bedient sich hierzu der ihm völlig untertanen Technik, wie im Spiel wurde Pferd und Colt gegen Raumjäger und Laser vertauscht – Wunschtraum einer Gesellschaft, in der sich die wichtigsten Prozesse längst über den Köpfen der Individuen abspielen, wo Technik längst Alpträume vom Untergang verursacht. Das Ende des Films (in bedenklich faschistoider Aufmachung) sieht denn auch verniedlichend aus wie in jeder x-beliebigen Familienserie: Man lacht, man klatscht, man hat dem Guten wieder einmal zu seinem Recht verholfen. (Was die Wichtigkeit

des Einzelnen betrifft: Der Tod jedes Guten wird als Tragödie geschildert, die Bösen dagegen versprühen anonym als Feuerwerk in Schönheit...)
Nachdem Amerika seine Aggressionen in Gewaltorgien à la Peckinpah und Bronson loszuwerden versuchte, seine latenten Ängste in Katastrophenfilmen bannte und die Kinder als Träger des Bösen denunzierte, scheint jetzt eine neue Eskapismus-Welle zu uns herüberzuschwappen: Das Unheil droht ab jetzt von draussen, vom All. Bald wird auch das neueste Werk von Steven Spielberg («Jaws») vorliegen, ebenfalls ein Science-fiction-Film... Markus Sieber

Bobby Deerfield

USA 1977. Regie: Sydney Pollack (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/300)

Sydney Pollack sagte einmal, er drehe Filme, die eine Mischung darstellen aus kommerzieller Unterhaltung und künstlerischem Anspruch. Er wolle das Publikum auf breiter Basis ansprechen. Doch wichtig sei gleichzeitig eine Idee, die ihn fasziniere und die die Filmhandlung vorantreibe. Die Konzession an die kommerzielle Seite ist in «Bobby Deerfield» wohl in der Wahl der Filmvorlage zu sehen. Erich Maria Remarques Buch «Der Himmel kennt keine Günstlinge» zählt ja nicht unbedingt zu dessen besten Werken. Die Idee, das treibende Motiv, das Pollack fesselte, liegt einerseits in der Beziehung zwischen den beiden Hauptfiguren, anderseits – nicht unabhängig davon – im Wandlungsprozess der männlichen Figur.
Bobby Deerfield ist Amerikaner und Autorennfahrer. Er ist in der Welt des Motorenzirkus zu Hause; es ist eine künstliche, kalte, lackierte Welt. Hier besteht, wer seine Persönlichkeit verliert und möglichst bewusstlos seine Rolle spielt. Die Rennfahrer sehen wie wandelnde Plakatsäulen aus, mimen Gefühle und Gesten für Werbespots. Sie werden in ihre Wagen gepresst, auf die Piste gerollt und haben nur zu funktionieren. Auch im Privatleben sind sie von Menschen umgeben, die einzig in ihrer Funktion bedeutend sind: Mechaniker, Manager, Reporter, Fans, und nicht zuletzt Frauen, die in ihrer maskenhaft stereotypen Sterilität den polierten Kotflügeln der Rennwagen gleichen. Hier wird Leben inszeniert, Erleben und Erregung programmiert.
In der Darstellung dieser lackierten Atmosphäre gelingen Pollack hervorragende Momente. Es faszinieren nicht nur die dramatischen Aufnahmen des Renngeschehens (in dieser Beziehung ist die Martini-Kinoreklame auch nicht schlecht), sondern gerade die Brechung dieser Faszination durch sich selbst. So etwa, wenn die Kamera über die glänzenden Flanken der Boliden streicht, über den Helm des Fahrers gleitet und den letzten Funken Leben in dieser Künstlichkeit gross im Bild festnagelt: die Augen von Bobby. Doch auch diese sind leblos, wie Scheinwerfer, auf den Asphalt geheftet.
Mit diesem leeren Blick, meist hinter einer Sonnenbrille verborgen, begegnet Bobby beim Besuch eines verunglückten Kollegen in Leukerbad zufällig Lillian. Zusammen fahren sie nach Florenz. Lillian ist unheilbar an Krebs erkrankt und versucht, die ihr noch verbleibende Zeit auszuschöpfen. In hektischer Spontanität lotet sie in letzter physischer und psychischer Intensität jeden Moment bis auf den Grund aus. Bobby fühlt sich irritiert – er weiss von ihrer Krankheit nichts. Die ständigen Provokationen vermögen Bobby erst grundlegend zu treffen und sein Verhalten und sein Leben zu verändern, als er erfährt, wie es um Lillian steht.
Der Regisseur lädt den Betrachter auf diesen Weg ein, ohne ihm gleich zu Beginn demonstrativ vorzuhalten, was Leben ist. Die verschiedenen Realitätsebenen, die Variation der Kameraeinstellung – von einer Kamera, die dicht am Gesicht, aus der Nähe jede Regung verfolgt, in verschiedenen Einstellungen ein Charakterprofil zusammensetzt, bis zur distanzierten Bildführung, die die Figuren in der weiten Landschaft verschwinden lässt – und der Dialog geben die Unsicherheit in der persön-

lichen Suche nach Identität, die Relativität momentaner Erfüllung unmittelbar wieder. In dieser Phase des Films zeigt Pollack eine faszinierende Auseinandersetzung zwischen der sensiblen Offenheit der Frau und der blockierten Bewusstlosigkeit des Mannes. Bobby findet es schwierig, mit ihr Konversation zu treiben, weil er nicht weiss, woher ihre Fragen kommen. Er kann es gar nicht wissen, er kennt diesen Bereich nicht. Er weiss nicht, wie Fragen aussehen, die vom Leben genährt sind, die Erfahrungen abtasten. Seine Fragen dagegen sind wie abgeblätterte Farbe, sie zeugen von oberflächlicher Betroffenheit. Bobby reagiert zum Beispiel mit Eifersucht, wenn ein anderer Mann zu ihnen tritt, denn er will die Frau besitzen, wenn auch nur für kurze Zeit. Dass sie jedoch lebt und sich bewegt, das heisst für ihn – sich ihm entzieht, begreift er nicht: Die Frauen, die er kennt, stehen doch wie die Sektflaschen im Kühlschrank bereit...

Eine frühere Begegnung mit seinem Bruder macht deutlich, wie Bobby auch die eigene Vergangenheit verloren hat. Er will nichts mehr von der Familie wissen. Der Bruder erzählt ihm, wie er, Bobby, früher Mae West zu imitieren pflegte. Doch Bobby sieht ihn nur verständnislos an; die Erinnerungsphotos, die sein Bruder ihm brachte, steckt er achtlos in die Tasche. Es ist ihm egal, ob man ihn benachrichtigt, wenn seine Mutter stirbt...

Bobby erfährt zufällig von Lillians Krankheit. Schockartig beginnt er zu erkennen. Er eilt nach Florenz, wo er nun seinen Weg ins Leben antritt. Schüchtern und hilflos macht er die ersten Gehversuche: Er führt Lillian die Imitation Mae Wests vor und zeigt ihr die Erinnerungsphotos. Dieses positive Bekenntnis zu seiner Vergangenheit ist gleichzeitig eine Art Neugeburt. Lillian nimmt den ersten Schritt an und vorsichtig führt sie Bobby weiter, bis auch er es wagt, sich zu öffnen, Fragen zu stellen, in die Phantasie zu tauchen. Der Schluss des Films ist dann eher wieder überflüssig, doch eine kommerzielle Geschichte muss ja vordemonstrieren, wie der Kreis sich schliesst. Auf jeden Fall, Lillian stirbt dann.

Ich versuchte, einige Punkte zu skizzieren, die Pollacks leitende Idee erahnen lassen. Daraus hätte sich ein hervorragender Film machen lassen. Doch der Duft der grossen, weiten Welt und der weit angesetzte Bogen zwischen der polierten Oberfläche Amerikas, dem «Land ohne Tradition», der kulturträchtigen Metropole der italienischen Renaissance und dem düsteren Loch in den Walliser Bergen drohen den Kern der Sache zu verschleiern. Denn obwohl das Paukenkonzert von Remarques Schicksalswalten durch eine subtilere Instrumentierung ersetzt wurde, bleibt der exaltierte Rahmen bestehen. Dass die grosse Geste im Szenarium doch streckenweise gefüllt wird, ist sicher den beiden Hauptdarstellern zu verdanken. Al Pacino spielt in seiner ersten «romantischen» Rolle überzeugend Nüancierungen heraus, die den Betrachter über ein Mit-Leiden hinaus beschäftigen. Marthe Keller ist es zu verdanken, dass die Frauenfigur sich nicht in der dramaturgischen Funktion, der männlichen Metamorphose zu dienen, erfüllt. Es braucht schauspielerisches Können, um diese beiden Figuren nicht zu Projektionsflächen für sentimentale Ergüsse des Publikums degenerieren zu lassen. Speziell die differenzierte Mimik der beiden Schauspieler macht die psychologische Problematik, die auf dem Grund der melodramatischen Wogen schlummert, unmittelbar erfahrbar.
Doch auch in der Zweierbeziehung ergeben sich störende Momente; so etwa in der Konstruktion, dass sich das gelebte Leben der Frau unter dem dramatischen Damoklesschwert des Todes vollzieht. Das bringt die emanzipatorische Qualität in dieser Charakterstudie in Gefahr und öffnet metaphysischen Spekulationen Tür und Tor. Dieser unnötige Hintergrund gefährdet auch die gut angelegte Entwicklung des Mannes, die den Film letztlich trägt. Mir ist nicht klar, warum für Bobbys Schritt ins Leben wieder das Schwert des Schicksals bemüht werden muss.
Was den Film dann doch eindeutig über das Trivialgenre «love story» und auch über das Buch hinaushebt, ist die Kamera von Henri Decaë (man vergleiche die Sprache Remarques!). Dieser Kameramann, der schon bei «Castle Keep» (Das Schloss in den Ardennen) mitmachte und bei Louis Malle Grosses leistete, rettet vieles durch das Bild, was im Drehbuch schon verloren scheint.
Sydney Pollack, ein «Grosser» Hollywoods aus der Generation von Sam Peckinpah, Stanley Kubrick und Arthur Penn, versucht wie diese ein Genre zu verwenden, um es neu zu interpretieren, so etwa den Western mit «Jeremiah Johnson» (Vgl. auch Penns «Little Big Man» und Peckinpahs «The Wild Bunch».) Doch Pollack geht noch weiter. Seine Filme sind Metaphern: Der Marathontanz in «They Shoot Horses, Don't They?» weist auf den Leistungszwang des american way of life, «The Scalphunters» problematisiert das Rassenproblem. So könnte auch der Wandel des Rennfahrers und Amerikaners Bobby Deerfield eine Kritik an der amerikanischen Konsumgesellschaft im umfassenden Sinn enthalten. «Bobby Deerfield» ist aber doch erneut ein Beispiel, wie problematisch Pollacks Versuch einer Synthese von Kommerz und Kritik ist. Der Griff nach Remarque zeigt Schwierigkeiten auf, die entstehen beim Abfüllen von alten Schläuchen mit neuem Wein. Jörg Huber

Und die Bibel hat doch recht

BRD 1977. Regie: Harald Reinl (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/309)

Kommen nach den Sachbüchern die Sachfilme? Die Verfilmung des 1955 im Econ-Verlag (Düsseldorf) erschienenen Buches von Werner Keller hat lange auf sich warten lassen, obwohl es an verschiedenen Versuchen nicht gefehlt hat (so existiert auch ein Drehbuch von Franz Schnyder zu diesem Buch). Diese Verzögerung – Werner Kellers Buch hat inzwischen eine Auflage von 20 Millionen erreicht und ist zum

KURZBESPRECHUNGEN

27. Jahrgang der «Filmberater-Kurzbesprechungen» **30. Nov. 1977**

Ständige Beilage der Halbmonatszeitschrift ZOOM-FILMBERATER. – Unveränderter Nachdruck nur mit Quellenangabe ZOOM-FILMBERATER gestattet.

Al di là del bene e del male (Jenseits von Gut und Böse) 77/311

Regie: Liliana Cavani; Buch: L. Cavani, Franco Arcalli, Italo Moscati; Kamera: Armando Nannuzzi; Musik: Danièle Paris (sowie Schumann, Mozart, Mahler und Johann Strauss Sohn); Darsteller: Dominique Sanda, Erland Josephson, Robert Powell, Virna Lisi, Philippe Leroy, Elisa Cegani u.a.; Produktion: Italien/Frankreich/BRD 1976, Lotar Film, Artistes Associés, Artemis, 127 Min.; Verleih: Sadfi, Genf.

Der «Haushalt zu dritt», den Friedrich Nietzsche, Lou Andreas-Salomé und Paul Rée 1882 vergeblich zu realisieren versuchten, gerät Liliana Cavani zum Edelporno mit unfreiwilliger Komik. Die ästhetische Effekthascherei und die groteske Überzeichnung anekdotischer Details lassen an Einfälle Ken Russells denken, dessen technische Brillanz jedoch nirgends erreicht wird. →23/77

E

Jenseits von Gut und Böse

L'animal (Ein irrer Typ) 77/312

Regie: Claude Zidi; Buch: Michel Audiard, C. Zidi, Michel Fabre; Kamera: Claude Renoir; Musik: Vladimir Cosma; Darsteller: Jean-Paul Belmondo, Raquel Welch, Charles Gérard, Aldo Maccione, Julien Guiomar, Dany Saval u.a.; Produktion: Frankreich 1977, Christian Fechner/Cerito Films, 100 Min.; Verleih: Monopole Pathé, Genf.

In erster Linie ein Vehikel für Superstar Jean-Paul Belmondo, der die Doppelrolle eines schwulen Schauspielers und seines liebenswert-ungeschickten Stunt-Doubles spielt, ist diese nur ansatzweise kritische Parodie aufs Filmen und die Welt des Films. Trotz manchen recht lustigen Stellen bleibt doch bedenklich, wie billig hier Effekte auf Kosten einer (homosexuellen) Randgruppe erzielt werden. Wo eine originelle Studie über entfremdete Arbeit hätte entstehen können, beschränkte sich der Regisseur auf Klamauk, Oh-la-la-Spritzigkeit und Sentimentalität – ein Konzentrat des Belmondo-Stils der letzten Jahre.

E

Ein irrer Typ

A propos des apprentis 77/313

Regie und Buch: Walter Marti; Kamera: Gérard Bruchez; Ton: Pierre-André Berret; Schnitt: Jacques Morzier; Produktion: Schweiz 1977, Télévision Suisse Romande, 75 Min., 16mm.

Walter Marti hat den originellen Versuch unternommen, herauszufinden, was aus den 1964 von Alain Tanner in «Les apprentis» porträtierten Lehrlingen inzwischen geworden ist. Im Rahmen einer TV-Reportage ist es ihm gelungen, mit filmisch differenzierten Mitteln aufschlussreiche Aspekte schweizerischer Wirklichkeit darzustellen. →22/77

J*

TV/RADIO-TIP

Samstag, 3. Dezember

20.15 Uhr, ARD

The High and the Mighty
(Es wird immer wieder Tag)

Spielfilm von William A. Wellman (USA 1954), mit John Wayne, Claire Trevor, Robert Stack. – Auf dem Flug von Hawaii nach San Francisco gerät mitten über dem Ozean der Motor einer Linienmaschine in Brand und fällt aus. Bis zum Heimathafen sind es noch fünf Stunden. Als der Kapitän in dieser kritischen Situation die Nerven zu verlieren droht, trifft der Kopilot die notwendigen Entscheidungen. John Wayne spielt die Hauptrolle in diesem spannenden psychologischen Drama, das das Verhalten einer Gruppe sehr verschiedenartiger Menschen in tödlicher Gefahr schildert.

21.00 Uhr, DRS 2

Film im Dienst menschlicher Entwicklung und kultureller Begegnung

An ihrer diesjährigen Tagung, die vom 11. bis 14. November in München durchgeführt wurde, setzte sich die internationale Katholische Filmorganisation (OCIC) ausführlich mit dem Film im Dienst der menschlichen Entwicklung und kultureller Begegnung auseinander. Hans M. Eichenlaub gibt in der Rubrik «Thema Film» Einblick in die Problematik dieser Bestrebungen und zeigt neue Perspektiven auf (vgl. auch die Beiträge in der nächsten Nummer).

23.05 Uhr, ZDF

The Spy Who Came In From the Cold
(Der Spion, der aus der Kälte kam)

Spielfilm von Martin Ritt (GB 1965), mit Richard Burton, Claire Bloom, Oskar Werner. – Ein englischer Spion wird als Köder für die ostzonalen Agenten zum Überläufer «aufgebaut». Überdurchschnittliche Verfilmung des gleichnamigen, von dem ehemaligen Diplomaten John Le Carré verfassten, Bestsellers. Die Auffassung, dass der Westen zur Erhaltung des Friedens ebenso harte, menschenverächterische Methoden wie der Osten anwenden müsse, wurde hier skeptisch beleuchtet.

Sonntag, 4. Dezember

18.00 Uhr DRS 2

Welt des Glaubens: Kirchliche Kleinarbeit

Kirchliche Kleinarbeit findet oft ausserhalb des Kirchenraumes statt. Unbemerkt von einem grossen Teil der Öffentlichkeit, erfasst sie nicht nur die «kirchentreuen» Gemeindeglieder, sondern alle Menschen, die irgendwo am Rande stehen. In der Sendung «Welt des Glaubens» wird diese kirchliche Kleinarbeit am Beispiel der Begleitung Arbeitsloser dargestellt und diskutiert. Obwohl eine Umfrage unter Kirchgemeindegliedern und Arbeitslosen ergeben hat, dass von der Kirche keine Hilfe erwartet wird (!), ist in der Kirchgemeinde Bolligen ein für die ganze Schweiz beispielhaftes Modell zur Betreuung Arbeitsloser aufgebaut worden. Über die Erfahrungen, die mit diesem Modell gemacht wurden, unterhalten sich der Initiator, Pfr. Hanspeter Zürcher, ein Kirchgemeindeglied und ein Arbeitsloser. Die Leitung hat Lorenz Marti.

20.40 Uhr, DSF

The Gold Rush (Goldrausch)

Spielfilm von Charles Chaplin (USA 1925), mit Charles Chaplin, Mack Swain, Georgia Hale. – Während des Goldrausches von 1898 in Alaska findet ein kleiner Tramp trotz den Härten der Umwelt, den Tücken des Schicksals und der Habgier seiner Konkurrenten Glück und Liebe. Chaplins berühmtester und erfolgreichster Film enthält meisterhafte komische Sequenzen (die über dem Abgrund schwebende Hütte, die Schuhmahlzeit, der Brötchentanz u. a.), die eigentlich alle von einer tragischen Situation ausgehen.

21.50 Uhr, ARD

Zeitung per Mattscheibe?

Wettlauf ums Fernlesen. Eine Sendung von Ivo Frenzel und Jean Pütz. – Wenngleich die Einführung des neuen, «Videotext» oder «Bildschirmzeitung» genannten, Informationssystems auch noch nicht unmittelbar bevorsteht, so ist es doch schon weit mehr als blosse Zukunftsmusik: In Grossbritan-

Audrey Rose (Das Mädchen aus dem Jenseits) 77/314

Regie: Robert Wise; Buch: Frank De Felitta nach seinem gleichnamigen Roman; Kamera: Victor J. Kemper; Musik: Michael Small; Darsteller: Marsha Mason, Anthony Hopkins, John Beck, Susan Swift, Norman Lloyd u.a.; Produktion: USA 1976, Robert Wise, 100 Min.; Verleih: Unartisco, Zürich.

Ein fremder Mann glaubt, in der 12jährigen Ivy die Seele seiner verstorbenen Tochter Audrey Rose wiedergefunden zu haben. Doch die Eltern des Mädchens erklären den Fremden für verrückt. Erst eine Gerichtsverhandlung, in deren Verlauf Ivy einem psychiatrischen Test unterzogen wird, bringt endgültige Klärung. Robert Wise vermischt das Phänomen der Wiedergeburt mit jenem der dämonischen Besessenheit. Übrig bleibt ein langweiliger und einfallsloser Film mit Pseudoinformationen über Reinkarnation und indische Lebensphilosophie, garniert mit längst bekannten Horroreffekten à la «Exorzist».

E

Das Mädchen aus dem Jenseits

... comme la lune 77/315

Regie und Buch: Joël Seria; Kamera: Marcel Combes; Musik: Philippe Sarde; Darsteller: Jean-Pierre Marielle, Sophie Daumier, Anna Gaylor, Marco Perrin, Dominique Lavanant u.a.; Produktion: Frankreich 1977, Coquelicot Films, 90 Min.; Verleih: Majestic, Lausanne.

Ein ältlich-spiessiger Grosshans und Möchtegern-Potenzprotz in der französischen Provinz ist seiner Frau mit einer «Sexbombe» durchgegangen, mit der er einen zweiten Frühling erlebt. Von ihr betrogen, gerät er an die dritte, ebenfalls nur scheinbar treue Frau. Man ahnt die Absicht des Films: karikierende Attacke auf Rollenklischees. Da aber in dem nur mässig gespielten, selten wirklich lustigen Streifen auf ärgerliche Weise alles und jeder auf das Sexuelle reduziert wird, wirkt das Ganze unglaubwürdig.

E

Goodbye Emmanuelle 77/316

Regie: François Leterrier; Buch: Monique Lange und F. Leterrier; Kamera: Jean Badal; Musik: Serge Gainsbourg; Darsteller: Silvia Kristel, Umberto Orsini, Alexandra Stewart, Olga Georges-Picot, Jacques Doniol-Valcroze u.a.; Produktion: Frankreich 1977, Yves Rousset-Rouard, 96 Min.; Verleih: Majestic, Lausanne.

Nach Thailand und Hongkong sind nun die Seychellen der Schauplatz im dritten Film, in dem Emmanuelle ihre Liebesspiele treibt: zu zweit, zu dritt, in grösserem Kreis und gelegentlich auch mit Frauen – und das mit Wissen oder unter Mitwirkung ihres Mannes, denn man führt ja eine «moderne» Ehe. Ein weiterer langweiliger Sexfilm über reiche Leute, die sich langweilen.

E

Les indiens sont encore loin 77/317

Regie und Buch: Patricia Moraz; Kamera: Renato Berta; Musik: J.S. Bach u.a.; Darsteller: Isabelle Huppert, Christine Pascal, Mathieu Carrière, Chil Boiscuille, Anton Diffring, Nicole Garcia u.a.; Produktion: Schweiz/Frankreich 1977, Filmkollektiv Zürich/Films 2001, 97 Min.; Verleih: Filmkollektiv, Zürich.

Patricia Moraz schildert die letzten Lebenstage der 17jährigen Schülerin Jenny, die in Lausanne durch ihre Umgebung, Schule und Freunde, immer mehr in sich selbst zurückgedrängt und an den Rand der Gesellschaft und in den Tod getrieben wird. Der erste Langspielfilm der Regisseurin ist eine feinfühlige, von einem langsamen Rhythmus und langen Einstellungen geprägte Studie über eine junge Generation, die unter repressiven Umständen nicht zu Sprache und Selbstbewusstsein findet. →24/77

E*

nien hat man es bereits eingeführt. Die Sendung wird die technischen, juristischen und medienpolitischen Fragen, die im Zusammenhang mit dem Videotext auftauchen, möglichst objektiv darstellen.

Montag, 5. Dezember

21.15 Uhr, ZDF

Zeit der Empfindsamkeit

Dieses Fernsehspiel von Wilma Kottusch ist ein Film über den Sensibilisierungsprozess einer Frau im Zustand einer biologischen Ausnahmesituation, der Schwangerschaft. Korrespondierend zu den Szenen im familiären Bereich enthält der Film auch Szenen, die den Aufenthalt der Gebärenden und jungen Mutter im Krankenhaus zeigen, um auch in diesem Bereich die Tendenz zur Fremdbestimmung der Frau dingfest zu machen. Es sollte fast selbstverständlich sein, dass ein Film, der den Versuch macht, die weibliche Psyche auszuloten, nur von einer Frau gemacht werden kann. Wilma Kottusch zeichnet daher nicht nur für das Buch, das unter Mitarbeit der Journalistin Anne-Rose Katz entstand, sondern auch für die Regie verantwortlich.

Dienstag, 6. Dezember

19.30 Uhr, ZDF

Run for Cover
(Im Schatten des Galgens)

Spielfilm von Nicholas Ray (USA 1954), mit James Cagney, Viveca Lindfors, John Derek. – Im Wilden Westen spielende Geschichte von der missglückten Besserung eines jungen Menschen. Der unschuldig Verurteilte – der zweifelnde, aufgewiegelte, verblendete Bürger – der rechtschaffene, furchtlose Einzelgänger, der der Gewalt begegnet... diese Motive hatten in manchen Hollywoodfilmen der frühen fünfziger Jahre parabelhafte Bedeutung. Sie waren direkte Anspielungen auf die «Hexenjagd» des berüchtigten Senators Joe Mc Carthy und seines Ausschusses zur Untersuchung unamerikanischen Verhaltens.

Mittwoch, 7. Dezember

14.05 Uhr, DRS I

Das neue Kindesrecht (1)

«Die Natur legt aller Menschheit, die in Befriedigung des Naturtriebs sich fortpflanzt, Vater- und Mutterpflichten auf. Sitten und Gesetze heiligen diese Pflichten im Ehestand; sie sind bei unverehelichten Eltern nicht minder heilig.» Dieser Ausspruch Heinrich Pestalozzis steht in lebendigem Zusammenhang mit dem neuen Kindesrecht, dem Katharina Schütz eine 7teilige Sendereihe widmet. Im ersten Beitrag orientiert Prof. Dr. Cyril Hegnauer über die Grundzüge des Kindesrechts.

17.15 Uhr, DSF

Jetzt sind mir dra!

Sackgeld – für Kinder und Erwachsene eines der heissen Eisen. Zwischen den beiden Fragen «Wieviel bekommst du?» und «Was machst du damit?» liegt einer der Brennpunkte der Welt der zukünftigen Erwachsenen, die sozusagen schon jetzt Lohnempfänger und Konsumenten sind. Mit «Jetzt sind mir dra!» produziert das Ressort Jugend des Fernsehens DRS Sendungen «von Kindern für Kinder». Die dritte Sendung dieses Jahres (Zweitausstrahlung Freitag, 9. Dezember, 17.10 Uhr) hat wieder eine Gruppe von Zehn- bis Zwölfjährigen für ihre Altersgenossen daheim am Bildschirm vorbereitet, diesmal zum Thema «Sackgeld».

20.05 Uhr, DRS 2

Die Stimme der Unterdrückten

Willkürliche Verhaftung, Folter und Mord werden immer mehr zu einem festen Bestandteil südamerikanischer Innenpolitik. Sie haben die Kirche dazu getrieben, offen für die politisch Verfolgten und Unterdrückten einzutreten. Mehr noch: eine besonders engagierte klerikale Minderheit tritt aktiv für eine sozialistische Lösung ein. Diese Kirchenleute lehnen den Kapitalismus als Ursache von Armut und Elend ab. Hat sich die Kirche in Südamerika, dem Kontinent mit den meisten Katholiken, aus dem jahrhundertealten Bündnis mit der etablierten Macht gelöst? Beginnt sie, sich mit der Opposition zu solidarisieren? Oder spaltet sich der lateinamerikanische Klerus in zwei feindliche Blöcke? – In der Sendung versucht Luc Banderet, diese Fragen zu beantworten.

20.40 Uhr, DSF

Heute abend: Alkohol – Droge Nr. 1

Für die Direktübertragung stehen die Reportagewagen des Fernsehens DRS in der Berner Altstadt und im Bauerndorf Kirchlindach («Linde» und Alkoholheilstätte). Wie seinerzeit in der Drogen- und Strafvollzugs-Sendung werden auch die

March or Die (Marschier oder stirb) 77/318

Regie: Dick Richards; Buch: David Zelag Goodman; Kamera: John Alcott; Musik: Maurice Jarre; Darsteller: Gene Hackmann, Terence Hill, Catherine Deneuve, Max von Sydow, Ian Holm, Rufus, Marcel Bozzuffi u.a.; Produktion: Grossbritannien 1977, 106 Min.; Verleih: Victor, Basel.

Eine glanzlose, unheroische Fremdenlegion zieht im Marokko von 1918 in den kollektiven Selbstmord – im Namen einer westlichen Zivilisation, die in ihrer Alternativlosigkeit die Dritte Welt ihrer Identität und Reichtümer beraubt; ihre Arroganz prallt auf die damals aufblühenden Einigkeitsbestrebungen der Araber. In der Tradition des leicht romanesk gefärbten Historien- und Abenteuerfilms vermittelt Dick Richards einige aktuelle politische Einsichten, ohne Exotik und Spektakel, mit einer oft intimistischen, wenn auch unterschiedlich präzisen Optik.

E✶ →23/77

Marschier oder stirb

Le Nozze di Figaro (Figaros Hochzeit) 77/319

Regie, Inszenierung, Bauten und Kostüme: Jean-Pierre Ponnelle; Musik: W.A. Mozart; Karl Böhm dirigiert die Wiener Philharmoniker; Kamera: Ernst Wild; Darsteller: Hermann Prey, Mirella Freni, Kiri Te Kanawa, Maria Erwing u.a.; Produktion: GB 1976, Fritz Buttenstedt, 195 Min.; Verleih: Columbus, Zürich.

Mozarts Oper erfährt in dieser Fernsehinszenierung von Jean-Pierre Ponnelle, deren Effekte im Kino noch stärker, aber auch etwas gröber zur Wirkung kommen, eine erstklassige Darstellung. Sänger und Orchester unter der Leitung von Karl Böhm erbringen eine hochmusikalische, mozartgerechte Interpretation. Durch die Verwendung häufig wechselnder Kameraeinstellungen wird versucht, das eher statische Operngeschehen optisch lebendiger zu machen, was jedoch nicht vergessen zu machen vermag, dass diese Aufführung von der Bühne her konzipiert ist.

K✶

Figaros Hochzeit

Orca – The Killer Whale (Orca – Die Bestie des Meeres) 77/320

Regie: Michael Anderson; Buch: Luciano Vincenzoni/Sergio Donati; Kamera: Ted Moore; Musik: Ennio Morricone; Darsteller: Charlotte Rampling, Richard Harris, Will Sampson, Bo Derek u.a.; Produktion: USA 1977, Dino De Laurentiis, 90 Min.; Verleih: Monopole Pathé, Genf.

Eine Professorin, die das Leben der Killerwale untersucht, erzählt von einem Fischer, der einen weiblichen Wal aus Geldgier tötete. Das männliche Tier (Wale leben monogam!) verfolgt den Fischer, den die Professorin begleitet, in erbittertem Zweikampf: Der Fisch holt sich ein Besatzungsmitglied nach dem andern, bis er auch den Fischer selbst vernichten kann. Die dem Menschen ähnliche Verhaltensweise der Wale dient als Basis für den dramatischen Zweikampf, der im Grossen und Ganzen ohne das übliche Spektakel der Katastrophenfilme auskommt, dafür aber die Psychologie als Hilfsmittel etwas zu sehr strapaziert.

E

Orca – Die Bestie des Meeres

Padre Padrone (Vater und Herr) 77/321

Regie: Paolo und Vittorio Taviani; Buch: P. und V. Taviani, nach der gleichnamigen Autobiographie von Gavino Ledda; Kamera: Mario Masini; Musik: Egisto Macchi, W.A. Mozart, Joh. Strauss u.a.; Darsteller: Omero Antonutti, Saverio Marconi, Marcella Michelangeli, Fabrizio Forte u.a.; Produktion: Italien 1977, Giuliani G. De Negri für RAI Televisione Italiana, 114 Min.; Verleih: Citel, Genf.

Getrennt von Familie, Schule und Dorfgemeinschaft wächst ein junger Sarde als Schafhirte einsam in den Bergen auf. Mit 20 kommt er ins Militär, lernt lesen und schreiben und studiert schliesslich Linguistik. Sprache und Wissen erst befähigen ihn, gegen die patriarchalisch-autoritäre Welt des Vaters zu rebellieren und zur sozialen Identität zu finden. Diese eindrückliche Geschichte einer Befreiung aus dem Schweigen in die Kommunikation haben die Brüder Taviani in eine ungewöhnliche Form gekleidet, wobei Sprache, Musik und Ton die Struktur des Films auf einzigartige Weise prägen. →23/77

E✶✶

(Vater und Herr)

Direktbetroffenen, in diesem Fall die Alkoholiker, zu Worte kommen. Zusammen mit Therapeuten, Experten, Politikern, Wirtschaftsbesuchern, Lieferanten und Vertretern der verschiedenen Hilfsorganisationen wird über die «legale Droge» diskutiert. Sicher wird dabei die Frage «Laster oder Krankheit?» aufgeworfen werden. Den Zuschauer dürfte es besonders interessieren, wann es kritisch wird. Eine der Gefahren des Alkoholismus besteht nämlich darin, dass man – ohne es zu merken – langsam, aber sicher in den Teufelskreis gerät, aus dem man nur mit Hilfe anderer und mit viel, viel Willenskraft hinauskommt.

21.15 Uhr, ZDF

Durch die Maschen gefallen

Ehrenamtliche Helfer vor neuen sozialen Fragen. Ein Film von Gregor A. Heussen. – Ob einer arm ist oder nicht, sieht man nicht auf den ersten Blick. Durch die Maschen des bundesrepublikanischen Sozialsystems fallen z. B. kinderreiche Familien, Frauen im Rentenalter, langfristig Arbeitslose, Nichtorganisierte. In der hochindustrialisierten Gesellschaft ist eine neue Form von Armut entstanden: keine Institution hinter sich zu haben, ohne Lobby zu sein. Dagegen muss durch Gesetze und neue Finanzverteilung vorgegangen werden, aber auch ehrenamtliche Helfer sind mehr und mehr gefragt, als Partner vor der Behörde und als Helfer, wenn die Institutionen nicht oder noch nicht oder nicht mehr zuständig sind. Gregor A. Heussen hat unter den zahlreichen Formen ehrenamtlichen Engagements die Caritas-Konferenzen herausgegriffen als Beispiel, wie sich eine alte Form des Helfens mit der neuen sozialen Frage herumschlägt und daran neue Phantasie gewinnt.

Freitag, 9. Dezember

21.00 Uhr, DSF

Die Freiheiten der Langeweile

Fernsehfilm von Vojtech Jasny (Regie) und Dieter Wellershoff (Buch). – An einem Tag wie jedem anderen begehen drei Jugendliche plötzlich und unerwartet ein sinnloses Verbrechen. Bei ihrem ziellosen Herumstreunen im Weichbild der Stadt stossen sie auf ein Liebespaar und nötigen es mit vorgehaltener Pistole, sich zu entkleiden. Obwohl das wehrlose Paar keinen Widerstand leistet, wächst sich der schlechtgemeinte «Spass» zur unkontrollierten, blutigen Gewalttat aus. Wie konnte es zu diesem anscheinend unbegründeten Verbrechen kommen? Der Fernsehfilm «Die Freiheiten der Langeweile» versucht anhand der Vorgeschichte eine Antwort zu geben, indem er die sozialen und psychischen Gegebenheiten der jugendlichen Täter nachzeichnet und hier die Gründe und Ursachen für ihre seelische Fehlentwicklung aufspürt.

Samstag, 10. Dezember

10.00 Uhr, DRS 2

Der grosse Haller

«Sein Leben beschreiben heisst nicht einen blossen Dichter oder einen blossen Zergliederer oder einen blossen Kräuterkundigen, sondern einen Mann zum Muster aufstellen.» So Lessing, als 1755 die erste Haller-Biographie, noch zu seinen Lebzeiten, erschien. Der «grosse Haller» (1708–1777) war nicht nur der berühmte «Dichter der Alpen», der angesehene Anatom, der besessene Botaniker; er war ein Mensch mit seinen Widersprüchen. Und das enthebt die Recherche nach ihm aller kalendarischen Routine. Dieter Hildebrandt stellt in seiner Radio-Collage den «authentischen» Haller vor: mit Texten aus den Gedichten, Tagebüchern, Briefen und dem wissenschaftlichen Werk. (Zweitausstrahlung am Sonntag, 11. Dezember, 21.00 Uhr)

22.05 Uhr, ARD

The Scalphunters
(Mit eisernen Fäusten)

Spielfilm von Sydney Pollack (USA 1967), mit Burt Lancaster, Shelley Winters, Ossie Davis. – Während ein Pelztierjäger der ihm abhandengekommenen Beute eines langen Winters nachjagt, werden die Gegensätze zwischen ihm und einem ehemaligen Negersklaven, der ihm anstelle der Felle überlassen wurde, allmählich abgebaut. Der ebenso spannende wie vergnügliche Film, der in seiner immer wieder durch Ironie gebrochenen Beschreibung historischer Wurzeln der Rassendiskriminierung in den USA einen seltenen und wichtigen Beitrag zu diesem Thema darstellt.

Sonntag, 11. Dezember

18.00 Uhr, DRS 2

Katharina von Bora – die Frau Martin Luthers

Am 20. Dezember 1552 – vor 425 Jahren also – starb Katharina von Bora in Torgau an den Folgen eines Unfalls, der ihr zugestos-

Potomok Tschingis-Chana (Sturm über Asien) 77/322

Regie: Wsewolod I. Pudowkin; Buch: Ossip Brik, nach Motiven des Romans «Die Nachkommen des Dschingis Khan» von I. Nowokschonow; Kamera: Anatoli Golownja; Musik: Werner Schmidt-Boelcke; Darsteller: Waleri Inkischinoff, A. Dedinzew, Alexander Tschistjakow u. a.; Produktion: UdSSR 1928, Meshrabpom-Film, 116 Min., in der vollständigen Fassung noch nicht im Verleih.
Pudowkin schildert in dem 1928 entstandenen Stummfilm den Weg des Bauern und Fischers Bair zum Revolutionär. Den historischen Hintergrund bilden die Auseinandersetzungen zwischen den mongolischen Partisanen und den antibolschewistischen Militärs nach der Oktoberrevolution. In geschickter Weise wird das Einzelschicksal mit dem Kollektiv der revolutionären Bauern verknüpft. Der Film stellt in seiner ungeheuren formalen Vielfalt, in seinem technisch hochstehenden Niveau und in seiner präzisen ideologischen Analyse ein Meisterwerk der Filmkunst dar. – Ab etwa 14 empfehlenswert. →24/77

J★★

Sturm über Asien

Race for Your Life, Charlie Brown! 77/323
(Lauf um dein Leben, Charlie Brown!)

Regie: Bill Melendez; Buch und Gestaltung: Charles M. Schulz; Kamera: Dickson/Vasu; Musik: Ed Bogas; Produktion: USA 1977, Lee Mendelson, Bill Melendez, Ch. M. Schulz Creative Ass., 80 Min.; Verleih: Starfilm, Zürich.

Der dritte Animationsfilm in der Reihe mit den «Peanuts», den weltberühmten Comic-Figuren von Charles M. Schulz. Ein Sommerlager gibt Anlass zu einer reichlich amüsanten, jedoch distanzlosen Satire auf die «american way of life», angereichert mit Gags aus dem Bereich des Slapsticks. Beeinträchtigt wird das Vergnügen durch einige nicht über jeden Zweifel erhabene moralische Werte, die im Film vertreten werden, und insbesondere durch eine zuweilen schludrige Machart, bei der an allen Enden gespart worden war. – Ab etwa 6 Jahren.
→23/77

K★

Lauf um dein Leben, Charlie Brown!

Star Wars (Krieg der Sterne) 77/324

Regie und Buch: George Lucas; Kamera: Gilbert Taylor; Spezialeffekte: John Dykstra und John Stears; Musik: John Williams; Darsteller: Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, Peter Cushing, Alec Guinness, Peter Mayhew, David Prowse u. a.; Produktion: USA 1977, Gary Kurtz, 121 Min.; Verleih: 20th Century Fox, Genf.

Der Planet Alderaan rebelliert gegen das galaktische Imperium, das das ganze All zu usurpieren droht. Dank Wagemut und einer geheimnisvollen Kraft gelingt dem jungen Luke schliesslich die entscheidende Sprengung der gegnerischen Superwaffe. Diese Kolportage, durchsetzt mit Elementen aus allen möglichen Genres vom Sience-Fiction-Comic über den Western bis zu den Rittersagen, ist ein wunderschönes Märchen für Jung und Alt, mit naiver Trennung zwischen Gut und Böse und einer unerhörten (trick-) technischen Perfektion. →23/77

J★

Krieg der Sterne

Ultimo mondo cannibale (Mondo cannibale Nr. 2: Der Vogelmensch) 77/325

Regie: Ruggero Deodato; Musik: Ubaldo Continiello; Darsteller: Massimo Foschi, Me-Me Lay, Ivan Rassimov; Produktion: Italien 1976, Erre Cinematogr., 90 Min.; Verleih: Victor, Basel.

Einem im Dschungel Mindanaos in die Gefangenschaft von Kannibalen geratener Amerikaner gelingt unter fürchterlichen Erlebnissen die Flucht. Sich auf ein angeblich tatsächliches Ereignis stützend, dient dieser handwerklich undiskutable Streifen vorwiegend zum Auftischen von Scheusslichkeiten, wobei die verständnislose Darstellung der Ureinwohner als Untermenschen geradezu als rassistisch bezeichnet werden muss.

E

Mondo cannibale Nr. 2: Der Vogelmensch

sen war, als sie vor der Pest in Wittenberg floh. Helene Werthemann ist der Person und den Lebensumständen der Frau Martin Luthers etwas nachgegangen. Recht erstaunlich ist, wieviel man über Katharina von Bora weiss – zwar nicht aus ihren frühesten Lebensjahren, aber aus der Zeit ihrer Flucht aus dem Kloster, ihrer Verehelichung mit Luther, ihres Witwenstandes und ihres Todes.

20.20 Uhr, DSF

Es Dach überem Chopf

Spielfilm von Kurt Früh (Schweiz 1962), mit Zarli Carigiet, Valerie Steinmann, Heinrich Gretler. – Im Anschluss an eine Radio-Hörspielreihe entstandener Märchenschwank um die Wohnungsnot einer kinderreichen Familie. Auf den Ton einfachster Volksunterhaltung abgestimmt, wird dieser Schweizerfilm alter Schule vor allem durch das Komödiantentalent Zarli Carigiets bestritten. Die rührende Geschichte ist moralisch und treuherzig, wurde jedoch von Kurt Früh mit Schalk erzählt und handwerklich sauber inszeniert.

Dienstag, 13. Dezember

20.20 Uhr, DSF

CH – Demokratie ohne Arbeiter

Das Volk macht nicht mehr mit. Die Demokratie schläft ein. 60 Prozent der Stimmbürger nehmen an Wahlen und Abstimmungen meistens nicht mehr teil. Sind sie von der Politik enttäuscht? Sind sie von den Vorlagen überfordert? Sind sie an der Politik, die fern von ihnen gemacht wird, nicht mehr interessiert? Am wenigsten Gebrauch von den demokratischen Rechten macht die Arbeiterschaft: 76 Prozent der Arbeiter gehen nicht mehr zur Urne. In der Direktsendung aus der Montagehalle der Lokomotivfabrik Winterthur zum Thema Stimmabstinenz sagen Arbeiter, warum. Gemeinsam mit Politikern und Wissenschaftlern werden sie auch nach Möglichkeiten suchen, die unsere direkte Demokratie aus der Sackgasse hinausführen könnten.

Mittwoch, 14. Dezember

20.20 Uhr, DSF

Näbelschlucht

Das Stück «In the Shadow of the Glen» wurde 1903 vom irischen Autor John Millington Synge geschrieben. Wie in vielen irischen Stücken, liegen auch in diesem Einakter Tragik und Komik, Unheimliches und Banales, Poesie und handfester Klamauk eng beieinander. In der Inszenierung des Schweizer Fernsehens wird der Versuch einer Übertragung vom Irischen ins Schweizerische unternommen, ohne dabei am Inhalt und an der Eigenart des Stückes etwas zu ändern. Der wortreiche und bildkräftige anglo-irische Bauerndialekt des Originals wurde ins Schweizerdeutsche übersetzt (Dialektfassung: Hans Hansmann und Julian Dillier; Regie: Adrian Marthaler), wobei vier verschiedene Dialekte – Obwaldner, Urner, Graubündner und Berner – verwendet wurden. Schauplatz ist nun eine Hütte in den Bergen der Innerschweiz. Die tragikomische Geschichte einer unglücklichen Ehe könnte sich aber auch irgendwo anders in einer einsamen Hütte abspielen.

Freitag, 16. Dezember

21.00 Uhr, DSF

La fin du jour

Spielfilm von Julien Duvivier (Frankreich 1939), mit Louis Jouvet, Michel Simon, Victor Francen. – Schilderung des Lebensabends von Menschen, die einst gefeiert waren: Schauspieler in einem Altersheim, das in finanzielle Schwierigkeiten gerät. Julien Duvivier hat mit dieser grossartig gespielten Tragikomödie eine bittere, zum Teil grausame Analyse menschlichen Verhaltens im Alter geliefert.

22.30 Uhr, ARD

Compasso de espera
(Zirkel des Wartens)

Spielfilm von Antunes Filho (Brasilien 1976), mit Zózimo Bulbul, Renée de Vielmond, Elida Palmer. – Ein teils giftig-polemischer, teils melancholischer Film, der die Auseinandersetzung mit den Lebensbedingungen der Schwarzen in Amerika um einen wichtigen und für Europäer wohl verblüffenden Aspekt erweitert. Verblüffend in erster Linie deshalb, weil dieser Film sehr pointiert auf die Diskriminierung der Neger in Brasilien aufmerksam macht, jenem Land, das traditionell als Vorbild für die gelungene Integration der Rassen genannt wird.

populärsten Buch über die biblische Archäologie geworden – hat der Sache nicht geschadet. Erfreulich, dass es nun kommt.
Die filmische Umsetzung wurde durch die Entdeckung neuer Materialien einerseits erleichtert, andererseits durch die Fülle der inzwischen durch die Archäologie (besonders im israelischen Raum) neu gemachten zusätzlichen Funde ausserordentlich erschwert. Dass der Dokumentarfilm nicht in diesem Dickicht von Informationen erstickte, ist wohl dem Umstand zuzuschreiben, dass sich der Regisseur Harald Reinl, bekannt und angefochten wegen seiner Filme über die Thesen eines Erich von Däniken, im grossen und ganzen an den Aufriss der Geschichte in Kellers Buch hält. Wer in ungefähr 90 Minuten einen Zeitraum von annähernd 10000 Jahren (vgl. Jericho, älteste bekannte Stadt) abschreitet, eilt im Sturmschritt durch die Jahrtausende. Für alle, die auch nur einigermassen Interesse für die Kulturgeschichte des vorderen Orients, einem der heissesten Punkte in der Menschheitsgeschichte, oder für die Hintergründe der Bibel aufbringen, wirkt der Film in keiner Weise langweilig.
Die Bilder sind im ganzen von guter Qualität, vor allem betrifft dies das Material von Assur, Ägypten und der Wüste Judäa, auch wenn die vielen rosigen Sonnenuntergänge ab und zu etwas an die Spiegel-Reklame erinnern. Das Spektakuläre des Keller-Buches ist gemildert. Die Musik ist nicht schlecht, stellenweise zu aufdringlich, besonders bei den Bildern am Gottesberg Sinai/Horeb, wo sie allzu pathetisch eine etwas dürftige Information zudecken muss.
Für den Kenner der Materie bringt der Film nichts Neues, bestätigt aber bestimmte Erkenntnisse, die dem Fachmann längst vertraut sind, jedoch nur bei einer kleinen Schicht der Bevölkerung wirklich Eingang gefunden haben, etwa der Durchzug durchs Schilfmeer, das eben nicht das Rote Meer war, die Darstellung Moses mit Hörnern, was auf einem Übersetzungsfehler beruht, der Untergang von Sodom und Gomorrha, die nicht mythische, sondern historische Städte waren, die Bedeutung des Verwerfungsgrabens am Toten Meer, der Ausgrabungen von Ur, Mari, Ebla, Ugarith usw. Es ist den Autoren hoch anzurechnen, dass sie nicht in den Fehler verfielen, die Lehre Jesu den Essenern von Qumran zuzuschreiben, wie es eine Zeitlang üblich war. Nach dem Studium der Schriften von Qumran in Jerusalem, über die demnächst eine Publikation des Berner Theologen Prof. Dr. Hans Bietenhard erscheinen wird, steht fest, dass Jesus wohl die Essener, jene Mönchsgemeinschaft am Toten Meer zu kennen schien, vielleicht sogar in Qumran (eventuell als Novize) war, sich aber später ganz entschieden von ihren Lehren absetzte.
Dass es in diesem Filmwerk eine Reihe von «Unschärfen» gibt, indem im Zuge eines grossen Bogens oder einer Harmonisierung Dinge nur angedeutet oder nur *eine* Seite eines Problems dargestellt wird, ist uns bei solchen Dokumentarfilmen geläufig und unterstreicht wohl die Unterlegenheit eines Sachfilmes gegenüber einem Sachbuch oder deren verschiedene Auswertung. So wurde zum Beispiel die «Wolke, die am Tage vor dem Volk Israel einherzog» als Wirbelwind erklärt. Was aber war die «Feuersäule des Nachts»? Ähnlich ist es mit dem «Dornbusch», der als ein visionäres Ereignis nicht unbedingt den Hinweis auf den Busch im Katharinen-Kloster braucht. Bedauerlich ist, dass jene Stelle, in der Moses durch einen «Engel Gottes» daran abgehalten wird, seinen Sohn zu opfern, zu wenig auf die religions- und kulturgeschichtlich gewichtige Tatsache hingewiesen wird, dass man hier an einem der grossen Wendepunkte der Menschheitsgeschichte steht, wo die grausame Sitte der Opferung von Menschen für die Götter aufgehoben wird wie später die Aufhebung des blutigen Opfers überhaupt durch die Kreuzigung Christi. Hier laufen religions- und menschheitsgeschichtlich wichtige Koordinaten durch.
Auch der «Auszug aus Ägypten», dieser Zug in die Freiheit, der in hohem Masse Geschichte machte (Babylon, Ägypten, Negersklaven in den USA, Kolonien usw.), wird kaum in seiner wirklichen Bedeutung (Befreiungstheologie, Gott, der aus der Knechtschaft führt) gewürdigt. Dies umso mehr, als in der Bibel selber Befreiungslieder aus jener Zeit stehen, die am Thronbesteigungsfest Jahwes gesungen wurden. In wie starkem Masse der Gott Israels ein Befreier war, geht aus dem Lobgesang (2

Mos. 15) hervor: «Singen will ich dem Herrn, denn hoch erhaben ist er, Ross und Reiter warf er ins Meer». Solche Lieder sind älteste Dokumente (vgl. Sempacherlied).
Der Film spielt auf drei Ebenen: Einmal fängt die Kamera die Landschaft ein, die durchsetzt ist mit Trümmern und Erinnerungsstücken versunkener Kulturen und Religionen. Dann wird mit Darstellungen bedeutender Maler (Rubens, Rembrandt, Michelangelo, Lukas Cranach, Albrecht Dürer, Botticelli usw.) eine Brücke zur biblischen Erzählung geschlagen. Schliesslich berichten heutige Zeitgenossen (Prof. Pettinato, Universität Rom über Ebla und Monsignore Giulio Ricci über das Grabtuch von Turin) über ihre Entdeckungen. Da wird sichtbar, wie sehr jede Epoche die Bibel in ihre zeitbedingte Darstellungsform umbricht und schliesslich die exakt-wissenschaftliche Erforschung dominant wird. Damit ist der Film ein archäologischer und kunstgeschichtlicher Bilderbogen.
Schade ist, dass der Film mit der Geschichte des Grabtuches von Turin meiner Meinung nach den Zuschauer allzu sicher machen will. Hier gehen die Autoren auch über Werner Keller hinaus, der den Abschnitt mit der Bemerkung schliesst: «Soweit die Naturwissenschafter. Doch fehlt immer noch die Antwort auf die Frage, wer als Toter in diesem Tuch gelegen hat. Dafür gibt es indessen nur Indizienbeweise».
Abschliessend: Der Film ist bestimmt kein Meisterwerk, aber eine wichtige, durch grosses Bemühen zustandegekommene Sammlung von Dokumenten und Informationen, die in ihrem gerafften zeitlichen Ablauf manchem Nichtfachmann eine Hilfe sind und ihn sogar anregen könnten, sich aus der ganzen Bibliothek über die biblische Archäologie etwa Publikationen wie diejenige von André Parrot, «Der Louvre und die Bibel», und weitere Werke sowie das ausserordentlich präzise und vorsichtige und gerade darum ungewöhnliche Werk des Amerikaners Ernest Wright, «Die biblische Archäologie», oder Hans Heinrich Schmids «Die Steine und das Wort» zu greifen. Den Fachmann dagegen wird der knappe Aufriss dieser Darstellung zu Rückfragen und Ergänzungen anreizen, dies um so mehr, als die meisten Zeugnisse etwas einseitig von italienischen Forschern stammen.

Dölf Rindlisbacher

Al di là del bene e del male (Jenseits von Gut und Böse)

Italien/Frankreich/BRD 1976. Regie: Liliana Cavani (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/311)

Der Name von Friedrich Nietzsches letztem Aphorismenbuch, den Liliana Cavani als Titel ihres neusten Films verwendet, weckt falsche Erwartungen. Hier geht es nicht um eine Visualisierung oder gar kritische Aufarbeitung philosophischer Ideen, sondern schlicht um peinliche Bettgeschichten, die sich von denjenigen der üblichen «Edelpornos» nur dadurch unterscheiden, dass die Protagonisten bekannte Namen aus der deutschen Geistesgeschichte tragen. Der Rest von «Philosophie», der in Liliana Cavanis Film in Form von Schlagworten durch die Dialoge geistert, ähnelt frappant den unausgegorenen «Lebensweisheiten», die auch einer «Emmanuelle» oder einer «Histoire d'O.» ein Mäntelchen von Seriosität verleihen.
«Fritz» (Erland Josephson), wie Nietzsche hier von seinen Freunden genannt wird, erscheint als angekränkelter Lebemann und sexbesessener Libertin, der die Opiumpfeife raucht, das Hurenhaus besucht (wo er ein Klaviersolo gibt und sich anschliessend bewusst die Syphilis holt, um damit bürgerliche Vorurteile zu überwinden) und seine hysterische Schwester Elisabeth (Virna Lisi) nur mit Mühe vom Inzest abhalten kann. Solcherlei muss naturgemäss in geistige Umnachtung führen: Fritz umarmt denn auch bald einmal einen Droschkengaul, den er für Richard Wagner hält, und träumt von nackten Männern, die zu Gounods «Faustwalzer» das Tanzbein schwingen. Im Zentrum des Films steht der legendäre «Ménage à trois», den Nietzsche mit

dem jüngeren Philosophen Paul Rée (Robert Powell) und der lebenslustigen Russin Lou Andreas-Salomé (Dominique Sanda) im Jahre 1882 erfolglos zu realisieren versuchte. Doch die psychologischen Implikationen dieser Dreierbeziehung interessieren Liliana Cavani so wenig wie der Niederschlag, den Nietzsches Liebe zu Lou im «Zarathustra» hinterlassen sollte.

Liliana Cavanis Grundeinfall, dem Philosophen Nietzsche in der Gestalt einer emanzipierten Frau die lebendige Verkörperung seiner Ideen vor Augen zu führen, war bereits durch die biographischen Tatsachen gegeben. Hierzu wäre es nicht nötig gewesen, Nietzsche durch eine Reduktion seines Lebens auf einige pikante Anekdoten «vom Sockel zu stürzen» – nur um ihn später auf ein neues Podest zu stellen: auf dasjenige eines Propheten der befreiten Sexualität. Denn Liliana Cavani nimmt die Sexualneurose ihres Helden ernst und erfindet folgende Szene: Zu Beginn des Jahres 1900 besucht Lou den geistig umnachteten Nietzsche, der am Klavier gerade eine Melodie von Mahler intoniert, ein letztes Mal und ruft ihm zu: «Fritz, unser Jahrhundert ist da!»

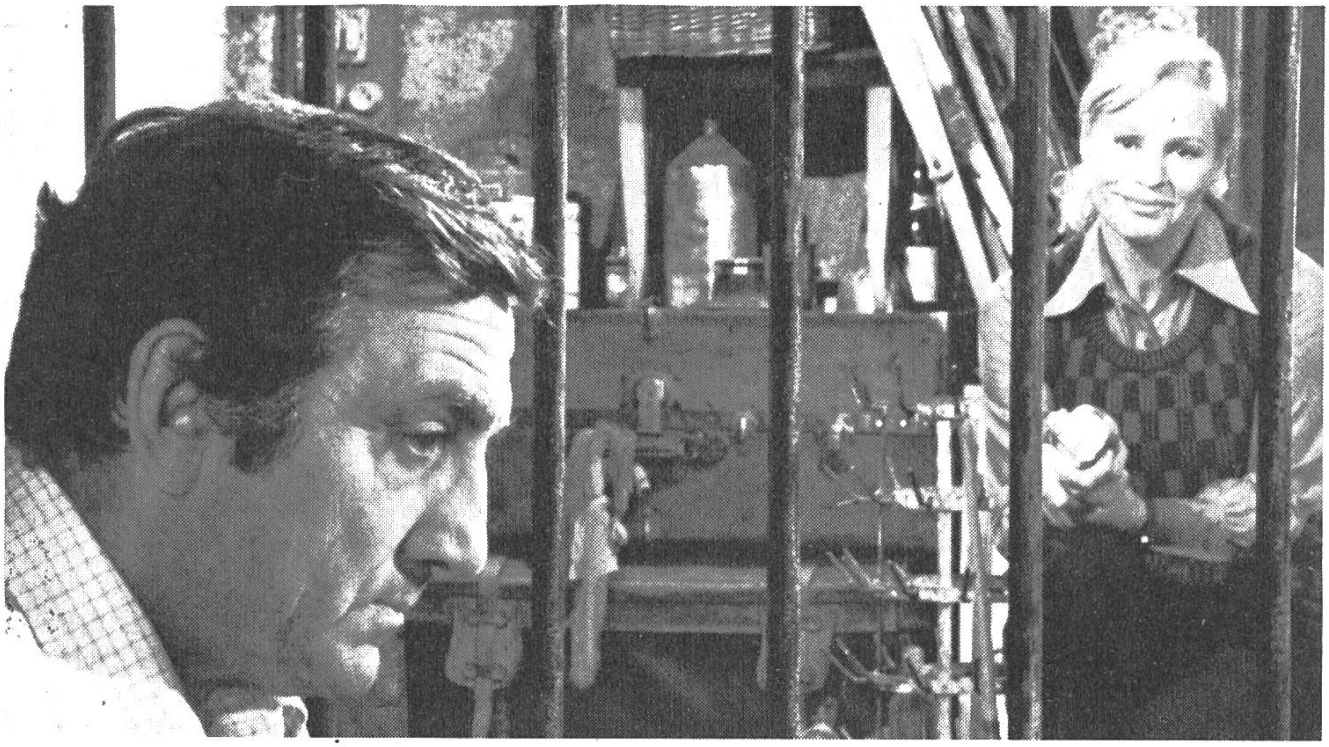
Man hätte Liliana Cavani das Missverständnis in bezug auf Nietzsche verziehen, wenn sie wenigstens die Chance wahrgenommen hätte, die faszinierende Figur der Lou Andreas-Salomé in den Vordergrund zu stellen: Dominique Sanda hat nicht nur äusserlich eine verblüffende Ähnlichkeit mit frühen Photos der von ihr gespielten Heldin, auch die ihr eigene Verbindung von Sinnlichkeit und Intelligenz entspricht dem historischen Vorbild. Doch die Cavani kümmert das wenig: Für sie ist Lou einfach ein aufgeklärtes Mädchen, dem es nichts ausmacht, vor Nietzsches Augen in eine Blumenvase zu pinkeln. Das Missverständnis der beiden Hauptfiguren musste notwendigerweise zu einem Missverständnis ihrer gegenseitigen Beziehung führen: In Wirklichkeit bedeutete die Begegnung für beide eine Episode, die künstlerisch fruchtbar wurde – Nietzsche schrieb den ersten Teil seines «Zarathustra», Lou verfasste später eine Arbeit über «Friedrich Nietzsche in seinen Werken». Nicht so bei Liliana Cavani: Der desolate Zustand, in dem sie «Fritz» von allem Anfang an auftreten lässt, schliesst jede literarische Tätigkeit aus. Und so überrascht es denn nicht, dass von der Begegnung zweier grosser Geister nur ein neurotisches Phantasiegespinst übrigbleibt, wie man es bereits aus «Portier de nuit» zur Genüge kennt.

Gerhart Waeger

La cage

Frankreich: 1975. Regie: Pierre Granier-Deferre (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/301)

Der Film beginnt mit einem eher komischen Kontrast: Ein Mann steigt sicheren Schrittes aus schwindelnder Höhe von einem Baukran und fällt fünf Minuten später durch eine Falltüre in den von seiner Frau als «Gefängnis» eingerichteten Keller ihres Hauses. Der Gefangene (Lino Ventura) ist ein arrivierter Geschäftsmann in der Baumaschinen-Branche. Seine Frau (Ingrid Thulin), von der er geschieden ist, lädt ihn nach 17 Monaten Trennung in ihr Haus ein und lockt ihn damit in eine Falle, um Bilanz zu ziehen, abzurechnen.
Nach dieser knappen, konventionellen Einleitung handelt nun der ganze Film in diesem engen Raum: Der Mann sitzt im «Käfig», die Frau umkreist sein Gefängnis und versucht, ihre Vergangenheit in den Griff zu bekommen. Die dramatische Anlage des Films vermag bei Beginn zu faszinieren. Die Ausleuchtung der konkreten Details dieses ungewöhnlichen Spielorts und seine symbolische Bedeutung, die er durch das Spiel erhält, verleihen der Szene eine Dichte, wie wir sie etwa von der Bühnenanlage des absurden Theaters her kennen. Die Intensität der Stimmung entlädt sich in der Begegnung dieser zwei Figuren, die Dramatik realisiert sich in ihrer Mimik, im Dialog. Hierbei erreichen beide Schauspieler gute Momente. Speziell in Ingrid Thulins Gesicht spiegelt sich in dramatischen Zuspitzungen der Begegnung sehr subtil – ohne grosses Pathos – die ganze Gefühlspalette der beleidigten, verletzten Frau, die Verständnis sucht, die liebt und doch rächen will.
Aus der Gegenwart dieses Zusammentreffens kann sich nichts mehr ergeben, keine Veränderung, keine Handlung. Der Frau gelingt es nicht, ihre Isolation zu durchbrechen, dem Mann noch weniger. (Er kann sie nur besser überspielen – die männliche Gesellschaft bietet da ja genug Möglichkeiten.) In analytischer Technik versucht nun Granier-Deferre diese gescheiterte Beziehung zu untersuchen. Der Zuschauer bleibt dem «Geschehen» distanziert gegenüber. Es werden ihm keine Möglichkeiten geboten, emotional in das Endspiel einzusteigen. Er muss Argumente prüfen, menschliche Regungen begreifen. Die Kamera hilft ihm dabei: Sie springt von einem Sprechenden zum andern, konzentriert sich auf die Gestik, verharrt auf den Gesichtern. Der Bildrhythmus ist identisch mit der Bewegung des gesprochenen Wortes oder der averbalen Geste. Man lernt die Gesichter kennen, sie werden bekannt, wie Landschaften mit ihren Unebenheiten, in ihren verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten.
«La cage» ist ein Film über Kommunikation und Gewalt: Erst durch Gewalt kann sich die Frau holen, was der Mann ihr versagt und ihr dadurch auf seine Weise Gewalt angetan hat.
Doch es ist zu spät. Die Frau, unfähig ihre Vergangenheit zu bewältigen, ihre schmerzlichen Erinnerungen zu überwinden, findet den Weg nicht zu ihrem Mann, der – wohl wie eh und je – die persönliche Sicherheit in der eigenen Person aufsucht und nicht bemerkt, wen er dabei zugrunde richtet. Typisch hierfür sind die verschiedenen Ausbruchversuche des Mannes, die alle davon zeugen, wie dieser primär auf sich vertraut. Mitleidend verfolgt die Frau aus verschiedener Optik diese Bemühungen; leidend, weil sie weiss, dass ihr Mann nicht erkennen kann, was die Gitterwand öffnen würde – der Weg nach aussen geht über den Weg nach innen.
Auf die Länge aber langweilt diese Käfig-Situation. Das liegt wohl an der Regie und der Kameraarbeit. Das Bild kann die Worte nicht umsetzen, nur begleiten. Die sinnliche Veranschaulichung dieses psychischen Duells verflacht zur konventionnellen Illustration. Streckenweise hatte ich das Gefühl, Granier-Deferre hätte besser ein Hörspiel verfasst (Ich verweise nur darauf, wie oft Gegenstände, Details unerträglich mit Bedeutungsgehalt aufge- und überladen werden). Was die Regiearbeit anbelangt: Der Film «erzählt» zu sehr. Die Geschichte entwickelt sich nicht in Bildern, sie wird vorgestellt. Das «epische Ich» ist zu aufdringlich. Wiederholungen treten auf.



Diese episierende Reihung widerspricht der dramatischen Anlage. Die Strapazierung der im Ansatz interessanten Szene führt dann zum eher hilflosen Ende, das in keiner Weise befriedigt. Der Schluss weist auf die Ungereimtheiten dieser verfilmten Psychoanalyse. Der Regisseur kommt in seinem Verhältnis zur Problematik nicht klar. Die in der thematischen Ausrichtung gute Disposition verflattert in einzelne mehr oder weniger gelungene Szenen. Der Dialog zerfällt in plakative Statements. Die dramaturgische Optik verliert den gespannten Bogen und damit den Zugriff am Material durch unmotivierte Wechsel von Komik, Ironie, Sarkasmus und Tragik in der Erzählhaltung. Diesen Spannungsverlust versucht Granier-Deferre wieder wettzumachen durch das zunehmende Tempo des Films, durch Bild-, Licht- und musikalische Effekte, die man aus der Technik des konventionellen Kriminalfilms kennt. Damit wird aber die Spannung in die Inszenierung verlegt und verkümmert zur formalistischen Beigabe. Granier-Deferre müsste hier noch einiges, von Chabrol zum Beispiel, lernen.
Der Film scheint für die Begegnung der beiden Schauspieler gedreht zu sein (eine ähnliche Frage stellte sich schon bei Granier-Deferres letztem Film mit Lino Ventura: «Adieu Poulet»), und Jack Jacquines Buch scheint die geeignete Vorlage abgegeben zu haben.

Jörg Huber

Die Schweiz als Exil

tv. Die Schweiz ist seit 150 Jahren zu einem beliebten Zufluchtsland für ausländische Künstler aus aller Welt geworden. Von besonderer Bedeutung sind die Jahre vor und während des Zweiten Weltkrieges. Der Schweiz sind dadurch nicht nur Schwierigkeiten – denken wir an die umstrittene Asylpolitik – entstanden, auch hat sie durch den Zustrom von Kulturschaffenden eine bedeutsame Bereicherung erfahren, über die wir heute bloss ungenau orientiert sind. Um dieses Thema geht es in der Dokumentation «Die Schweiz als Exil» von Bernhard Safarik, der im Auftrag des Fernsehens DRS einige wichtige Zeugen der damaligen Zeit befragt und deren Beziehungen zur Schweizer Kulturszene von damals aufzuzeigen versucht.

Dites-lui que je l'aime

Frankreich 1977. Regie: Claude Miller (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/303)

Gérard Depardieu ist David Martinot, ein Büroangestellter in mittlerer Position – seriös mit Brille und kurzen Haaren, leicht spiessig gekleidet –, der ein völlig angepasstes Kleinstadtleben führt: Neben der Arbeit im Betrieb die kleinen Vergnügungen abends wie Kino und, seltener, Tanzen. Er liebt eine Frau, schreibt ihr auch Briefe, lebt jedoch allein in einem Zimmer, das nach Junggeselle riecht und – dies fällt auf – für seine Position eigentlich zu schäbig ist.
Nach und nach, in Fragmenten, wird hinter diese Fassade provinzieller Normhaftigkeit geleuchtet. Man erfährt, dass David unter dem falschen Namen Fergus die Wochenenden in einem eigenen Chalet in den Bergen verbringt, statt – wie er überall behauptet – zu den Eltern zu fahren, die im übrigen schon lange tot sind. Sein ganzes Geld lässt er in dieses Haus fliessen, das er für sich und Lise (Dominique Laffin) gebaut hat, die er schon von Kind auf liebt. Lise jedoch ist verheiratet, hat auch soeben ein Kind bekommen, und denkt gar nicht daran, mit David durchzubrennen.
Hinter seine Geheimnisse kommt dank Intuition und Spionieren Juliette (Miou-Miou, vorzüglich), seine neue Nachbarin, die sich in ihn verliebt hat und trotz allen erdenklichen Künsten umsonst versucht, erhört zu werden. Sie selbst wird arg belästigt von einem Kollegen Davids, François, einem recht schmierigen Kerl. An einem Wochenende weist Juliette dem Mann von Lise, Dutilleux (ein auch in dieser Nebenrolle packender Jacques Denis), den Weg zu Davids Chalet. Leicht angetrunken will Dutilleux ihn dort zur Rede stellen, denn David beginnt dem Ehepaar lästig zu werden. Doch dieser schlägt ihn brutal zusammen und begeht nur zufällig nicht auch noch einen Mord. Dutilleux kommt trotzdem um: Mit blutender Nase und halb blind geschlagen verfehlt er eine Kurve und stürzt mit dem Wagen einen Hang hinunter. David, der den Weg zu Lise nun frei glaubt, wird enttäuscht: Sie gibt ihm zu verstehen, dass sie nie die Seine würde, ja sogar schon einen neuen Freund habe.
Ein Monat vergeht. David wohnt inzwischen mit Juliette zusammen, die zunehmends zu verschlampen scheint. Der Grund, so erfährt man, ist Davids Impotenz, denn ausser Lise, seiner Obsession, existiert für ihn noch immer keine andere Frau. (So richten sich auch seine sich häufenden Gewaltsausbrüche unterschiedslos gegen Männer wie Frauen). David versucht noch einmal vergeblich, sich Lises zu bemächtigen, diesmal in einer ebenso sinnlosen wie brutalen Schlägerei vor einem Kino. Er zieht sich in sein Chalet zurück, wird jedoch von Juliette und François aufgestöbert. Nachdem er in einem seiner Ausbrüche François hinausbefördert hat, glaubt er plötzlich Lise vor sich zu sehen. Als er stattdessen Juliette erkennt, ersticht er sie wie in Trance. In seiner Verzweiflung – auch sein Chalet ist abgebrannt – schliesst sich David mit Lise in einem Hallenbad ein und lässt sie in einem grauenhaften Auftritt ihr Hochzeitskleid anziehen. Doch in ihrer Angst flüchtet Lise vor ihm, es kommt zu einem Ringen, und beide stürzen aus der Höhe ins Wasser hinab. Als die Polizei in der apokalyptischen Schlussszene ins Gebäude eindringt, hält David, im Wasser stehend, die tote Lise auf den Armen und kurbelt die Zeit zurück: Er stellt sich vor, Lise habe sich drei Minuten zuvor nicht gewehrt, sondern seinen Küssen nachgegeben, und alles habe sich noch zum Guten gewendet.
Dies ist die Story von Claude Millers zweitem Film (nach einem Roman von Patricia Highsmith), dessen Erstling «La meilleure façon de marcher» noch in bester Erinnerung ist (siehe ZOOM-FB 12/77, ebenso zur Person Millers). Wenn er sich dort mit einem heiklen Thema in die Reihe jener jungen französischen Regisseure zu stellen schien, die wieder mehr Gegenwartsbezug suchen und eine Auffrischung im französischen Film bringen könnten («nouveau réalisme»/«nouveau naturel»), so schwächte er diesen Eindruck, gegen den er sich übrigens in Gesprächen verwahrt hat, mit dem traditionelleren «Dites-lui que je l'aime» wieder ab. Die Geschichte

einer neurotisch-fixierten Liebe (man denkt an Truffauts «Adèle H.»), eingebettet in diverse andere Konstellationen unerfüllter Lieben und Begierden, diese Geschichte ist viel zu speziell und verinnerlicht, um noch «kritisch» sein und, auf allgemeinere Mechanismen verweisen zu können. Dass sie dennoch nicht einfach zum Melodrama gerinnt, sondern – hat man einmal ihre Grenzen akzeptiert – einen guten Film abgibt, dies zeugt vor allem von Millers Geschick, in dichter, stimmiger Atmosphäre eine Geschichte zu erzählen, «durchzuziehen». Zuerst fällt die Differenziertheit und Sorgfalt auf, mit der er die Personen zeichnet. Schematische Verkörperungen irgendwelcher Prototypen findet man da nicht, das sind Leute, die man kennenlernen könnte, Leute aus Fleisch und Blut. Ein Beispiel dafür ist der Concierge, Monsieur Chouin (Claude Piéplu). Der oder die Concierge ist im französischen Film schon lange zu einer Standardfigur geworden, deren harmlose Skurrilitäten zu oft ausgeschlachtet wurde, um noch Profil verleihen zu können. Monsieur Chouin dagegen empfindet man von Anfang an nicht als harmlos, denn er lässt hinter ebendieser Skurrilität den Stau von Frustrationen eines ganzen Kleinbürgerlebens spüren. Auch Lise ist eine mehrschichtige Figur. Man ahnt den Gefühlszwiespalt, der in einem derart über die Massen geliebten Menschen entstehen mag, der nicht wiederliebt: einerseits faszinierte, wohl auch selbstgefällige Anziehung, andrerseits so etwas wie Verachtung, Ekel fast, wobei sich bei Lise noch berechtigte Angst hinzugesellt.
Ebenso «cinéphil» wie die Regisseure der Nouvelle Vague (mit denen er ja lange Jahre zusammenarbeitete), versetzte Miller wie sie (damals) seinen Film mit Kinozitaten. Die Funktion der Zitate in den Filmen der Nouvelle Vague wäre zu untersuchen. Bei Millers Film komme ich vom leisen Verdacht nicht los, dass sie in ihrer Pseudo-Hintergründigkeit das Fehlen wichtigerer Bezüge kaschieren sollen. Zitat-Beispiele: Eine Hommage an Hitchcock: gleich nach Beginn des Films geht sich David «Rebecca» anschauen; eine Hommage an Fellini: wenn David in der Nacht

vor Dutilleux' Haus schreit: «Je veux voir Lise!», so tönt das genau wie «Voglio una donna!» in «Amarcord», genauso unerfüllbar auch wie der Wunsch des irren(!) Onkels; eine Hommage an Welles: «Rosebud», das mysteriöse letzte Wort Kanes, entpuppt sich als sein alter Kinderschlitten – «Fergus» ist Davids Deckname, und «Fergus» heisst auch sein Papierdrachen aus Kindertagen. Doch auch andere Symbolismen finden sich, wie etwa der Hinweis auf Moby Dick und den besessenen Kapitän Ahab.
Das erste Wort dieser Kritik ist der Name Depardieus. Das ist kein Zufall, ohne ihn wäre dieser Film nicht denkbar. Mit seinem bulligen Körper und den riesigen Pranken, in seltsamem Kontrast dazu das sensible und trotz aller Boxerhaftigkeit irgendwie feine Gesicht – nur Depardieu (oder dann der junge Brando!) konnte Davids übergrosse Liebe und Zärtlichkeit mimen, die sich immer mehr in brutaler Gewalttätigkeit Luft verschafft, blind alles zerstörend, was ihn von seiner Lise zu trennen scheint. Schwierig ist an dieser Rolle vor allem, Davids «Ver-rücken» (Verrückt-Werden) glaubhaft zu machen, denn zu einer psychologischen Studie reicht es dem Drehbuch doch nicht ganz. Mit Depardieu hat denn Miller den idealen Schauspieler eingesetzt: dänk ihm sind gewisse Stellen nicht zum reinen Effekt geraten, kommt nie das Gefühl der Peinlichkeit auf. Markus Sieber

Race for Your Life, Charlie Brown! (Lauf um dein Leben, Charlie Brown!)

USA 1977. Regie: Bill Melendez (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/323)

Eigentlich ist es nicht nötig, Charlie Brown und seine Freunde (die «Peanuts» von Charles M. Schulz) vorzustellen. Seine Comic-strips werden auch von unserer Presse abgedruckt, sein Abbild ist über das ganze Konsumgüterspektrum verbreitet, er hat seine eigene Fernsehserie, trat am Broadway auf und war der Held von zwei Spielfilmen. Jetzt ist die ganze Truppe gerade wieder einmal auf Tournee: Mit ihrem neuen Film, «Lauf um dein Leben, Charlie Brown!», wird sie auch bei uns da und dort im Vorweihnachtsprogramm gastieren.
Wer Charlie Brown trotz allem noch nicht kennen sollte, wird deswegen mit dem Film keine Mühe haben, werden doch die auftretenden Figuren ausführlich charakterisiert. Die meisten sind recht gewöhnliche Kinder, ein bisschen frühreif bis altklug zwar, aber was sie wesentlich vom Erwachsensein noch trennt, ist, dass sie noch nicht gelernt haben, ihre Triebe zu kaschieren. Ganz anders Charlie Brown, dem das ständige Bewusstsein, erwachsen werden zu müssen, die ganze Kindheit vermiest (Woody Allen als kleiner Junge?). Snoopy dagegen ist das personifizierte Wunschdenken der Kinder vom Erwachsensein, wenn einmal alles möglich sein wird, was man ihnen noch vorenthält. Der weltweite Erfolg der Serie seit nun bald drei Jahrzehnten beweist, dass es dem Autor mit diesem Rezept gelungen ist, ein Publikum anzusprechen, das sämtliche Altersgruppen umfasst. Während für die jüngeren Zuschauer die Identifikation vermutlich sehr direkt läuft, nimmt sie bei den Erwachsenen eher den Umweg über die Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies.
Während sich die Kinder hierzulande langsam an die Winterkleider gewöhnen, fahren Charlie Brown und Co. in ein Sommerlager. Die Begeisterung scheint allerdings nicht sehr gross zu sein, und nachdem sie mit einer Gruppe tyrannischer Rowdies und mit dem militärischen Lagerbetrieb Bekanntschaft gemacht haben, möchten die meisten gleich wieder heim. Aber das Lager liegt weit ab von jeder Zivilisation, und so schicken sich alle drein.
In der Lagergesellschaft werden Wettkämpfe jeder Art grossgeschrieben. Es scheint das einzige Ziel zu sein, zu bestimmen, wer «Nummer Eins» ist. Dabei machen Charlie und seine Freunde allerhand mit, was sie hauptsächlich jenen Rowdies zu verdanken haben, die vor keinem schmutzigen Trick zurückschrecken, um zu gewinnen. Die letzte grosse Prüfung, ein Gummibootrennen auf dem Fluss, macht die Haupthand-

lung des Films aus. Das Rennen ist reich an Abenteuern und Strapazen, es dauert mehrere Tage und Nächte, während derer die bösen Buben ausgiebig sabotieren. Doch die Strafe folgt ihnen auf dem Fuss, und auf wunderbare Weise wird die Ehre unserer Freunde gerettet. Charlie Brown gar, der gehofft hatte, das Lagerleben werde ihm helfen, seine Persönlichkeit zu entwickeln, ist am Schluss überzeugt davon, tatsächlich ein bisschen reifer geworden zu sein.

Die ganze Abenteuergeschichte dient hauptsächlich dazu, satirische Pointen zu ermöglichen, indem die Protagonisten in Situationen gebracht werden, auf die sie mit dem Musterverhalten des amerikanischen Durchschnittsbürgers reagieren können. Dazu kommen noch etliche Gags aus dem Bereich des Slapsticks und, leider allzu selten und nur im Zusammenhang mit Snoopy, einige Ausbrüche ins Phantastische – die ureigene Welt des Animationsfilms –, so dass auch die kleinsten unter den Zuschauern durchaus auf ihre Rechnung kommen.

Gerade für Kinder scheinen mir andererseits die im Film zum Ausdruck kommenden, sehr amerikanisch ausgeprägten Werte der Ehre, die es in jedem Augenblick zu wahren gilt, sowie des Leistungs- und Wettbewerbprinzips ganz allgemein eher bedenklich; umso eher, als sie in keiner Weise ironisiert, sondern vielmehr als eigentlicher Antrieb des «positiven» Verhaltens der Gruppe um Charlie Brown dargestellt werden.

Was den Genuss des Films wesentlich mehr beeinträchtigt, ist seine Machart. Gegenüber seinen beiden Vorgängern ist dieser dritte Charlie-Brown-Film im formalen Bereich in jeder Beziehung ein Rückschritt, was umso mehr erstaunt, als er vom selben Stab von absoluten Spitzenleuten um den Regisseur Bill Melendez stammt. Reichlich uninspiriert, richtet er sich weitgehend nach den Sehgewohnheiten des Fernsehens auf der Stufe der billigsten Serien. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass an allen Ecken und Enden gespart worden war. So ist die Animation

auf weite Strecken holprig und unsauber, und etliche Einstellungen werden vor leicht verändertem Hintergrund mehrere Male wiederholt.
Direkt schludrig ist die Ausarbeitung des Handlungsablaufs. Die zeitliche wie die geographische Abfolge ist völlig chaotisch (es verwundert kaum jemanden, wenn es plötzlich knietief schneit, um in der nächsten Sequenz wieder in den Hochsommer umzuschlagen), Handlungsäste werden eingeleitet und unversehens fallengelassen und so fort. Auch die Musik lässt jede erkennbare Struktur vermissen. Speziell im Hinblick auf das in erster Linie jugendliche Zielpublikum wage ich angesichts einer solchen Arbeit, doch einmal die Frage nach dem Respekt vor dem Publikum zu stellen.

Rolf Bächler

TV/RADIO-KRITISCH

Traumspiel als Metapher

Gerold Späth: Die Morgenprozession (Hörspiel im Radio DRS vom 12./13. November)

Über das Stück des 1939 in Rapperswil (SG) geborenen Schweizer Autors etwas Sinnvolles auszusagen, scheint mir schwierig zu sein. Dies aus zwei Gründen vor allem: Einerseits verzichtete das inszenierte Hörspiel grösstenteils auf die Situierung von Handlung und Kontext, andererseits aber wurde das Hörbare als *Traumsequenz und Halbschlaf* deklariert. Ein Mann liegt morgens früh in seinem Bett, fällt immer wieder in seine Träume zurück und erwacht auch wieder aus ihnen. Seine Rolle ist einigermassen verständlich und nachvollziehbar. Doch sämtliche weiteren Rollen treten als Traumgestalten auf. Es sind dies lediglich Stimmen, die ihn ansprechen, und die untereinander reden. Ihre Herkunft, die Situationen ihrer Gespräche, der Sinn ihrer Worte sind oft nur schwer erschliessbar. Das Ganze wirkte auf mich wie ein *traumatisches Stimmengewirr,* und die Leute, die mit mir vor dem Radio sassen, meinten nach den ersten Worten, Träume seien für sie eher Bilder als Stimmen und entfernten sich nach etwa fünf Minuten, da ihnen die Sache etwas hohl und irritierend vorkam. Ich meinerseits nahm das Stimmengeflecht auf Tonband auf, um es mir später Stück für Stück nochmals anzuhören. Auf diese Weise, mit häufigen Zwischenhalten, versuchte ich, den Dschungel etwas zu entwirren, dem Verständnisterror, der durch die hörspielspezifische Einwegkommunikation (Sender – Empfänger) noch verstärkt wurde, etwas Widerstand entgegenzusetzen.
In der «Morgenprozession» sind verschiedene thematische Komplexe mit einiger Mühe auszumachen: Da wäre, wie schon erwähnt, der Träumer in seinem Bett. An ihm reflektieren sich alle Stimmen; er liegt wie stellvertretend für den Hörer in seinen Kissen. Sein Atmen, seine schleppende, leise Stimme ist in Intervallen während des ganzen Stücks zu vernehmen. Desgleichen hört man stets wieder das Ticken des Weckers, das Schlagen der Kirchenuhr, das Scheppern des Milchmannes mit den Kesseln, die Schritte eines frühen Spaziergängers. Und man vernimmt vom Träumer, dass diese reale Geräuschkulisse mit den frühen Morgenstunden (5 bis 6 Uhr) eines jeden seiner Tage verbunden ist. Dieser periodisch durchschimmernden Alltagswelt steht nun über weite Strecken die vom Träumenden entworfene Welt gegenüber, die sich allerdings mit der ersteren immer wieder vermischt.
Einigermassen zu identifizieren ist auch eine Gruppe von Stimmen, die eine Wirtshausgesellschaft vorstellen könnte. Es sind dies die Stimmen einiger zum Teil mit Namen versehener Männer und einer Frau (Judith). Diese Gesellschaft befindet sich, wann auch immer sie zu hören ist, in angeregter Unterhaltung. Nur wird dem