Zeitschrift: Zoom-Filmberater

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

Band: 30 (1978)

Heft: 11

Rubrik: Filmkritik

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 05.12.2025

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

Deutschland im Herbst

BRD 1978. Regie: Alf Brustellin; Rainer Werner Fassbinder; Alexander Kluge/Beate Mainka-Jellinghaus/Maximiliane Mainka/Peter Schubert; Edgar Reitz; Katja Rupé/Hans Peter Cloos; Volker Schlöndorff; Bernhard Sinkel (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 78/149)

«Deutschland im Herbst» – von einigen deutschen Filmschaffenden angesichts des Terrors und dem durch ihn hervorgerufenen Klima des Entsetzens, der Angst, des Hasses und der Verunsicherung in der Bundesrepublik nach der Ermordung des Arbeitgeber-Präsidenten Hanns-Martin Schleyer geschaffen – ist weder eine Kollektivarbeit noch versucht er eine Rekonstruktion der tragischen Ereignisse und ihrer Folgen. Es geschieht in diesem Film vielmehr etwas, das ganz im Gegensatz zur (aufgezwungenen) Scheinobjektivität und Ausgewogenheit der Fernsehberichterstattung steht: die Wiedergabe von subjektiven und emotionellen Empfindungen sowie der Betroffenheit, die durch die terroristischen Aktionen und Gegenreaktionen bei den Regisseuren ausgelöst wurden. Die sehr persönlichen und im Hinblick auf ihre Qualität recht unterschiedlichen Episoden – oder würde man sie wohl besser als «Randnotizen» bezeichnen? – werden oft als Alternative zur Berichterstattung in den Massenmedien bezeichnet. Das sind sie zweifellos nicht. Sie *ergänzen,* was viel wesentlicher ist, das einförmige Bild der Fakten und Nachrichten, wie es die Medien in die Häuser liefern, um die Dimension der offenen und verborgenen Stimmungen.

*

Charakteristische Empfindung des Einzelnen in einem durch Gewalt und Gegengewalt erschütterten Rechtsstaat ist offensichtlich das Gefühl der Ohnmacht. Es findet Ausdruck in Fassbinders sehr rasch und spontan gestalteter Episode, einer stark autobiographisch gefärbten Äusserung über die Panik und Angst, welche die Ereignisse des Oktobers 1977 in einem Aussenseiter auslösten. Die durch Fassbinder selber dargestellten seelischen Ausbrüche eines Homosexuellen und Rauschgiftsüchtigen – Verzweiflung und Aufbegehren, Selbstmitleid und Selbstverachtung, Verletzbarkeit und Aggressivität als äusserliche Zeichen eines Zusammenbruches – werden bis an (und manchmal auch über) die Grenze des körperlichen und seelischen Exhibitionismus getrieben. Selbstentblössung als hilflose Demonstration gegen eine Welt, in der die Angst regiert: Das unerträglich Posenhafte dieses Essays vermittelt etwas von der Unerträglichkeit der Situation. Sie erfährt – auf einer weniger bildsymbolischen, mehr intellektuellen, hypothetischen Ebene – in einem langen Gespräch zwischen Sohn und Mutter eine Vertiefung: Der Dialog über Notstandsgesetze, Todesstrafe, Angst und Repression, aber auch unausgeschöpfte Möglichkeiten einer Erneuerung und Entfaltung entwirft mehr das Bild einer verhinderten denn einer gelebten Demokratie.
Ohnmacht dominiert auch die Episode von Edgar Reitz, in der sich ein junges Paar an einem Grenzübergang den verbalen Schikanen eines süddeutschen Grenzschutzsoldaten ausgesetzt sieht. Widerspruchslos muss es hinnehmen, was der Grenzschützer aus seiner vorübergehend scheinbar aufgehobenen beruflichen Frustration heraus an faschistoiden Parolen und Phrasen absondert, will es sich nicht Sonderkontrollen oder gar ernsthaften Schwierigkeiten ausliefern. Allerdings kommt des Regisseurs Idee, jene fragwürdigen Äusserungen aus einer kochenden und deshalb unreflektiert sich äussernden Volksseele, wie sie im Herbst 77 in der Bundesrepublik im Umlauf

waren, auf eine Person zu konzentrieren, filmisch nicht zum Tragen. Die Episode wirkt aufgesetzt und ist von blasser Künstlichkeit. Ähnliches bleibt vom Beitrag der beiden Filmemacher Katja Rupé und Hans Peter Cloos zu sagen. Die Begegnung zwischen einer feinfühligen Pianistin und einem verletzten mutmasslichen Terroristen erstickt in kühler Deklamatorik und vermag den Kommunikationsverlust, wie er aus einem Klima der Angst und der Verdächtigungen heraus entsteht, nicht zu vermitteln. Wohl nicht ganz zufällig erfuhren diese beiden Beiträge gegenüber der ursprünglichen Fassung, wie sie an den Berliner Filmfestspielen gezeigt wurde, eine erhebliche Kürzung. So fällt ihre Belanglosigkeit, die nicht aus einer indifferenten Haltung gegenüber den Ereignissen, sondern durch eine ungenügende Bewältigung des Sujets im Inhaltlichen wie im Formalen entstand, weniger Gewicht.

*

Mehr Betroffenheit schaffen – neben Fassbinders unangenehmem Beitrag – die dokumentarischen Teile, die den Film wie einen roten Faden durchziehen. Schlöndorff und Kluge haben mit zwei Kamerateams die Begräbnisfeierlichkeiten für Schleyer und die von Demonstrationen begleitete Beisetzung der Terroristen Ensslin, Baader und Raspe nach den Selbstmorden im Stammheimer Gefängnis festgehalten. Diese beiden Ereignisse rahmen den Film ein. Allerdings interessieren sich die beiden Autoren weniger für den eigentlichen Staatsakt und das Terroristen-Begräbnis als für die damit verbundenen Begleiterscheinungen: Da sieht sich der Zuschauer mit so gegensätzlichen Wirklichkeiten konfrontiert, wie sie etwa die Instruktionen des Chefs de Service ans Servierpersonal beim Totenmahl nach den Trauerfeierlichkeiten für Schleyer und die Äusserungen jenes Gastwirtes darstellen, der sich im Gegensatz zu vielen seiner Kollegen bereiterklärt hat, die Trauerfamilie Ensslin zu bewirten. Da stehen Bilder vom Trauerzug der schwarzen Staatskarossen unter wehenden Merce-

des Fahnen neben solchen unbeherrschter und lauter Demonstranten bei der Terroristenbeerdigung: straff organisierte und beherrschte Trauer neben Anarchismus und unverhohlener Wut, beide begleitet von einem riesigen Polizeiaufgebot. Und da gibt es schliesslich die nahezu groteske Sequenz mit dem Türken, der in der Stuttgarter Innenstadt bei einer Strassensperre festgenommen wird, weil er ein Gewehr bei sich trägt und als Begründung dafür angibt, er habe sich nur eine Taube für das Mittagessen schiessen wollen.
Aufschlussreich ist auch das Interview von Alf Brustellin und Bernhard Sinkel mit dem desillusionierten Revolutionär und Anarchisten Horst Mahler, der seine Straftaten noch verbüsst, sich aber von den Terroristen inzwischen distanziert. Mag seine Erklärung, dass die Schleyer-Entführung und die Ereignisse von Mogadischu die Krise der deutschen Linken auch den Linken vor Augen führe, noch auf allgemeine Zustimmung stossen, so wird eine andere Äusserung des ehemaligen Anwaltes der Ausserparlamentarischen Opposition (APO) eher – eine allerdings durchaus nützliche – Verunsicherung schaffen: Die Behauptung, wonach der gemeinsame Nenner der Terroristen und des Bürgertums die moralische Entrüstung über gewisse Zustände sei, entbehrt nicht der Provokation, aber auch nicht überlegenswerter Ansätze.

*

Das Dokumentarische in «Deutschland im Herbst» wird – und hier stellt sich der Film wiederum in einen Gegensatz zur aktuellen Berichterstattung vornehmlich des Fernsehens – dient nicht zur Untermauerung von Thesen, oder zur Festigung von Ansichten und Positionen. Gerade in seiner Subjektivität, die nicht zuletzt durch einen Interessenstandpunkt entsteht, der sich von der vordergründigen Aktualität zurückzieht und sich dorthin begibt, wo Aktualität als solche normalerweise aufzuhören beginnt, weil eingespielte Normen dies so vorschreiben, gewinnt der Film eine neue Dimension der Auseinandersetzung. Die starke Prononcierung des Stimmungsmässigen und Emotionellen – gefördert durch die Anwendung filmischer Mittel (35 mm, Filmmaterial mit starker Auflösung, spezielle Montagetechniken), die der Fernsehberichterstattung nicht zur Verfügung stehen – eröffnet Möglichkeiten zu einer weitergehenden Diskussion, als sie die ausgewogene Oberfläche der üblichen Nachrichten in den Medien erlaubt.
Nun sind allerdings auch dieser Form des Dokumentarischen Grenzen gesetzt, lassen sich bestimmte Aussagen ohne unstatthafte Manipulation des Bildmaterials oder der Tonebene nicht mehr realisieren. Alexander Kluge, der zusammen mit Beate Mainka-Jellinghaus dem Film durch die Endmontage eine gewisse Einheitlichkeit zu geben versuchte, hat diese Grenzen schon in früheren Filmen (am deutlichsten in «In Gefahr und grösster Not bringt der Mittelweg den Tod») überwunden, indem er dem Dokumentarischen die Fiktion zugesellte. So lässt er auch in «Deutschland im Herbst» die fiktive Lehrerin Gaby Teichert auftreten, die durch den Film zieht und – mit dem Spaten in der Hand – nach den Grundlagen der deutschen Geschichte sucht. Ihr Forschen hat durchaus archäologischen Charakter, sucht sie sich doch aus zum Teil schon tief verschütteten Fundstücken – ein deutsches Geheimdienst-Attentat von 1934, die Trauerfeierlichkeiten für den zum Selbstmord gezwungenen Feldmarschall Erwin Rommel, Meyerling-Affäre usw. – ein Gesamtbild schicksalhaften Verhaltens einer Nation zu machen. Ihre Geschichtsauffassung sei «Kraut und Rüben», meint zwar der Rektor ihres Institutes; dennoch sind die Zusammenhänge, die sich zur Gegenwart ergeben, verblüffend.
Einer Wirklichkeit, die sich dokumentarisch zumindest im Bild nicht festhalten lässt, rückt auch Volker Schlöndorff mit einer von Heinrich Böll ersonnenen Episode zu Leibe. In einer Fernsehanstalt verfügt der Programmbeirat, die Absetzung von Sophokles' «Antigone» aus dem Programm. Stein des Anstosses ist nicht etwa die Verfügung des diktatorischen Herrschers Kreon, Eteokles feierlich zu bestatten, seinem Bruder, dem Staatsfeind Polyneikes, jedoch die letzten Ehren zu verweigern,

sondern Antigones Widerstand gegen dieses Gebot und ihr Einsatz für eine angemessene Bestattung des Toten. Obschon der Fernsehregisseur dem Beirat drei unterschiedliche «Distanzierungstexte» in der Art des griechischen Chores anbietet, kann sich der Beirat für eine Ausstrahlung nicht entscheiden. Die Angst vor dem Thema Gewalt ist so gross, dass die «Antigone» durch Hoegners «Bellum Gallicum» (ein Kriegsstück, kein Terroristenstück wie die «Antigone») ersetzt wird. Die Episode – von Schlöndorff mit sichtbarer Freude am satirisch-ironischen Charakter etwas allzu pointiert inszeniert – hat sich in Wirklichkeit so nie zugetragen. Aber ähnliche Situationen haben sich zu wiederholten Malen abgespielt – in Schauspielhäusern und in Fernsehanstalten – als Zeichen einer eingeschränkten freien Meinungsäusserung und einer Angst vor der Auseinandersetzung mit dem Thema der Gewalt. Der Beitrag von Schlöndorff/Böll vermag etwas von der drohenden Kriminalisierung jeglicher Kritik an den bestehenden Verhältnissen, wie sie als Reaktion auf den Terrorismus bis ins Kulturelle hinein zu verspüren war und noch ist, sichtbar zu machen.

★

«Deutschland im Herbst» ist ein in jeder Beziehung offener Film: Ohne auf den Hinweis zu verzichten, dass dem Terror Einzelner gegen den Staat und seine Institutionen mit zwingender Logik die Pression des Staates gegen seine Bürger in Form von Zensur, Überwachung und möglicherweise auch als Schreckensherrschaft folgt, wird darin sowohl auf Schlussfolgerungen wie auch auf die Vermittlung von Rezepten zur Bekämpfung des Terrorismus oder zur Festigung des demokratischen Staatswesens verzichtet. Der Film regt zum Nachdenken an, gibt Anstösse zur Überprüfung des persönlichen Verhältnisses zu jenen Vorfällen in Deutschland, die aber – wie das Beispiel Italien zeigte – jederzeit auch anderswo eintreten können. Erreicht wird dieses Vorhaben durch eine Form der freien Meinungsäusserung, die ihre Subjektivität offen darlegt. Sie entspricht einem Bedürfnis, ja einer Notwendigkeit in einer Zeit, in welcher die Nachrichtenmedien unter dem Deckmantel sogenannter Ausgewogenheit immer eindeutiger durch Parteien- und Interessenproporz gesteuerte Meinungsmanipulation betreiben. Auch in dieser Hinsicht ist der Film eine Ergänzung zu dem, was die Informationsmedien zum Thema Terrorismus anzubieten hatten.
Offen ist der Film auch in formaler Hinsicht. Einheitlichkeit kommt darin kaum zustande, manches bleibt unbeholfen, aber in seiner Spontaneität beeindruckend, anderes verliert seine Ursprünglichkeit in einer professionell-kühlen Glätte der Inszenierung. Aber das Engagement und die Betroffenheit der beteiligten Autoren helfen diesem Film, der vielleicht nicht gut, aber in jedem Falle wichtig ist, weil er nicht zuletzt die Möglichkeiten der Fernsehberichterstattung und des Nachrichten-Dokumentarismus relativiert, über seine offenkundigen Mängel hinweg. Urs Jaeggi

Equus (Blinde Pferde)

Kanada/Grossbritannien 1978. Regie: Sidney Lumet (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 78/137)

«Equus» (lat. das Pferd) ist eine Filmfassung des gleichnamigen Bühnenstückes von Peter Shaffer, das bereits eine erfolgreiche internationale Karriere hinter sich hat. Der Kern der Story geht auf einen tatsächlichen Vorfall zurück: Ein junger, geistesgestörter Mann hatte mehreren Pferden die Augen ausgestochen. Shaffer drängte es, «dieses Geschehen in einer ganz persönlichen Weise zu interpretieren. Ich musste eine mentale Welt schaffen, in der diese Tat verständlich gemacht werden konnte». Der Täter wurde zum 17jährigen Alan Strang, der nach der fürchterlichen, seiner Umgebung unverständlich erscheinenden Tat einem Psychiater anvertraut wird. Bühnenstück und Film schildern, wie der Arzt in einem mühsamen Prozess seinen Patienten

von einem Trauma befreit; zugleich wird aber auch die Rolle des Psychiaters, sein Verhalten und Tun reflektiert.
Als geistig verwirrter Tierquäler wird Alan Strang (Peter Firth) dem Psychiater Dr. Martin Dysart (Richard Burton – er und Firth spielten diese Rollen schon bei den Theateraufführungen in London und New York) zur Behandlung anvertraut. In geduldigem, beharrlichem Bemühen gelingt es schliesslich Dr. Dysart mit Alan, der zunächst störrisch Widerstand leistet, die Motive seiner Tat zu ergründen. In zahlreichen Rückblenden setzt sich die Vorgeschichte allmählich wie in einem Puzzle zusammen. Alan, dem von einer bigotten Mutter und einem heuchlerischen, sich atheistisch gebärdenden Vater eine schizophrene Erziehung verpasst wurde, hatte als Kind ein nachhaltig prägendes Erlebnis mit einem Pferd: Am Strand setzte ein fremder Reiter den Knaben vor sich auf sein Pferd, und Alan erlebte diesen Ritt als ungeheures, ekstatisches Erlebnis, aus dem ihn sein Vater brutal und schimpfend herausriss. In der Pubertät wird das Pferd für ihn zu einem mythischen, göttlichen Wesen: Er ersetzt das Bild des gemarterten und gefesselten Christus durch das Bild eines Schimmelkopfes, dessen feuriges Auge ihn magisch fasziniert. Als Alan eine Anstellung als Wochenend-Aushilfe in einem Reitstall erhält, kommt er in nächsten Kontakt zu Pferden, zu denen er sich intensiv hingezogen fühlt. Heimliche nächtliche Ausritte auf einem Schimmel werden zu orgiastischen Ritualen: Nackt auf dem Pferd reitend, sucht er eine erotisch-mystische Vereinigung mit seinem Pferdegott (in der Antike hat diese Sehnsucht, mit dem Pferd eins zu werden, im Kentaur ihre mythologische Darstellung gefunden). Alan verliebt sich in das etwa gleichaltrige Mädchen, das

ihm die Stelle verschafft hat. Aber als es mit ihm über dem Pferdestall schlafen will, versagt er: Der allgegenwärtige Blick des Pferdegottes macht ihn impotent. Aus Verzweiflung darüber ergreift Alan eine Sichel und blendet sechs Pferde. Das Trauma des Pferdegottes, dem er durch die Beziehung zum Mädchen untreu geworden ist, und die sich deswegen einstellenden Schuldgefühle stürzen ihn in eine tiefe psychische Störung.
In diese Geschichte sind soziale, religiöse und tiefenpsychologische Themen verpackt. Zwar vermeiden Shaffer und Lumet, die Eltern einfach als Sündenböcke für die falsche Entwicklung Alans hinzustellen, aber sie zeigen dennoch deutlich, dass ihr Verhalten ursächlich an der Entstehung von Alans Pferdetrauma beteiligt ist. Nach einer religiösen Phase (allzu penetrant unterstreicht Lumet die Parallelität zwischen dem «christlichen» Bild vom gemarterten und gefesselten Heiland und dem «heidnischen» Bild des mit einer Trense geschirrten Pferdekopfes) schafft sich Alan ein Inbild des Pferdes, gleichsam ein Über-Ich, eine normative Instanz, der er sich bedingungslos unterwirft und mit der er auf mythische Weise eins zu werden sucht. Diese «Passion» macht es ihm unmöglich, mit einem andern Menschen – und schon gar nicht mit einem Mädchen, das ihn erotisch binden würde – eine tiefere Beziehung aufzunehmen. Erst die psychiatrische Behandlung kann ihn aus dieser Fehlentwicklung und Fixierung befreien.
Zusätzliches Interesse gewinnt der Film dadurch, dass der Psychiater nicht als allmächtiger und allwissender Heiltechniker im Bereich der Seele dargestellt wird, sondern im Verlauf der Therapie selber einen Bewusstseinswandel durchmacht, der ihn verändert. Dr. Dysart ist ein Betroffener, der durch die Auseinandersetzung mit seinem Patienten sein Verhalten und Tun in Frage gestellt sieht. Er lässt sich auf ein Abenteuer ein, das auch für ihn Unbekanntes enthält. Er geht nicht mit einer vorgefassten Meinung an Alan heran, sondern bildet ein «offenes System», das den Patienten nicht vergewaltigt. Vor allem sieht sich Dr. Dysart mit der Frage konfrontiert, ob er mit der Befreiung Alans von seinem Trauma diesem nicht etwas genommen hat, für das er ihm keinen Ersatz bieten kann. Als Arzt kann er ihm zwar die Leidenschaft (was Leiden schafft) nehmen, eine neue schaffen und das entstandene Vakuum auffüllen, kann er nicht. Der Kranke wird in eine Normalität zurückgebracht, die einer «affektiven Kastration» gleichkommt. Es stellt sich hier die Frage nach den Grenzen des Normalen und Gesunden, wie sie durch gesellschaftliche, moralische und religiöse Traditionen festgesetzt werden. Vermeintlich Abnormales setzt ja immer wieder ungeahnte kreative Kräfte frei, wenn auch oft um den Preis grossen Leidens. Dafür gibt es viele Beispiele künstlerisch-schöpferischer Menschen. Im Aufzeigen solcher Zusammenhänge kann dieser Film vielleicht einen nicht unwesentlichen Beitrag zur Aufklärung über das Wesen psychischer Erkrankung, über die fliessenden Grenzen zwischen Gesundheit und Krankheit und über die Rolle des Psychiaters erbringen.
Sidney Lumet hat die Bühnenvorlage mit beachtlichem Können und Routine und sicherem Gespür für dramatische Effekte verfilmt. Die Dialoge sind dicht und pointiert und können ihre Herkunft vom Theater nicht verleugnen. Kameramann Oswald Morris hat magisch wirkende Szenen geschaffen, die die subjektive Stimmung Alans auf eindrückliche Weise evozieren, wie das auf einer Bühne nie möglich wäre. Dennoch vermag Lumets Verfilmung nicht voll zu überzeugen. Vieles wirkt allzu flach, zu oberflächenglatt und auf blendende Effekte angelegt. So ist etwa die Blendung der Pferde auf eine Weise realistisch dargestellt, wie es zur Aufklärung dieser Story gar nicht nötig wäre. Die Hauptrollen sind hervorragend besetzt, nur wirkt mir Richard Burton in seinen Monologen manchmal zu theaterhaft dramatisch und selbstsicher. Die überlange Inszenierung vermag eigentlich erst in der zweiten Hälfte richtig zu faszinieren, und manche Möglichkeit zu einer substanziellen Vertiefung der Themen wird zugunsten oberflächlicher Effekte vergeben. Dennoch gehört Lumets in mancher Hinsicht irritierender Film zu den interessanteren Werken in der Welle der «Psychiatriefilme».

Franz Ulrich

Robert Walser

Schweiz 1978. Regie: Hans Helmut Klaus Schoenherr (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 78/158)

Zum Jahr, in dem der 100. Geburtstag des Dichters Robert Walser gefeiert wurde, ist *ein* Film entstanden, der sich der Verwendung von Literatur verweigerte, weder einen Roman also noch eine Erzählung adaptierte; *ein* Film zudem, der zugleich absagte der Darstellung der Biographie. Als ein «Filmexperiment» bezeichnet Hans Helmut Klaus Schoenherr, geraume Zeit schon in Zürich domizilierter Deutscher, der sich «Hinweiser und Filmmacher» von Berufs wegen nennt, seinen abendfüllenden Film «Robert Walser». Es handelt sich um einen Experimentalfilm – weder also um einen Dokumentarfilm, der in den gestrengen Augen von Schoenherr ohnedies lediglich dem Journalismus im Film gefügig ist und deshalb dem Fernsehen überlassen werden sollte, noch um einen Spielfilm, der ein Produkt der «Traumfabrikanten» ist und feilgeboten wird an der «Hauptstrasse». Ein Schauspieler zwar kommt in dem Film vor, *Peter Ziegel* (ist er ein Schauspieler?), der indessen nicht zu mimen hat, sondern dessen Aufgabe es ist, einfach da zu sein, eine Figur physisch zu besetzen, ein Zeichen also zu sein, so wie alles in diesem Film – alles, was in seinen Bildern auftaucht, geschieht und sich bewegt – Zeichen ist. Zeichen für die Meditation über ein Leben, das Leben eines Dichters, Robert Walsers.

In der Tat, vergleicht man die Filme nach Stoffen von Robert Walser und nach Texten über Robert Walser mit dem, was Schoenherr uns vor Augen stellt, so erkennt man in diesem «Filmexperiment» das Werk eines wirklich Ergriffenen, eines (noch jungen) Mannes, der von Robert Walser besessen ist und in der Besessenheit «seines» Dichters eigene Manie darzustellen versucht. Und das mit einer Konsequenz, die künstlerisch das Verkanntsein nicht nur in Kauf nimmt, es wohl sogar provoziert. Als Verkannter will Schoenherr dabei aber sich nicht vorkommen, weil Erfolgslosigkeit allein noch nicht bedeutet, auch im Kino nicht, dass einer wirklich auch verkannt ist. Umgekehrt vielmehr ist Schoenherr ein Verächter des (üblichen) Kinos, mit dessen Mitteln (Bild, Farbe, Ton) er zwar arbeiten muss, dem er aber, weil er diese Mittel anders anwendet, sein eigenes Kino, das «kaputte Kino», entgegensetzt: als etwas Positives, weil sein Kino, nun gerade dieser Film über Robert Walser, die Erzählkonventionen des «Kinos an der Hauptstrasse» zertrümmert, aus ihnen demnach etwas scheinbar Kaputtes neu aufbaut.

Schoenherr arbeitet denn auch, wenn er einen Film dreht, nicht nach einem Drehbuch. Zugrunde liegt ein Arbeitspapier, das als *Konzeptionsformulierung* bezeichnet wird. Verzichtet wird auf Dialoge, die einem Experimentator wie Schoenherr als «Banaltexte» erscheinen. Experimente führen ins Extreme: In «Robert Walser» hat Schoenherr auf eines dieser Extreme zwar verzichtet, nämlich auf die Trennung von Bild und Ton, deren Zweidimensionalität im kinogängigen Film ihm als eine konventionelle Form vorkommen möchte. «Robert Walser» lebt nun doch auch von der – allerdings äusserst eigenwilligen – Kombination von Bild und Ton; die Trennung hat nicht stattgefunden, obwohl im Gesamteindruck, trotz Ton (Geräusch und musikalische Elemente), die Bildreihen an den Stummfilm gemahnen, während die Tonreihen anderseits noch wahrnehmen lassen, dass sie ursprünglich gemeint waren als vollständig unabhängig vom Bild, gleichsam als ein in sich selbst geschlossenes, aber dialektisch zum Bild hinzugesetztes Hörspiel.

Experiment bedeutet für Schoenherr Absage zunächst an die Erzählstruktur des Films. Erzählen heisst eine Geschichte darstellen in Bildern, deren Element die Bewegung ist. Für Schoenherr ist – in Anlehnung an *Dsiga Wertows* Aestheik – wichtiger als die Bewegung selbst jenes Material, das sich aus den Intervallen, aus den Übergängen von einer Bewegung zur anderen, herstellen lässt. Indem die künstlerischen Elemente der Bewegung die Intervalle sind, ergibt sich die Organisation der Bewegung als eine Organisation der Intervalle in einer Phrase. Jede Phrase oder – wie Schoenherr variiert – Reihe umschliesst Aufschwung, Höhepunkt und Absinken

KURZBESPRECHUNGEN

38. Jahrgang der «Filmberater-Kurzbesprechungen» **6. Juni 1978**

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

L'amour violé 78/146

Regie: Yannick Bellon; Buch: Y. Bellon; Kamera: Pierre William Glenn; Musik: Aram Sedefian; Darsteller: Nathalie Nell, Alain Fourès, Michèle Simmonet, Pierre Arditi, Daniel Auteuil, Bernard Granger, Alain Marcel; Produktion: Frankreich 1977, Les Films de l'equinoxe/Les Films du dragon, 113 Min.; Verleih: Sadfi, Genf.

Am Fall einer jungen Krankenschwester, die einer Gruppennotzucht zum Opfer fällt, werden exemplarisch Reaktionen, Problematiken und Mechanismen analysiert, die eine Vergewaltigung auslöst. Der Film ist ein in jeder Hinsicht überzeugendes Plädoyer gegen das Totschweigen und stille Akzeptieren solcher Verbrechen. Darüber hinaus beleuchtet er eine Reihe weiterer, nicht-physischer Formen von Gewalt gegen Frauen in unserer Gesellschaft. Eine ernstzunehmende Kritik, die ohne Theoretisieren auskommt, und eine ausgezeichnete Hauptdarstellerin. Als Diskussionsgrundlage bestens geeignet. →11/78

E*

Black Aphrodite (Schwarze Aphrodite) 78/147

Regie: Saul Philipstein; Buch: Nicola Angostini; Darsteller: Ajita Wilson, Harry Stevens, Annique Borel, Klay Halft, Anta Bartolomy, Paul Philip u. a.; Produktion: Griechenland 1977, Andromeda, 86 Min.; Verleih: Sadfi, Genf.

Um einen Verräter in den Reihen einer Waffenschmuggelbande aufzuspüren, wird die Gangsterlady Tamara eingesetzt, die ihren kaffeebraunen Körper als ihre stärkste Geheimwaffe benutzt. Sexgerangel wechselt ab mit Schlägereien, und die Krimihandlung stimmt hinten und vorn nicht.

E

Schwarze Aphrodite

Carry on Abboad (Ein total verrückter Urlaub) 78/148

Regie: Gerald Thomas; Buch: Talbot Rothwell; Kamera: Alan Hume; Musik: Eric Rogers; Darsteller: Sidney James, Kenneth Williams, Joan Sims, Barbara Windsor, Charles Hawtrey; Produktion: Grossbritannien 1972, Peter Rogers/G.T., 85 Min.; Verleih: Victor-Film, Basel.

Die Erlebnisse einer englischen Reisegesellschaft in einem noch im Bau befindlichen spanischen Hotel. Eine exaltiert und lautstark inszenierte Handlung verhelfen dem Streifen, der den Anspruch hat, eine Komödie zu sein, zu keinerlei Eigenprofil, sondern stempeln ihn zu einem mehr oder weniger abgestandenen Klamauk, dessen Szenen je länger je mehr nur noch langweilen.

E

Ein total verrückter Urlaub

TV/RADIO-TIP

Samstag, 10. Juni

21.00 Uhr, DRS II

Thema Film: Generationen begegnen sich

Gekürzte Fassung einer Podiumsdiskussion anlässlich der Zürcher Filmwoche 1978. – Es war, wie so oft im Schweizer Filmgeschehen, ein relativ kleines Publikum, welches am 17. März in der Thearena (Rote Fabrik, Zürich-Wollishofen) das Zusammentreffen von Leopold Lindtberg (1902), Hermann Haller (1909), Franz Schnyder (1910), Rolf Lyssy (1936), Georg Janett (1937), Fredi M. Murer (1940) und Thomas Koerfer (1944) verfolgte. In der mehr als zweistündigen Veranstaltung wurden Filmausschnitte gezeigt; anschliessend gab es eine von «NZZ»-Filmredaktor Martin Schlappner geleitete Podiumsdiskussion, die unverkennbare Gemeinsamkeiten deutlich machte: Immer wieder kam es im Schweizer Film zu Einbrüchen, praktisch zum Stillstand; immer wieder gab es aber Überblendungen, gab es ein ganzes Geflecht von Beziehungen und Abhängigkeiten persönlicher, künstlerischer, politischer und wirtschaftlicher Art, die dem Schweizer Film seine eigene Art von Kontinuität bis heute sicherten.

23.05 Uhr, DRS I

Pekinger Hitparade

Die Sendung von Harro von Senger hat zum Ziel, dem schweizerischen Hörer anhand einer Auswahl der beliebtesten Lieder aus dem Jahre 1977 einige konkrete Beispiele für die Konzeption und Funktion der chinesischen «Schlager» zu vermitteln. In China ist die Musik kein blosser Zeitvertreib, sondern Überbringer politischer Botschaften. Amateur-Kultur-Propagandatrupps sorgen in den Fabriken und landwirtschaftlichen Produktionsbrigaden für ihre wirksame Verbreitung. Und selbstredend sind musikalisch verpackte Politslogans leichter eingängig als trockene Zeitungsartikel. So dienten Lieder dazu, das 1950 verkündete Ehegesetz volksweit bekannt zu machen. 1958 wurden die Gründung der Volkskommune und der «grosse Sprung» durch Lieder glorifiziert, und 1976 und 1977 unterstützten Lieder die «Zerschmetterung» der «Viererbande».

Sonntag, 11. Juni

21.10 Uhr, ZDF

Der Präsident

Fernsehinszenierung eines Stücks von Thomas Bernhard, der einer der erfolgreichsten und meistdiskutierten Dramatiker der Gegenwart ist. Variiert wird darin Bernhards grosses Thema: die tödliche Vereinzelung auch begabter Menschen in einer überlebten Gesellschaft. Durchdrungen vom typisch bitteren Witz des Autors stellt sich die Selbstzersetzung allzu etablierter Macht anhand hermetischer Sprachbewegungen dar, die, immer nur auf sich zurückverwiesen, ebenso leerlaufen und absterben müssen wie die Gesellschaft, deren Inhalte sinnlos geworden sind. Die Inszenierung von Michael Degen präsentiert folgerichtig einen Totentanz mit Operetteneinschlag und versteht es, «intellektuelles» Theater spontan, spannend wirken zu lassen.

Montag, 12. Juni

20.30 Uhr, DRS II

A-Werke im Lichte philosophischer Entscheidungstheorien

Eine der folgenschwersten Entscheidungen, mit denen sich die heutige Gesellschaft auseinandersetzen muss, betrifft ohne Zweifel den Bau von Kernspaltwerken, beziehungsweise die Beschränkung oder gar der konsequente Verzicht auf A-Werke. Der junge Schweizer Philosoph Walther Ch. Zimmerli beleuchtet diese Situation aus der Sicht der Entscheidungstheorie, einem Zweig der modernen Philosophie.

21.05 Uhr, DSF

«Frau, reifes Korn in der Streu, zeig was du bist...!»

In der Sendung «Zeitspiegel» wird ein Film der International Women's Film Project Inc. ausgestrahlt, der sich mit der Lage der arbeitenden Frauen in Lateinamerika beschäftigt und ihren Kampf um Gleichberechtigung am Arbeitsplatz und innerhalb der Familie

Deutschland im Herbst 78/149

Regie: Alf Brustellin, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Beate Mainka-Jellinghaus, Maximiliane Mainka, Peter Schubert, Edgar Reitz, Katja Rupé, Hans Peter Cloos, Volker Schlöndorff, Bernhard Sinkel; Mitarbeit am Buch: Heinrich Böll, Peter Steinbach u. a. Produktion: BRD 1978, Berlinale-Fassung 134 Min., Kino-Fassung 115 Min.; Verleih: Europa-Film, Locarno.
In einem Episodenfilm versuchen verschiedene deutsche Filmschaffende das Klima der Verunsicherung, des Hasses, der Angst und der Repression in der Bundesrepublik nach der Ermordung des Arbeitgeberpräsidenten Hanns-Martin Schleyer und der Flugzeugentführung nach Mogadischu einzufangen. Der Film ist keine Rekonstruktion von Fakten und Ereignissen, sondern die Wiedergabe von subjektiven und emotionellen Empfindungen sowie der Betroffenheit. Gerade dadurch wird er zur wichtigen Ergänzung zur aktuellen Berichterstattung in den Massenmedien. →11/78
E★

L'état sauvage 78/150

Regie: Francis Girod; Buch: Georges Conchon, F. Girod, nach dem Roman von G. Conchon; Kamera: Pierre Lhomme; Musik: Pierre Jansen; Darsteller: Marie-Christine Barrault, Claude Brasseur, Jacques Dutronc, Duora Mané, Michel Piccoli, Rüdiger Vogler, Baaron; Produktion: Frankreich 1978, Films 66, Gaumont SA, 110 Min.; Verleih: DFG, Genf.

Das Jahr 1960 in einem fiktiven, schwarzafrikanischen Staat (mit Allusionen an Lumumba und Tschombé), der seine ersten Schritte in die Unabhängigkeit macht. Korruption, Zynismus, Attentate, Rassismus von seiten der Schwarzen wie der noch verbliebenen Weissen, alles angereichert mit einer gehörigen Portion Liebesgeschichte, ergeben einen Abenteuerbrei im Konsalik-Stil. Auch die Schauspieler waren schon besser.

E

Hra o jablko (Eva und der Apfel) 78/151

Regie: Vera Chytilova; Buch: V. Chytilova, Kristina Vlachova; Kamera: Frantisek Vlcek; Musik: Miroslav Korinek; Darsteller: Jiri Menzel, Dagmar Blahova, Evelyna Steimarova-Rytirova, Jiri Kodet, Nina Popelikova, Jiri Labus u. a.; Produktion: Tschechoslowakei 1976/77, Kratky Film, 90 Min.; Verleih: Columbus Film, Zürich.

In einer Prager Gebärklinik treibt es ein Arzt mit seiner verheirateten Geliebten und einer neuen Schwester, die ihn, obwohl sie ihn liebt, jedoch wieder verlässt, als sie schwanger ist. Hinter dem frivolen, erotischen Reigen verbirgt sich eine symbolisch verschlüsselte, ironische Kritik an einem Verhalten, das beim erotischen Spiel weder Regeln noch Verantwortung wahrnehmen will und dabei den Einsatz des Spiels (den Apfel = das Kind) vergisst. →11/78
E★

Eva und der Apfel

Die Käserei in der Vehfreude 78/152

Regie: Franz Schnyder; Buch: Richard Schweizer, F. Schnyder; Kamera: Tschet; Musik: Robert Blum; Darsteller: Annemarie Düringer, Franz Matter, Heinrich Gretler, Hedda Koppe, Margrit Winter, Erwin Kohlund, Margrit Rainer, Ruedi Walter, Max Haufler, Emil Hegetschweiler, Max Werner Lenz u. a.; Produktion: Schweiz 1958, Neue Film-AG, 105 Min.; Verleih: Monopol-Films, Zürich.
Auch mit dem Alter ist diese Gotthelf-Folklore nicht besser geworden, die das Werk des Lützelflüher Pfarrers oberflächlich nur als derbe Volkskomödie im Heimat-Freistil begreift. Dennoch lässt sich beim Wiedersehen ein wenig Rührung nicht verbergen: Ausgelöst wird diese durch den jugendlichen Liebreiz der heutigen Burgschauspielerin Annemarie Düringer und die Erinnerung an die in den letzten Jahren verstorbenen Schauspieler, an Max Haufler etwa, an «Hegi» und den unvergessenen Heinrich Gretler, der dem von Tschet hervorragend photographierten Schnyder-Film doch noch etwas von Gotthelfschem Geist mitgibt.
J

schildert. Beispiele aus Mexiko, Argentinien, Bolivien und Venezuela machen deutlich, wie benachteiligt die Frau – besonders die der unteren Schichten – noch heute in diesen Ländern ist. Die Industrialisierung, die Verdrängung der Handarbeit durch Maschine und Fliessband und die Verlagerung des Arbeitsplatzes vom Heim in die Fabrik haben neue Probleme für die Frauen gebracht. Weit mehr noch als bei uns bestimmen sinnentleerte Traditionen und auf veralteten Wertvorstellungen beruhende Erziehungsprinzipien die Haltung der vom Mann dominierten und gelenkten Gesellschaft.

23.00 Uhr, ARD

The Enforcer (Der Tiger)

Spielfilm von Bretaigne Windust (USA 1950); mit Humphrey Bogart, Everett Sloane u. a. – Inspektor Ferguson (Bogart) hat Jahre gebraucht, um Albert Mendoza festnehmen zu können. Als er glaubt, endlich einen Zeugen gegen den kaltblütigen Chef eines Mördersyndikats zu haben, stürzt der Mann, der Mendoza vor Gericht überführen könnte, bei einem Fluchtversuch tödlich ab. Der Prozess scheint verloren zu sein, ehe er überhaupt begonnen hat. Ferguson gibt jedoch nicht auf.

Dienstag, 13. Juni

22.00 Uhr, ZDF

Kurzfilm international: Frauen am Tricktisch

Im internationalen Kurzfilm haben in den letzten Jahren mehr Frauen als je zuvor Trickfilme gemacht. Hat diese Tatsache etwas mit dem neuen Selbstbewusstsein von Frauen zu tun? Kann man in Trickfilmen von Frauen einen besonderen weiblichen Stil oder feministische Aussagen entdekken? Wie ist die Situation von Frauen im Trickfilm der Bundesrepublik Deutschland? Über diese Fragen diskutiert Eva Hoffmann, Redaktorin der Sendereihe «kurzfilm international», im Anschluss an die Sendefolge «Frauen am Tricktisch» mit der Hamburger Trickfilmerin Ursula Winzentsen, mit Annette Heydenreich, die zur Zeit in München lebt, mit Leonore Koch, die in Wiesbaden in der «Mainzelmännchen»-Produktion arbeitet, und mit der Frankfurter Medienpädagogin Gertrud Koch.

Donnerstag, 15. Juni

20.05 Uhr, DRS II

Streetwork – Sozialarbeit auf der Strasse

Der Sozialarbeiter sitzt hinter seinem Schreibtisch, ihm gegenüber – durch die physische und psychische Barriere des Pults getrennt – der Klient: für manchen Jugendlichen ein wohlbekanntes Bild. Ist seine Schwellenangst vor dem Jugendamt erst einmal überwunden, sind seine Probleme oft schon in einer fortgeschrittenen Phase. Um diesen Hemmnissen entgegenzutreten, wurde in den Grossstädten des angelsächsischen Raums eine ergänzende Form zur herkömmlichen Jugendsozialarbeit entwickelt: «Streetwork» oder sogenannte «Gassenarbeit». Die Sendung zeigt anhand von zwei Beispielen aus Zürich und München, wie das Prinzip, dass der Sozialarbeiter selbst zum Jugendlichen hingeht, in die Praxis umgesetzt wird.

Freitag, 16. Juni

23.05 Uhr, ZDF

Il n'y a pas de fumée sans feu
(Kein Rauch ohne Feuer)

Spielfilm von André Cayatte (Frankreich/Italien 1973), mit Bernard Fresson, Annie Girardot, Mireille Darc u. a. – Mit einem gefälschten Pornophoto wird die Frau eines jungen, aufstrebenden Lokalpolitikers von den korrupten, politischen Koryphäen in ein schiefes Licht gerückt. Dies geschieht in der Hoffnung, den jungen Bürgermeisterskandidaten zum Verzicht auf seine Nominierung zu bewegen. André Cayatte geht es in seinem Film nach eigener Aussage weniger um den politischen Fall als um die Frage, ob Photos vor Gericht als Beweismittel überhaupt zulässig sind. Ein recht spannender, engagierter Film, der auch seine menschlich tragische Seite hat, aber unter einigen Unwahrscheinlichkeiten leidet.

Samstag, 17. Juni

22.50 Uhr, ARD

The Questor Tapes
(Ein Computer wird gejagt)

Science-Fiction-Film von Richard Colla (USA 1973), mit John Vernon, Lew Ayres, Robert Foxworth. – In einer amerikanischen

Kleinhoff-Hotel 78/153

Regie: Carlo Lizzani; Buch: Valentino Orsini, Falieró Rosati; Kamera: Giorgio Gaslini; Darsteller: Corinne Clery, Bruce Robinson, Katya Rupè, Michèle Placido, Peter Kern u. a.; Produktion: Italien 1977, Trust International Films, Roma/Roxy Films GmbH & Co, Monaco, 100 Min.; Verleih: Comptoir Cinématographique, Genf.
Für einen Monat trennt sich Pascale von ihrem Architekten und Mann, der in Nigeria ein Spital bauen will. Im Berliner Kleinhoff Hotel bleibt sie – immer ihre Weiterreise hinauszögernd – dem magischen Flair eines «Terroristen» verhaftet, dessen junge Männlichkeit im dürftig abgeschirmten Nebenzimmer seiner offensichtlichen Kriminalität keinen Abbruch tut. Mit dieser bedenklichen Mischung aus Edel-Sex und Polit-Klischees erweist sich Lizzani als Koch einer überaus schlechten Suppe.

E

Les Misérables (Die Elenden) 78/154

Regie: Jean-Paul Le Chanois; Buch: René Barjavel, J. P. Le Chanois, nach dem Roman von Victor Hugo; Kamera: Jacques Natteau; Musik: Georges van Parys; Darsteller: Jean Gabin, Bernard Blier, Bourvil, Giani Esposito, Serge Reggiani, Danièle Delorme; Produktion: Frankreich/Italien/DDR 1958, Pathé/Serana/Defa, 127 Min.; Verleih: Monopole-Pathé, Genf.

Victor Hugos schon mehrmals verfilmtes Sozialepos von dem entwichenen Sträfling Jean Valjean, der sich zum Menschenfreund wandelt, von einem Gegner wiedererkannt wird und in den Pariser Revolutionswirren 1830 den Tod findet. Reprise der aufwendigen und etwas schwerfälligen Verfilmung aus dem Jahre 1958, die als menschlich rührendes Farbengemälde angelegt ist. – Ab etwa 14 möglich.

J

Die Elenden

The Next Man (Ein Mann im Kreuzfeuer) 78/155

Regie: Richard Sarafian; Buch: Mort Fine, Alan Trustman; Kamera: M. Chapman; Musik: Michael Kaman; Darsteller: Sean Connery, Cornelia Sharpe u. a.; Produktion: USA 1976, Artists Entertainement Complex Film, 85 Min.; Verleih: 20th Century Fox, Genf.
Die Nahostgeschichte beginnt mit Terroranschlägen in westlicher Regie gegen Unabhängigkeitsbestrebungen arabischer Ölstaaten. Sean Connery, als neuer saudiarabischer Staatsminister, führt die Ideen dennoch weiter, übertrifft sie sogar mit völlig unkonventionellen Vorschlägen zu einer Kooperation mit Israel. Dies ist die Ausgangslage des Films, in dem nicht ungeschickt Weltpolitik mit Actionelementen zu einem Thriller verwoben werden, der zudem überraschend endet. Das Kritische am Ganzen ist, dass er für die meisten Zuschauer durch seinen Pessimismus entpolitisierend wirken dürfte.

E

Ein Mann im Kreuzfeuer

No. One of the Secret Service 78/156

Regie: Lindsay Shonteff; Buch: Howard Craig; Musik: Simon Bell; Darsteller: Nicky Henson, Richard Todd, Aimi Macdonald, Geoffrey Keen, Sue Lloyd, Dudley Sutton, Jon Pertwee u. a.; Produktion: USA 1977, Lindsay-Shontess-Filmprod., 90 Min.; Verleih: Septima Film, Genf.

No. One, Agent beim britischen Geheimdienst, wird auf einen Millionär angesetzt, der andere finanzkräftige Herren umbringt. Noch cleverer, kühner und stärker als sein Vorbild James Bond weicht der Staragent allen Anschlägen aus und schiesst oder boxt sich Feind um Feind vom Leibe. Der Film erreicht bei weitem nicht das Format der Bond-Streifen, ebenso wenig gelingt es ihm, diese zu parodieren. Es bleibt bei einem «Herunterkurbeln» von mehr schlecht als recht unterhaltenden Action-Szenen.

E

Forschungsstätte ist in internationaler Zusammenarbeit nach Konstruktionsunterlagen eines verschwundenen Nobelpreisträgers ein Android entwickelt worden. Dieser Automat in Menschengestalt macht sich selbständig, weil er darauf programmiert worden ist, seinen verschwundenen Schöpfer zu suchen. Die abenteuerliche Suche nach dem vermissten Wissenschaftler und die Verfolgung des Maschinenmenschen schildert dieser Film, der dem Thema «Maschinenmensch» amüsante Züge abgewinnt, nicht ohne dabei auch einen humanistischen Appell anzubringen.

Sonntag, 18. Juni

18.00 Uhr, DRS II

Von Ghana in die Schweiz

Über die Partnerschaft zwischen jungen und alten Kirchen unterhalten sich in der Rubrik «Welt des Glaubens» die Pfarrer Francis Dankwa, Jakob Schiltknecht und Immanuel Leuscher. Vor 150 Jahren hat die Basler Mission ihre Arbeit in Ghana aufgenommen. Vieles hat sich seit jenen Anfängen gewandelt. So ist 1927 – schon 30 Jahre vor der Unabhängigkeit Ghanas – eine selbständige evangelische Kirche entstanden, die presbyterianische Kirche von Ghana. Ein Pfarrer dieser Kirche arbeitet seit einigen Jahren bei uns in der Schweiz. Seine Tätigkeit zeigt, dass die Mission heute keine Einbahnstrasse mehr sein muss, sondern Partnerschaft in gegenseitigem Geben und Nehmen.

21.10, ZDF

Im Feuer ist keine Furt
(Vogne broda net)

Spielfilm von Gleb Panfilov (Sowjetunion 1967) mit Inna Curikova, Anatolij Solonicyn, Michail Kononov. – Filme über die Oktoberrevolution, den Bürgerkrieg und über den «Grossen Vaterländischen Krieg» zu drehen, gehört zu den moralischen Pflichten sowjetischer Filmschaffender. Die geschichtlichen Ereignisse sollen durch immer neue Darstellung im Bewusstsein der Menschen erhalten bleiben. In diesem Sinn wird hier die Geschichte der Tanja Tetkina erzählt, die während des russischen Bürgerkrieges als Sanitätshelferin in einem Front-Lazarett-Zug arbeitet und dabei verschiedenartige Menschen kennenlernt. An ihrer Figur spiegeln sich das grausame Geschehen des Krieges, die geistige Anstrengung und die grossen persönlichen Opfer, die das revolutionäre Geschehen den Menschen jener Zeit abverlangte. Der Film offenbart eine ideologische und psychologische Differenziertheit, die zu überraschen vermag.

Montag, 19. Juni

21.20 Uhr, ZDF

Die Eingeschlossenen (Huis clos)

Fernsehspiel nach dem Bühnenstück von Jean Paul Sartre. – Das Stück «Huis clos» war Sartres Beitrag zur Auseinandersetzung über die Folterungen im Algerienkrieg. Damals, im Jahre 1959, fanden in Frankreich heftige Debatten über die Folter statt: zwischen den Gegnern, welche die Abschaffung forderten, und den Befürwortern, die glaubten – und die überall in der Welt auch heute noch glauben –, der Staat sei die höhere Instanz, die für die in seinem Namen begangenen Verbrechen die Verantwortung übernehmen könne. Sartre lehnt die Abwälzung der Verantwortung auf jede «höhere Instanz» ab. Er macht den einzelnen voll verantwortlich. Damit wird klar, dass sein Drama in stärkerem Sinn als alle seine andern Werke der Gewissensforschung dient: Wie fühlt sich ein Mensch, wie kann ein Mensch leben, der andere Menschen gefoltert hat oder der durch Mitwisserschaft zum Komplizen derer wurde, die gefoltert und gemordet haben.

23.00 Uhr, ARD

Citizen Kane (Bürger Kane)

Spielfilm von Orson Welles (USA 1941), mit Orson Welles, Dorothy Comingore, William Alland, Joseph Cotton u. a. – Welles' erster Film schildert das Lebens- und Charakterbild eines amerikanischen Zeitungskönigs, wie es sich aus den Aussagen seiner Gefährten ergibt. In der raffinierten Technik der Rückblenden und in der avantgardistischen Montage werden spätere Entwicklungen des Films auf geniale Weise vorweggenommen. Als Meisterwerk der Filmgeschichte empfehlenswert.

Dienstag, 20. Juni

16.15 Uhr, ARD

Die Gewalt liegt auf der Strasse:
Jugendarbeitslosigkeit und Kriminalität

Führt der Weg von der Jugendarbeitslosigkeit zur Jugendkriminalität? Die Meinungen darüber gehen auseinander. Die einen

I nuovi mostri (Die neuen Monster) 78/157

Regie: Dino Risi, Ettore Scola, Mario Monicelli; Buch: Age Scarpelli, Ruggero Maccari, Bernardino Zapponi; Kamera: Tonino delli Colli; Armando Trovajoli; Darsteller: Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi, Alberto Sordi, Eros Pagni, Luigi Diberti, Ornella Muti; Produktion: Italien 1978, Deam Films, 115 Min.; Verleih: Sadfi, Genf.

1963 drehte Risi «I mostri», heute sind es «I nuovi mostri»: 14 Sketches um hauptsächlich drei Schauspieler, die in bester Form sind. Der Stoff der meisten dieser Sketches ist das Makabre, das plötzlich in den Alltag einbricht. Mit dem Entsetzen wird ein Scherz getrieben, der durchaus als – nicht überall gelungene – künstlerische Bewältigung des momentanen Klimas in Italien gesehen werden kann.

E

Die neuen Monster

Robert Walser 78/158

Regie, Buch, Kamera und Musik: Hans Helmut Klaus Schoenherr; Darsteller: Peter Ziegel; Produktion: Schweiz 1978, Nemo Film/HHK Schoenherr, 90 Min.; Verleih: film-pool, Zürich.

In seinem Experimentalfilm geht es Schoenherr darum, über das Leben des Dichters Robert Walser (und modellhaft über eines jeden Dichters Leben) zu meditieren, in Bildern und mit Tönen, die Gegenständliches, auch menschliche Figuren, ausschliesslich als Zeichen für Situationen (des Schöpferischen, des Verkanntseins, des Misserfolgs, der «Schreibwut») vorzeigen. Kinogängig in der üblichen Art ist dieser Film nicht. Robert Walser so von innen zu sehen, entbehrt dennoch nicht einer Faszination.

E* →11/78

Scalaway 78/159

Regie: Kirk Douglas; Buch: Albert Maltz und Sid Fleischmann, nach der «Schatzinsel» von R. L. Stevenson; Kamera: Jack Dardiff; Musik: John Cameron; Darsteller: Kirk Douglas, Mark Lester, Lesley Anne Down, George Eastman u. a.; Produktion: USA 1972, Bryna, 92 Min.; Verleih: Monopole-Pathé, Genf.

Eine Räuberbande überfällt ein reichbefrachtetes Schiff, bringt die Mannschaft um und die Beute auf dem Landweg in Sicherheit. Sie muss sich nicht nur gegen eine Polizeitruppe, sondern auch gegen die Feinde in den eigenen Reihen sehr schiesskräftig zur Wehr setzen. In einem Gasthaus stirbt derjenige, der um das Versteck des Goldschatzes weiss, doch plappert sein Papagei den Plan munter aus. Nur mässig geratene Abenteuergeschichte, die am Schluss recht rührselig und kitschig wird.

J

Der Weg des Hans Monn 78/160

Regie: Andreas Kettelhack; Buch: Peter Graf, Peter Schmidt, Thomas Draeger, Carsten Krüger; Kamera (Video): Carsten Krüger; Kommentar: Andreas und Angelika Kettelhack; Produktion: BRD 1972, Kintopp, 90 Min.; Verleih: vorübergehend bei Cinélibre.
Der Film erzählt die Geschichte des schizophrenen Hans Monn, der im Januar 1970 in der Berliner Innenstadt Schaufensterscheiben im Wert von über 300 000 DM zertrümmerte und darauf zum achten Mal in eine Heilanstalt eingewiesen wurde. Andreas Kettelhack versucht anhand von Gesprächen mit Monn, Angehörigen, Bekannten und Ärzten den Ursachen der Krankheit nachzugehen und in einem zweiten Teil auf die erschreckenden Zustände von psychiatrischen Einrichtungen hinzuweisen. Trotz einigen Mängeln ein gelungener und nötiger Versuch, das Schicksal eines psychisch Kranken in den gesellschaftlichen Zusammenhang zu rücken und somit ein wertvoller Diskussionsbeitrag.

E*

finden, man müsse bei einem weiteren Ansteigen der Jugendarbeitslosigkeit mit entsprechend mehr Delikten rechnen, die andere Seite vertritt die Auffassung, wonach steigende Arbeitslosigkeit die Kriminalität durch Leistungs- und Konformitätszwang senke. Der Film versucht, die Frage nach dem Zusammenhang der beiden gesellschaftlichen Erscheinungen zu beantworten und lässt betroffene Jugendliche ausführlich zu Wort kommen, denn viele junge Menschen haben inzwischen am eigenen Leib erfahren, was es heisst, arbeitslos zu sein und von einem bestimmten Punkt an als kriminell zu gelten.

22.00 Uhr, ZDF

Ich bitte ums Wort (Prosu slova)

Spielfilm von Gleb Panfilov (Sowjetunion 1975), mit Inna Curikova, Nikolay Gubenko u. a. – In einer Zeit, in der Filme von und über Frauen besonders aufmerksam gelesen werden, kommt aus der UdSSR ein Film zu uns, der unerwartete Informationen über weibliches Rollenverhalten in der sowjetischen Gesellschaft gibt, auch wenn dies nicht sein zentrales Thema ist. Dargestellt werden Ausschnitte aus dem Alltagsleben von Elizaveta Uvarova, die Bürgermeisterin einer kleineren russischen Stadt von heute ist. Die Bearbeitung der Materie wurde vom Regisseur, der ebenfalls das Buch verfasst hat, spröde aber vielsagend gehandhabt. Weil er sich als Hauptfigur eine integre Gestalt gewählt hat und sich jeder vordergründigen Wertung enthält, gelingt es ihm, Erfahrungen und Erscheinungen der sozialistischen Gesellschaft freimütig zu zeigen und ihre Beurteilung dem Zuschauer anheimzustellen.

Donnerstag, 22. Juni

16.05 Uhr, DRS I

Kän rächte Ma

Hörspiel von Helmut Walbert in der Dialektfassung von Annemarie Treichler. – Josef Bader hat privat und beruflich resigniert: «ein Schwächling und Versager» in den Augen seiner ehrgeizigen Frau, seines strebsamen Schwiegersohnes und seines profitorientierten Chefs. Er ist kein Mann, das ist klar für diese Menschen. Durch sein Verhalten werden sie mit ihrem eigenen verpfuschten Leben konfrontiert. Eine Ausnahme ist die Tochter, die ihm wirklich nahesteht und ihn akzeptiert. (Zweitsendung am Dienstag, 27. Juni, 20.05 Uhr.)

21.20 Uhr, DSF

Südafrika aus weisser Sicht

Mit über vier Millionen stellen die Weissen nur etwa einen Viertel der Gesamtbevölkerung Südafrikas. Die weisse Minderheit hat aber alle wichtigen Regierungsbefugnisse für sich reserviert. Wegen dieser Missachtung der demokratischen Spielregeln und wegen ihrer Rassenpolitik werden die weissen Südafrikaner auch bei uns im Westen hart kritisiert. Mit anderen Mitbürgern beklagte der berühmte Herzchirurg Prof. Christiaan Barnard, was er als einseitige Berichterstattung der Medien empfand. Das Französische Fernsehen gab ihm daraufhin Gelegenheit, sein Land aus der Sicht eines «liberalen Weissen» darzustellen. Ergänzt wird dieser Beitrag durch ein nach der Tagesschau um 22.20 Uhr ausgestrahltes Streitgespräch im Studio zwischen Barnard und dem früheren Chefredaktor Donald Woods, der anfangs dieses Jahres mit seiner Familie aus Südafrika geflüchtet ist.

22.05 Uhr, ZDF

Der Köhler

Spielfilm von Mohamed Bouamari (Algerien 1972). – Der 1972 mit dem 2. Preis des Festivals von Carthago (Tunesien) ausgezeichnete Beitrag erzählt die Geschichte von Belkacem, der von Beruf Köhler ist. Er lebt und arbeitet in einem Land, in dem es bis jetzt weder Petroleum noch Industrien gibt. Doch eines Tages merkt er, dass man in der Nähe mit der Förderung von Erdgas begonnen hat und dass seine Kohle nicht weiter gefragt ist. Belkacem bleibt so nichts anderes übrig, als in der Stadt nach Arbeit zu suchen und seine Lebensgewohnheiten zu ändern.

Freitag, 23. Juni

22.15 Uhr, DSF

Cabezas Cortadas

Spielfilm von Glauber Rocha (Spanien/Brasilien 1970), mit Francisco Rabal, Marta May, Rosa Maria Penna u. a. In Schweizer Erstaufführung wird nun der Film «Cabezas Cortadas» gezeigt, der frei nach Shakespeares «Macbeth» gestaltet ist. Doch wer eine Umsetzung des berühmten Bühnenwerks erwartet, wird sich in Rochas Film schlecht zurechtfinden. Nur ein paar Reste des Dramas tauchen auf; der Stoff ist für den Regisseur lediglich Anlass für eine eigene Vision des Untergangs eines Königshauses.

einer Bewegung, und das Werk baut sich aus Reihen auf. Schoenherr gliedert sein Poem, und um nichts anderes, nicht um mehr und vor allem nicht um weniger handelt es sich, in acht Reihen. Es sind, von der Biographie Walsers zwar ausgehend, aber die Situation des Künstlers modellhaft in Zeichen umsetzend, 1. Die Geburt eines Knaben und der Tod eines Mannes im Schnee. 2. Das grosse, leere Weiss eines unbeschriebenen Blatt Papiers und die Liebe für die Literatur. 3. Ansätze zur Handhabung von Literatur. Wiederholte Suche und das Erwerben der Fähigkeit zum Ansatz. 4. Kontakte und Isolierung. Leben in der Fremde und der fremden Wirklichkeit. 5. Der Misserfolg und wiederholte Ansätze zur Handhabung von Literatur. 6. Literaturproduktion. Dichte Poesie. Das Leben. 7. Spannungen und Misserfolge bringen den nackten Wahnsinn und die angezogene Bewusstseinsspaltung. 8. Das anständige Leben mit gespaltenem Bewusstsein und der Abschied von der Poesie. Impotenz. Der Tod eines Mannes und die Geburt eines Knaben.
Wer die Biographie (und das Werk) Robert Walsers kennt, dem ergibt sich der Sinn dieser «Reihen» zwingend aus der Wirklichkeit dieser Biographie; und wem Leben und Werk des Dichters nicht bekannt, der begreift aus der Sinnhaftigkeit dieser konsequent gestalteten Innenwelt des Films dennoch beides. Die Kamera ist fixiert, zwar nicht gänzlich unbewegt, aber doch so statisch in der Kadrierung der Bilder, dass sich Bewegung fast ausschliesslich herstellt durch die Veränderungen, Verwandlungen, Stufungen der Inhalte der Bilder, ihrer Beleuchtungen, ihrer Farbgebungen: eben dessen, was als die Intervalle der Bewegungen angesprochen werden kann. Dabei bleiben die Inhalte gleicherweise dennoch fixiert, bleiben sie sich gleich, obwohl sie sich verändern: das gleiche Blatt weissen Papiers, der Dichter lesend, an einem Tisch, auf einer Fensterbank, auf einem Bett, auf einem Baumstrunk, in einer Wiese, der Dichter gehend, wandernd, im Sommer, im Winter und so fort. Bewegungen aus den Umrissen der gleichen Gegenständlichkeit (innerhalb einer Reihe) heraus, Bewegungen, die zu einer Intensivierung des Gesehenen, seines Sinns, seiner Gegenständlichkeit, seiner Zeichenhaftigkeit führen; alles Äussere schliesslich auch zu einem Inneren macht.
Was so sinnlich und intellektuell in einem, ohne Umweg, sondern simultan erlebbar, erkennbar wird, sind die Sinnzusammenhänge der einzelnen Reihen, etwa des Dichters Angst und Leidenschaft für die Weisse eines Blatt Papiers, seine Sucht des Lesens, die zu den Ansätzen eigener Handhabung von Literatur übergeht, seine Schreibwut, die Existenz wird, seine «Gehwut», die als der Schreibwut Synonym erscheint, während umgekehrt die Reihe, an deren Ende «Leben» angeführt wird, sinnbar macht, wiewenig das Schreiben als «Gehülfe» für Walser eben Existenz war.

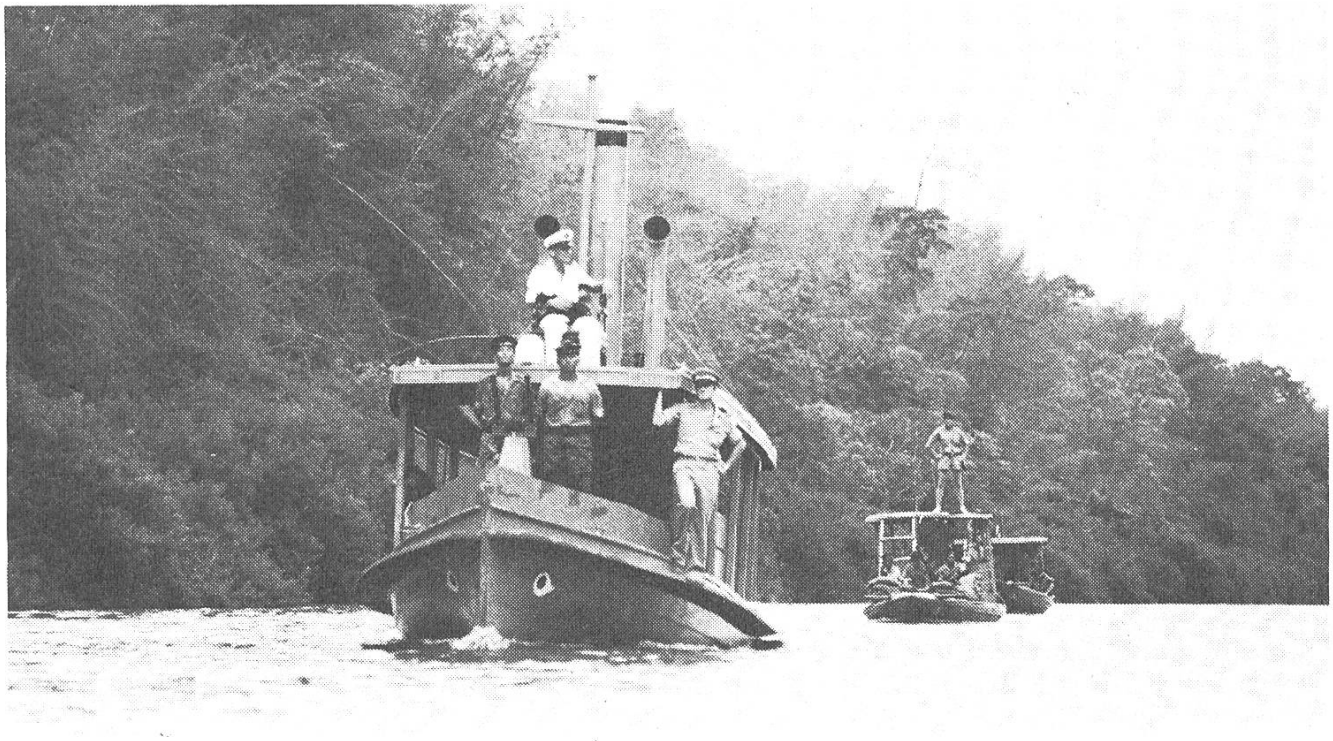
Martin Schlappner

Le Crabe-Tambour

Frankreich 1977; Regie: Pierre Schoendoerffer (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 78/132)

Frankreichs Kolonialreich begann nach dem 2. Weltkrieg endgültig zu zerbröckeln. 1946 kehrten die französischen Truppen nach Indochina zurück, wo bald der Teufel los war. Verhandlungen über die Unabhängigkeit Vietnams scheiterten, es begann der Indochinakrieg, jener für die Franzosen «unwirkliche», ferne Krieg mit Berufsarmee, Fremdenlegion und Kolonialtruppen, deren Soldaten allesamt nicht wussten, wofür sie kämpften: Im Widerspruch zu den Unabhängigkeitsversprechen ans vietnamesische Volk stand die blutige Unterdrückung der vietnamesischen Befreiungsbewegung. Immer mehr zeichnete sich indes die Niederlage Frankreichs ab, trotz der gigantischen Hilfe aus den USA. Am 7. Mai 1954 war der Krieg mit dem Fall von Dien Bien Phu entschieden, drei Viertel von Vietnam gehörten jetzt den Vietnamesen, und Frankreich zog sich ganz aus Indochina zurück, nachdem es dort sinnlos 7,5 Milliar-

den Dollar und 72 000 Soldaten geopfert hatte. Doch die Probleme mit den Kolonien waren damit nicht beendet. Nicht zuletzt als Folge des Beispiels Indochinas gärte es seit den vierziger Jahren auch in den französischen Nordafrika-Besitzungen. In Algerien schwenkte die französische Regierung 1956, im Jahr der Unabhängigkeit Marokkos und Tunesiens, unter Druck der Algerienfranzosen auf einen harten Kurs. Algerien besass mit einer Million «pieds-noirs» schon lange eine Sonderstellung innerhalb des «Empires» und wurde ganz als Teil des Mutterlandes begriffen. 1958 kam dank einem Putsch Charles De Gaulle an die Macht. Er bereitete – trotz mehreren Aufständen von seiten der Algerienfranzosen und des Militärs – die Öffentlichkeit immer mehr für eine Loslösung Algeriens vor, die 1962 nach acht Jahren äusserst grausamem Krieg und Terror vollzogen wurde. Bis 1964 verliessen 900 000 Franzosen fluchtartig das unabhängige Algerien.
Wahrscheinlich bringt jede Epoche eine Anzahl Menschen von ganz bestimmter Art hervor, die – durch und durch von ihrer Zeit geprägt – quasi die Quintessenz eben dieser Epoche verkörpern, in keiner andern Zeit denkbar wären. Die oben skizzierten gut 15 Jahre, die selbst für eine ganze Epoche stehen, haben dies getan. Nicht nur auf französischer Seite – solche Menschen wären auch unter jenen zu suchen, die jahrzehntelang in den Reihen des Vietminh/Vietcong oder der FLN für ihre Freiheit kämpften. Pierre Schoendoerffers Film handelt von solchen Männern auf französischer Seite.
Schoendoerffer (1928 geboren) ist selber einer von ihnen. 1947 heuerte er für anderthalb Jahre als Matrose an. Nach dem anschliessenden Militärdienst ging er 1952 freiwillig nach Indochina, als Kameramann beim Armeefilmdienst zwar, trotzdem lebte er mit der kämpfenden Truppe, betrachtete sich als einen von ihnen. Bei der Schlacht um Dien Bien Phu war Schoendoerffer dabei und kam in Gefangenschaft. Seine Freilassung 1955 markiert das Ende des – seinen eigenen Worten nach – wichtigsten Abschnitts seines Lebens, der Zeit der Prägung nämlich, in der er alle seine Themen fand, die von nun an zuerst dokumentarische, dann immer mehr kreative Umsetzung finden sollten. Zuerst in Form von Photoreportagen, dann als Dokumentarfilme: «La passe du diable» aus Afghanistan, «Than le pêcheur» aus Indochina, beide 1957. Es folgten 1958 zwei Romanadaptationen, von denen er nicht mehr gerne spricht: «Ramuntcho» und «Pêcheur d'Islande» (beide nach Pierre Loti), danach zahlreiche TV-Reportagen, vor allem über die Krisenherde Jemen und Algerien. 1963 folgte der Roman «La 317e Section» (über die letzten französischen Kampftage in Vietnam), den er 1965 selbst verfilmte. 1966 entstand der TV-Film «La section Anderson» (Amerikaner in Vietnam), im gleichen Jahr der Spielfilm «Objectif 500 Millions» (ein Kolonialkämpfer findet nach dem Algerienkrieg nicht in die bürgerliche Existenz zurück). 1969 erschien der Roman «L'adieu au roi», 1976 dann ebenfalls als Roman «Le Crabe-Tambour», den er letztes Jahr wiederum selber verfilmt hat.
Eine Epoche, ein Leben, ein Werk. Ein Leben, dessen Pulsschlag ganz jener der Zeit ist, das die Epoche nachzeichnet, in «Schicksal» umformuliert; das Werk, das Bewältigung leisten soll. Interessant ist: Schoendoerffers «wirkliche» Kreationen setzen erst nach Ende der Epoche ein (genauer: Frankreichs Entkolonialisierung zwischen 1945 und 1964). Solange es möglich war, suchte er den Stellenwert seines individuellen Er-lebens durch die dokumentarische Aufzeichnung der Zeit, durch eine Art Rückkopplung mit ihr zu ermitteln. Als dies nicht mehr ging, setzten seine Kreationen ein – fast als Ersatz, könnte man meinen: Typisch für sie ist, neben der Fixiertheit auf die erwähnte Zeit, vor allem das auffällige Bestreben nach Authentizität, die höchstmögliche Annäherung ans Dokument. Schoendoerffer ging immer von tatsächlich Erlebtem aus, von ganz bestimmten Typen, die er einst kannte, nutzte beim Drehen wo immer möglich direkt die nicht nachgestellte Wirklichkeit. Mehr als bei anderen Roman- und Filmautoren stellt sein Werk vergegenständlichte Erinnerung dar.
Von Schoendoerffers Spielfilm-Trilogie habe ich «Objectif 500 Millions» selbst nicht gesehen; der Film ist aber allem Anschein nach der am wenigsten geglückte Teil,



dessen Thematik überlagert und gestört wird von einer reisserischen Kriminalgeschichte. Dass «Objectif 500 Millions» aus dem Rahmen fallen muss, ist aber schon aus den beiden anderen Filmen ersichtlich. «La 317e Section» und «Le Crabe-Tambour» bilden thematisch eine starke Einheit, die auch durch gewisse formale Gemeinsamkeiten unterstrichen wird, sodass man «Le Crabe-Tambour» mit Recht als Fortsetzung des ersteren bezeichnen könnte.
«La 317e Section» behandelt die letzten Kriegstage Frankreichs im Mai 1954. Kurz vor dem Fall von Dien Bien Phu, fernab des grossen Kriegsgeschehens, hat der 317. Zug die Aufgabe, sich im Dschungel nach Tao Tsai durchzuschlagen. Geführt wird er vom jungen, unerfahrenen Leutnant Torrens (Jacques Perrin) und dem Adjutanten Willsdorf (Bruno Cremer), einem alten Frontschwein, der als Elsässer (auch Schoendoerffer ist Elsässer) schon in der Wehrmacht dabei war und nichts anderes kennt als Kampf und Niederlage. Die Männer, auch der Leutnant, gehen nacheinander in kleinen, sinnlosen Scharmützeln gegen den Vietminh drauf, bis sich der Zug schliesslich auflöst. Obwohl erstaunlich unheroisch und hautnah ein schmutziger Krieg geschildert wird, in dem es längst nicht mehr um irgendwelche Grössen geht, am allerwenigsten um jene Frankreichs, sondern nur noch ums Nicht-Verrecken – trotzdem zeigt «La 317e Section» seinen Macher als Kriegs-Nostalgiker. Zuerst durch den mir persönlich widerwärtigen Professionalismus, mit dem beispielsweise anhand von Willsdorf Krieg akzeptabel gemacht werden soll – Töten als Handwerk –, und jede Frage nach Gut und Böse scheinbar im vornherein neutralisiert wird. Und dann trifft man auch hier auf diese unausrottbare «Wo-Männer-noch-Männer-sind»-Tümelei, die (ausser «Die Brücke» von Bernhard Wicki und «Catch 22» von Mike Nichols) noch jeder auch «Anti»-Kriegsfilm enthielt, den ich kenne.
Wie als Ergänzung zu «La 317e Section» – dessen pures Gegenteil – drehte Schoendoerffer 1966 den halbstündigen, mehrfach preisgekrönten TV-Film «La Section Anderson», über den so anderen, kalten, wissenschaftlich-technokratischen Krieg der Amerikaner in Vietnam, als sie noch an den Sieg glaubten.
«Le Crabe-Tambour»: Am 24. Januar 1975 bricht der französische Zerstörer «Jauréguiberry» Richtung Grönland auf, um den Schiffen dort bei der Hochseefischerei beizustehen. Die Zeiten haben sich geändert, die Kriege sind zu Ende, verloren, oder zumindest fast – die Amerikaner stehen in Vietnam kurz vor der Niederlage –, alles ist anders, nur die Männer sind dieselben geblieben. Bald nach der Abfahrt bringt Pierre,

der Bordarzt (Claude Rich), das Gespräch auf den «Crabe-Tambour» (Jacques Perrin), einen Freund aus dem Indochina-Krieg, den er seit 20 Jahren nicht mehr gesehen hat. Es stellt sich heraus, dass noch andere an Bord ihn kennen, dass vor allem der Kapitän (Jean Rochefort) durch ein peinliches Ereignis mit ihm verbunden sein muss, und dass sogar ein Treffen mit ihm geplant ist: Mittlerweile Kapitän eines Fischkutters, befindet sich der «Crabe-Tambour» (Krabbentrommler) vor Labrador auf Kabeljau-Fang. Die Erinnerungen der Männer, in vielen Rückblenden erzählt, setzen sich für den Zuschauer in einem komplexen Spiel mit den Zeitebenen puzzleartig zu mehreren Bildern zusammen:
Vordergründig geht es um den Leutnant Willsdorf, genannt «Crabe-Tambour», Bruder des in Algerien gefallenen Adjutanten Willsdorf aus «317e» (man sieht Cremer einmal auf einer Zeitungsphoto). Eine faszinierende, unter den Seemännern halb legendäre Gestalt, oft in schneeweisser Uniform, immer von Mr. Lucifer, einer schwarzen Katze, begleitet, die er sein Gewissen nennt, taucht er über die Jahre hinweg an allen Ecken und Enden der Welt auf, ist er der Abenteurer par excellence. Man begegnet ihm 1948 in Vietnam im Krieg, 1961 bei einem Offiziersputsch in Algerien, überall dort, wo «Geschichte gemacht» wird. Mit seinem alterslosen Jungengesicht, und weil man ihn immer nur in Erinnerungen sieht, wird er trotzdem auf seltsame Weise nie recht fassbar, ist er auf dem «Jauréguiberry» fast abstraktes Leitmotiv (auch wörtlich), das die Bruchstücke zu Bildern ordnet. Porträtiert werden eher die Männer an Bord, die in der Marine mit ihren militärischen Ritualen und dem ewigen Meer, fest eingefügt in die Hierarchie, Halt und die Vergangenheit suchen. Der Professionalismus aus «La 317e Section» hat etwas Verzweifeltes bekommen, denn er hängt jetzt im Raum, dient als Fluchtleiter aus der Gegenwart. So wie Pierre, der sich während einem Jahr nicht mehr ans Zivilleben gewöhnen konnte und wieder Schiffsarzt wurde, obschon eine Privatpraxis gut laufen würde, so wie er sind diese Männer – alles ehemalige Kolonialkämpfer – zu sehr von ihrer Vergangenheit geprägt, um noch «anders» zu können. Mit dem Ende ihrer Epoche sind sie zu tragischen Relikten geworden, nur noch in ihren Erinnerungen lebend; man könnte sie auch lächerlich finden. Vergangen ist vergangen, den «Crabe-Tambour» gibt es nicht mehr, man nennt ihn jetzt «der Elsässer», und so wechselt man bei der Begegnung schliesslich nur einige belanglose Worte per Funk. Auf der Rückkehr wird er nicht mehr erwähnt.
Form und Inhalt dieses Films fallen in ganz ausserordentlichem Masse zusammen. Der inneren Leere der Männer entspricht die eiskalte Öde des Ozeans, mit ebenso leeren Bildern und eiskalten Farben gefilmt, währenddem die Rückblenden in warme, wilde, wuchernde Regionen führen, die mit vor Leben und Farbe fast berstenden Einstellungen aufgenommen wurden. Auch die Musik zeigt das Verhaftetsein der Männer in der Vergangenheit: Sitarklänge auf dem Nordmeer, dieselben militärischen Trompetensignale hier wie auf dem Mekong 1948, und Melodien, die über zwei Zeitebenen hinweg ertönen, diese gleichsam verschmelzen. Auch: Der Kapitän ist todkrank; ganz am Ende kommt die Nachricht vom Fall Saigons undsoweiter. Und schliesslich: Der ganze Film wird von identischen Einstellungen umklammert (dies an sich schon Symbol des Verharrens): Anfang und Schluss zeigen in düsterkalten Bildern Schiffswracks auf ruhendem Wasser, dazu wieder fernöstliche Saitenklänge...
Was die Qualität von «La 317e Section» ausmachte, war zu zeigen, dass im Krieg der Begriff Abenteuer fehl am Platz ist, weil der Einzelfall schmutzig und unspektakulär, banal ist. Diese Tugend besitzt «Le Crabe-Tambour» nicht mehr: Der Krieg wird fast liebevoll auf die Anekdote reduziert, über 15 Jahre Schmutz, Terror, Sackgassen, Verbohrtheit und Tod hat Schoendoerffer den verklärend-nostalgischen Schleier des «Weisst Du noch, damals...» gelegt, hier einen Schuss Exotik, dort eine Prise Abenteuer und Phantastik hinzugefügt, und schon leuchtet die finsterste Kolonialzeit so schön wie Katzengold. Kein Zweifel, «Le Crabe-Tambour» ist nicht nur weltanschaulich konservativ bis reaktionär (wieder kommt beispielsweise die Aussage,

nach Gut und Böse zu fragen, sei sinnlos), er ist schon von seiner Thematik her, Frankreichs Dekolonialisierung, die er meiner Ansicht nach eben kaum je transzendiert, passé. Ausserdem ist es ein reiner Männerfilm, und erst noch aus Vorgesetzten-Optik. Trotzdem besteht der Film, denn Schoendoerffer hat weniger eine Epoche, als den Geist von einigen bestimmten ihrer Repräsentanten porträtiert, auch seinen eigenen. Weil er diese Ideologie als Relikt zu erkennen gibt, sie nicht zu einer verlogenen Gültigkeit zurechtbiegen will, erhält sein Film Berechtigung als ein Stück Zeitgeschichte.
«Le Crabe-Tambour» ist aber vor allem ein wunderbares Stück Kino, das schönste seit langem aus Frankreich. Filme mit derart verschiedenen Handlungsorten und -zeiten sind sich sonst alle mehr oder weniger ähnlich, denn sie kommen aus den USA. Gespielt ist er perfekt. Die Schauspieler erreichen trotz oder besser dank einem sehr sparsamen, verhaltenen Spiel eine ungeheure Wucht. Die ganz kurze Szene beispielsweise, in der Pierre dem Kapitän den Spitznamen «Crabe-Tambour» erklärt, finde ich eine Spitzenleistung. Wer aber schliesslich den Film erst eigentlich ermöglicht hat, ist Raoul Coutard, selber Indochina-Veteran übrigens. Einst Starkameramann der «Nouvelle Vague» (z. B. alle Filme Godards bis 1968) und Meister der Improvisation, ist er heute einer der besten seines Fachs. Er drehte alle Filme Schoendoerffers, auch «La 317e Section» wäre ohne ihn nicht denkbar (ohne jegliches Kunstlicht gedreht!). Seine Bilder im «Crabe-Tambour» machen aus Innenleben Landschaften, aus dem gischtspritzenden Schiff den Refrain eines Gedichtes, aus den einzelnen Erzählabschnitten dessen Strophen, ein Epos. Was nur dank Coutard gelang, war eben diese absolute Verschmelzung zwischen Fiktion und Dokument, Reportage: Während sieben Wochen wurde auf einem tatsächlichen «Jauréguiberry» mit tatsächlicher Grönland-Mission gedreht.
Betrachtet man den Stellenwert von «Le Crabe-Tambour» in Schoendoerffers Gesamtwerk, so markiert er einen Schluss. Ich frage mich, ob Schoendoerffer mit anderen Themen wieder dieselbe Kraft finden wird. «Le Crabe-Tambour» wird jedenfalls niemand so schnell vergessen.

Markus Sieber

L'amour violé

Frankreich 1977; Regie: Yannick Bellon (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 78/146)

Gewalt wird unendlich viel mehr von Männern gegen Frauen ausgeübt, als umgekehrt. Eine Extremform ist die Vergewaltigung; sie bleibt bei uns ganz und gar «Männersache» (in primitiven Gesellschaften soll sie auch umgekehrt vorkommen). Vergewaltigung – auf deutsch schmeckt das Wort nach Strangulierung, als «viol» oder «rape» nach Peitschenhieben – hat wie jedes andere soziale Phänomen zwei Seiten, eine individuelle und eine gesellschaftliche. Im persönlichen Erleben bedeutet sie eine Passion, die mit dem Akt an sich – bei dem nach einer deutschen Untersuchung an 150 Opfern sich immerhin mehr als die Hälfte unmittelbar in Lebensgefahr fühlte – keineswegs beendet ist. Gefühle der äussersten Demütigung und Scham, Angst vor dem Publikwerden und in diesem Falle mehr oder weniger grosse gesellschaftliche Ächtung, ja bis zu kaum mehr gutzumachenden psychischen Deformationen können für die betroffene Frau die Folge sein. Die (Doppel)Moral ist natürlich stramm auf seiten der Unterdrücker. Das Opfer wird nicht selten unversehens selber zur Angeklagten, zum «leichten» Mädchen, das die Situation provoziert hat (vgl. Fall Claudia Caputi letztes Jahr in Italien). Man rät, die Schande demütig und vor allem privat zu tragen, totzuschweigen. Ohne Aufsehen kann so die Vergewaltigung weiterhin als ein etwas weit getriebenes Kavaliersdelikt gelten; man ist ja schliesslich auch nur Mann, nicht wahr. Und die Polizei empfiehlt absurderweise, aber doch nicht ohne Logik, einerseits sich nicht zu wehren, andererseits kann sich das Opfer bei einer

Klageeinreichung kaum anders als durch Spuren der Gewaltanwendung (Verletzungen – je schwerer, desto besser) glaubhaft machen...
Die gesellschaftliche Ebene ist komplexer und weniger durchschaubar. Hier sorgt die Abdrängung ins Private, immer im Interesse der Unterdrücker, für Verschleierung: Die Dunkelziffer wird auf das drei- bis sechsfache der registrierten Fälle geschätzt. Dass Vergewaltigung ein Herrschaftsinstrument, deshalb ebensosehr politischer wie sexueller Akt ist, wird klar, wenn man die letzten Jahre betrachtet. Mit dem Erstarken der Frauenbewegung ging auch die Notzuchtrate in die Höhe; vor allem die Gruppen- oder Bandennotzucht nahm massiv zu. In den USA hat mit 55 000 Vergewaltigungen pro Jahr jede dritte Frau die Chance, einmal im Leben dranzukommen. Auch in Spanien zum Beispiel wird die Situation immer alarmierender, und man liest allerorts an den Wänden: «Stopp mit der Vergewaltigung» – traurige Aufschreie. Das Ganze nimmt zum Teil klassenkampfähnliche Formen und Ausmasse an: «Wenn Krieg ist, dann schiessen die Gewehre von selber.» So der Anwalt der Täter im Caputi-Prozess (nach «Emma»)...
Von all dem handelt der Film von Yannick Bellon («La femme de Jean», vgl. ZOOM 5/76). Sie zeigt exemplarisch den Fall der 25jährigen Krankenschwester Nicole Sorel (Nathalie Nell) in Grenoble, die einer Gruppennotzucht zum Opfer fällt. Eines Abends fährt sie in der Dämmerung über Land heim. Unterwegs wird sie von vier unbekannten Typen belästigt. Sie fahren ihr nach, verschleppen sie mit einem Lieferwagen, zwingen sie mit Schlägen, sich im Scheinwerferlicht auszuziehen, vergewaltigen sie dann der Reihe nach und lassen sie schliesslich am Strassenrand liegen. Ein halbes Jahr verstreicht, ehe Nicole Klage einreicht. Zuerst schämt sie sich, erzählt der Mutter nichts, versucht so zu tun, als sei nichts geschehen. Dann entdeckt sie per Zufall bei einer Hausvisite einen der Täter auf einer Hochzeitsphoto. Bestärkt von ihrer Freundin Catherine geht sie nun ihren Weg, einen wahren Spiessrutenlauf: Ihr

Verlobter Jacques, der den Tätern vor allem «die Fresse zerschlagen» will, trennt sich von ihr; denn er will nicht als Hahnrei gelten. Ihre Mutter möchte den Fall vertuschen. Die Eltern eines Täters versuchen, ihr Schweigen zu kaufen. Die Gattin eines andern beschwört sie, nicht eine ganze Familie zu zerstören. Bei den Behörden muss Nicole hochnotpeinliche und an Verleumdung grenzende Fragen und Bemerkungen über sich ergehen lassen; man versucht sogar, ihr die Schuld zuzuschieben. Doch Nicole tut, was sie tun muss, nicht nur für sich, auch für die andern.

«L'amour violé» ist meiner Meinung nach ein in jeder Hinsicht ausgezeichneter Film. In seinem Aufbau kann man drei Teile unterscheiden. Im ersten Teil, der Exposition, wird Nicole Sorel durch einige kurze Alltags-Sequenzen vorgestellt. Bei der Arbeit, daheim mit ihrer Mutter, wie sie am Wochenende ihren Verlobten Jacques, der im Militär ist, am Bahnhof erwartet, usw. In der letzten Sequenz dieses Teils ist Nicole mit Jacques, Catherine und deren Mann auf einer Wiese, die Sonne scheint, die vier sind glücklich. Doch von dieser Idylle bewegt sich die Kamera in eine grosse Totale rückwärts nach oben weg – das Glück wird zerbrechlich, eine Bedrohung scheint sich zusammenzubrauen. Schnitt. Nicole in der Dämmerung auf dem Mofa, kauft Zigaretten, wird von zwei ausgeflippten Typen angequatscht. Was als zweiter Teil folgt, die mit Abstand längste Sequenz im Film, ist die aufwühlende Vergewaltigungsszene, in der der Zuschauer in quälende Nähe zu Nicole gezwungen wird, deren Gesicht man immer wieder sieht, geschunden, gedemütigt, ein Mensch in äusserster Not. Doch dient hier nichts einfach Schauzwecken; aufgeilen wird sich niemand können. «L'amour violé» ist «ein sauberer Film zu einem schmutzigen Thema», wie ein Kritiker geschrieben hat.

Der dritte Teil handelt in knappen, präzisen Szenen, jede mit ihrem ganz bestimmten, sozusagen didaktischen Stellenwert, das lange Nachspiel ab. Es gelingt Yannick Bellon nicht nur, auf äusserst sensible Weise die innere Entwicklung von Nicole darzustellen (auch jene Jacques' übrigens, wenn vielleicht nicht ganz so einleuchtend), thesenartig analysiert sie ebenfalls die verschiedensten Reaktionen, Problematiken und Mechanismen, die der Vorfall und Nicoles Klageerhebung auslösen, ohne darob je ins Theoretisieren zu geraten. Auf wohltuend unaufdringliche Art zeigt der Film überdies einen guten Teil der Situation der Frau von heute auf. Dabei bedient sich Yannick Bellon eines geschickten Hebels: der Überempfindlichkeit (oder auch Scharfsichtigkeit) Nicoles nach dem Vorfall, die sich auf den Zuschauer überträgt. Ein Mann drängt sich im überfüllten Bus an sie. Ein Patient macht Avancen. Eine Mutter sagt nach der Spritze zum Kind: «Ein richtiger kleiner Mann.» Mädchen werden als «Stücke» bezeichnet. Kinderzeichnungen und -sprüche: «Papa liest, Mama staubsaugt.» «Papa arbeitet, Mama ist in der Küche.» usw. usw. – All das hängt doch miteinander und mit der Vergewaltigung zusammen, ergibt ein Bild vielseitiger Knechtschaft.

«L'amour violé» zeichnet sich durch ein glückliches Gleichgewicht zwischen emotionaler Teilnahme und kritischer Distanz aus: Gefühle werden mobilisiert, damit die Analyse umso schärfer ausfällt. Wie «La femme de Jean» endet «L'amour violé» optimistisch; das gibt ihm einem konstruktiven, utopischen Aspekt. Dass es auch anders geht, erlebte ich in einem Dorf aus nächster Nähe mit. Das Mädchen hatte zwar den Prozess gewonnen, aber jedermann behandelte sie danach als Hure. Mit der Zeit begann dies auch ihr Selbstbild zu verändern, was traurig mitanzusehen war. Zwei Jahre später hatte man es dann geschafft: Das Mädchen bekam ein uneheliches Kind, und der Vergewaltiger im nachhinein Recht. Die Doppelmoral hatte also funktioniert, war Moral geworden. Wie weit aber können wir uns, die wir in einer Vergewaltiger-Gesellschaft leben, von solchem Schmutz fernhalten? Fliesst nicht unbemerkt einiges davon in unsere eigenen Beziehungen, langt es uns vielleicht nur gradmässig nicht zur Vergewaltigung? Ist unsere eigene Liebe schon vergewaltigt? Diese Frage soll wohl – neben einigen Szenen – der Titel des Films aufwerfen. Die Antwort kann nur lauten, dafür zu sorgen, dass die Frage nicht mehr gestellt werden muss.

Markus Sieber

Hra o jablko (Eva und der Apfel)

Tschechoslowakei 1977. Regie: Vera Chytilova (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 78/151)

«Wenn die Kosten, die mit der Aufführung eines solchen Filmes für einen Verleiher verbunden sind, gedeckt sein sollen, müssen mindestens 19 000 zahlende Zuschauer an die Kasse kommen. Das bedeutet etwa 1000 Vorstellungen, die durchschnittlich von 20 Zuschauern besucht werden. Solche Besuchszahlen garantieren die tschechischen Filme nicht mehr», sagt Rudolf Hoch vom Columbus-Film-Verleih in Zürich, der dem schweizerischen Zuschauer fast alle bedeutenden tschechoslowakischen Filme der Vergangenheit vorgestellt hat.
Tatsächlich, die Filme aus der CSSR bringen nicht mehr automatisch ausverkaufte Häuser, wie sie es noch vor zehn Jahren getan haben. Die Gründe dafür zu suchen, überschreitet die Aufgabe dieses Artikels. Generell lässt sich vermutlich sagen: Obwohl für die erzählerische Kunst der tschechischen Filmmacher immer noch die gleiche souveräne Leichtigkeit und ein Hauch melancholischer Poesie symptomatisch sind, ist das, was diese Filmautoren erzählen, belangloser geworden. So mindestens die wenigen Filme aus Prag, die wir in den letzten paar Jahren sehen konnten. Trotzdem wagt der Columbus-Verleih mit einem tschechischen Film den heute wieder riskanten Versuch und zeigt damit eine beachtenswerte berufliche Ethik und Konsequenz.
Die tschechische Regisseurin Vera Chytilova ist vielen westlichen Zuschauern in guter Erinnerung geblieben. Ihr Film «Die kleinen Margriten» war ein grosser Erfolg. Ihr neuestes Werk «Das Spiel um einen Apfel» läuft unglücklicherweise jetzt in den Schweizer Kinos unter dem nichtssagenden Titel «Eva und der Apfel». Der Film wurde als Beitrag der CSSR am Berliner Filmfestival 1977 nominiert, in der letzten Minute abgesagt – eine der kafkaesken Entscheidungen der Prager Amtsstellen – und fand jetzt im Mai 1978, abgesehen von einem Kinoklub in London, in Zürich seine eigentliche westliche Premiere.
Die männliche Hauptrolle des Doktor John spielt der berühmte Regisseur Jiri Menzel. Er verkörpert auf überzeugende Weise einen Gynäkologen, der – obwohl er nicht danach aussieht – keine hübsche Frau in Ruhe lässt. In der Gebärklinik in Prag, wo er arbeitet, treibt es ohnehin jede mit jedem. Abgesehen von einigen knappen Fachgesprächen, spricht man hier nur über «das». Inzwischen werden hier ständig Kinder geboren – in Schleim, Blut und Schmerz, in eine Welt hinein, wo man die persönliche Moral als etwas Archaisches, Überholtes betrachtet. Aus einer Entbindungsanstalt vom Lande kommt die 27jährige Hebamme Anna (Dagmar Blahova) in diese Prager Klinik. Sie ist in diesem durchorganisierten, technisierten Grossbetrieb ein bisschen verloren; sie ist grössere Selbständigkeit gewohnt. In Prag teilt sie die Wohnung mit ihrem Bruder. Sie ist nicht besonders leicht und nicht besonders schwer ins Bett zu kriegen, aber sie ist sich voll bewusst: «Wenn man jemanden an sich bindet, übernimmt man damit auch eine Verantwortung».
Das Liebesleben des ledigen Doktor John ist voll von erotischen Eintagsfliegen. Seine Mutter, bei der er immer noch wohnt, würde ihn gerne endlich verheiratet sehen, aber davon möchte der bequem lebende Junggeselle nichts wissen. Ausserdem hat er eine ständige Geliebte, die verheiratet ist. Er bildet sich ein, dass er sie lieber nur für sich hätte. (Als sie aber tatsächlich frei wird, lässt er sie sitzen.) Sie ist die Frau seines engsten Mitarbeiters und Freundes und Mutter von zwei Kindern. Sie betont, dass «sie ihn nicht liebt und bei ihm nur das sucht, was sie zu Hause nicht bekommt».
Nach einem zufälligen Treffen geht Doktor John eher routinemässig als gewollt mit Anna ins Bett. Zu seiner grössten Überraschung verhält sich Anna nachher ihm gegenüber, als sei er ihr Freund. Er versucht sie zurückzuweisen, aber – welche Absurdität in der Welt dieses Filmes! – Anna liebt ihn aufrichtig. Nicht mal die Entdeckung, dass sie in seinen Armen nicht die Einzige ist, vermag sie davon abzubringen.

Ein Zufall lässt Doktor John glauben, dass Anna schwanger ist. Jetzt krebst er mit doppelter Geschwindigkeit zurück, jetzt verhält er sich genau gegensätzlich zu dem, was er sonst als Arzt über die Rolle des werdenden Vaters und seine «stützende Verantwortung» predigt. Als er durch die Bewunderung, die andere Menschen Anna entgegenbringen, ihre Qualitäten endlich erkennt und zu dem fiktiven Kinde stehen möchte, ist es schon zu spät. Die enttäuschte Anna wendet sich von ihm ab, und nicht mal die Erkenntnis, dass sie wirklich schwanger ist, vermag sie zu ihm zurückzubringen. Das Ende des Filmes lässt die Frage offen, ob die beiden vielleicht doch zusammenfinden werden. Es sieht eher so aus, als ob die Leinwand um eine freiwillig ledige Muttergestalt reicher wird. Am Schluss des Filmes sagt ein bereuender Doktor John zu Anna: «Warte, ich möchte nicht mehr spielen». Er meint damit, dass er jetzt ein «ernsthaftes Leben» führen möchte. Anna antwortet: «Schade, wir suchen gerade jemanden der das Spiel (um einen Apfel = Kind) noch zu spielen wüsste.»
Ein engagierter Film also? Ja, aber einer, der sich gar nicht um die Ideologien kümmert, der die politischen Realitäten seines Ursprunglandes und der Welt ignoriert. Die Tschechen haben nämlich bitter lernen müssen, dass es gar nicht auf die Ideologien ankommt, wenn man das Leben für die Menschen lebenswerter machen möchte, sondern dass die gesellschaftlichen Änderungen auf das sogenannte private Verhalten des Einzelnen angewiesen sind. Sie haben aus der eigenen Geschichte begriffen, dass die moralischen Maximen über allen politischen Schlagworten stehen, und dass sie allein den Stellenwert eines jeden von uns bestimmen.
Ein moralisierender Film mit erhobenem Zeigefinger also? Keineswegs: ein witziger, intellektuell anspruchsvoller und oft lustiger Film, der sehr bissig-amüsant ist. Ein Bombenerfolg also? Leider kaum. Um sich wirklich zu amüsieren, muss man nicht nur die manchmal zu knapp geschnittenen Sequenzen des Filmes in ihrer symbolischen Bedeutung erfassen (zum Beispiel Apfel = Kind = Verantwortung = Spielregel = das Leben als Spiel um einen Apfel), sondern man muss hauptsächlich auch die unzähligen verbalen Anspielungen verstehen, die die Regisseurin auf typisch tschechisch-schlampige Art – scheinbar linkshändig – nur so nebenbei streut. Da muss man nicht nur perfekt tschechisch verstehen, da muss man auch noch sehr

schnell denken, da muss man zum Beispiel fähig sein, die profane Verwandtschaft der Songs mit den Gedichten der sogenannten «verdammten» Dichtergruppe um Charles Baudelaire zu erfassen.
Chytilova schneidet so kurz, dass man auch mit präzisen Untertiteln nicht überall nachkommt. Beispiel: Doktor John und Anna fahren mit dem Auto in ein Dorf. Doktor John: «Hier habe ich den Krieg verbracht». Fast gleichzeitig schreit ein Kind: «Mami, der Onkel ist da». Für beide Untertitel fehlt die Zeit, und so erfährt der Zuschauer entweder nicht, in welcher Beziehung Doktor John zu den Dorfbewohnern steht, oder es bleibt ihm unverständlich, wieso plötzlich – als eine Reminiszenz an die Kriegszeit – Maschinengewehrsalven knattern.
Es scheint, als ob der Film zu den wenigen gehört, bei denen eine Nachsynchronisation besser angebracht wäre. So würde man – vielleicht – gleich mit der Betitelung am Anfang des Filmes aus dem gesprochenen Wort einen Codeschlüssel zur Distanziertheit und bajazzoartigen Lustigkeit des Werks finden. Damit wäre eine Hilfe gegeben, hinter den verbalen sowie optischen Klischees eine ironisierende Absicht zu erkennen.
Aber auch wenn man jedes Wort übersetzt bekäme, auch dann würde der Schweizer Zuschauer nicht begreifen können, was es zum Beispiel in der verschlüsselten Sprache des Filmes heisst, wenn Anna ihrem feigen Freund ein Kilo Tomaten auf seine Geburtsstatistiken schüttet, ihm eine Tomate anbietet und, als er gereizt ablehnt, selber so kräftig zubeisst, dass sie ihn mit Saft bespritzt. Denn auf tschechisch heissen Tomaten – wörtlich übersetzt – Paradiesäpfel (in Österreich Paradeisen). So werden für einen tschechisch Sprechenden die Tomaten zu einem eindeutigen Hinweis auf die biblische Vertreibung aus dem Paradies, wo man zwar paradiesisch lebte, aber keinerlei Verantwortung für die eigenen Taten trug. Das Urpaar übernahm mit einem Paradiesapfel auch die Last der Verantwortung –, und gerade das lehnt der verhätschelte Doktor John ab. Solche subtilen Anspielungen findet ein belesener tschechischer Zuschauer viele, der nicht belesene Tscheche allerdings auch nicht.
Als ich den Film noch ohne Untertitel gesehen habe, war ich auf meine tschechische Abstammung wieder stolz. Als ich den Film mit seinen deutschen Untertiteln sah, wurde ich mit meiner inzwischen auch «deutsch denkenden» Seele traurig. Es gibt tschechische Filme wie «Scharf beobachtete Züge» oder «Ein launischer Sommer», die dank dem gemächlichen Schnittrhythmus, der einfachen erzählerischen Form und dem nicht hintergründigen Dialog die Sprachbarrieren überwinden konnten. Dieser Film von Vera Chytilova wird es bedeutend schwieriger haben.
Sollte man ihn also lieber nicht in der Schweiz aufführen? Doch, man sollte. Die Aufführung bedeutet für die in äusserst schwierigen Umständen arbeitenden tschechischen Filmschaffenden eine enorme Unterstützung. Die westliche Welt soll die Quellen der slawischen Kreativität in der rot gefärbten Wüste nicht versiegen lassen. Und wenn nur die 13000 in der Schweiz lebenden Tschechen und Slowaken sich den Film mit 6000 besonders interessierten Schweizern ansehen, werden die Kosten gedeckt sein. Einige tausend davon werden enttäuscht, einige tausend vielleicht begeistert sein, aber alle werden einen interessanteren Gesprächsstoff erhalten, als sie meistens nach einem Kinobesuch haben.

Stanislav Bor

«Gone With the Wind»: alle Jahre im Fernsehen

epd. Das CBS-Fernseh-Network der USA hat jetzt für Aufführungsrechte des Films «Vom Winde verweht» die stattliche Summe von 42 Millionen Dollar bezahlt. Dafür darf das CBS-Fernsehen diesen Film jährlich einmal in seinem Programm zeigen. Als vor Jahren das NBC-Network die Rechte für die einmalige Sendung dieses Films kaufte, mussten fünf Millionen Dollar entrichtet werden.