Zeitschrift: Zoom-Filmberater

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

Band: 31 (1979)

Heft: 7

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: 09.12.2025

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

FILMKRITIK

Messidor

Schweiz/Frankreich 1979. Regie: Alain Tanner (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 79/98)

I.
Jeanne (Clémentine Amouroux), Studentin in Genf, hält es in der kleinen Wohnung, die sie mit ihrem Freund, der ebenfalls studiert, teilt, nicht mehr aus. Sie gehen sich in der Enge gegenseitig auf die Nerven, und der Strassenlärm, der durchs offene Fenster dringt, verschlimmert die Sache noch. Sie will einige Tage ausspannen, herumvagabundieren, Distanz gewinnen. Beim Autostoppen begegnet sie zufällig Marie (Catherine Rétoré), die das Bahnbillett verloren hat und deshalb per Anhalter ins waadtländische Moudon zurückkehren will. So verschieden die beiden 18–20jährigen Mädchen sind, sie finden Gefallen aneinander: die emanzipierte, kritisch denkende Jeanne aus gutem Haus und die aus schwierigen kleinbürgerlichen Verhältnissen kommende, intellektuell weniger bewegliche, aber praktisch veranlagte Marie. Anstatt heimzukehren, bleibt Marie bei Jeanne, und zusammen übernachten die beiden im Wald. Der «Stadtmaus» und der «Landmaus» macht es Spass, «blau» zu machen, gemeinsam über Land zu wandern oder sich ziellos Autofahrern anzuvertrauen. Die Ungebundenheit und Ungewissheit des abenteuerlichen Herumstreunens locken sie mehr als die Rückkehr in die gewohnte Alltagstätigkeit und Umgebung, in der sie sich nicht mehr wohl fühlen. Die beiden begeben sich auf einen Trip, der sie kreuz und quer durch die Schweiz führt. Als spielerische Flucht aus dem Alltag begonnen, wird die Reise durch die Engstirnigkeit und feindliche Ablehnung, die den beiden immer wieder begegnet, zu einem bedrückenden, hoffnungslosen Alptraum, der in einem sinnlosen Gewaltakt endet.
Anfangs haben die beiden noch vor, heimzukehren, sobald ihr Geld ausgegangen ist. Zunächst lässt sich alles harmlos an, aber dann fahren zwei Männer mit den jungen Frauen in den Wald und versuchen Jeanne brutal zu vergewaltigen. Marie schlägt einen der Männer mit einem Stein nieder. Nach dem ersten Schock erwacht in den beiden der Trotz: Nein, jetzt wird erst recht nicht aufgegeben. Sie entscheiden sich für «das Spiel», wie Jeanne es nennt. Sie wollen herausfinden, wie lange es dauert und was passiert, wenn sie ziellos durch die sommerliche Arbeits- und Touristenschweiz ziehen und als mittellose Nomaden in einer reichen, genormten Gesellschaft zu leben versuchen. Mehr zufällig als planmässig lassen sie eine Pistole mitlaufen, die sie im Auto eines Offiziers entdeckt haben. Nach der bisherigen Erfahrung könnte sie zu ihrem Schutz nützlich sein. Aber es reizt sie auch, damit zu spielen, anderen Angst zu machen. Sie bedrohen eine Lebensmittelhändlerin, die sie bestehlen, und einen Bauern, der sie in seinem Stall, wo sie übernachtet haben, aufscheucht. Die beiden Bedrohten werden selber zu Bedroherinnen, zu einer Provokation für die Gesellschaft, die auf die Herausforderung der beiden auf ihre Weise zu reagieren beginnt. Sie werden von der Polizei und im Fernsehen (in einer an «Aktenzeichen XY» erinnernden Sendung) als gefährliche Subjekte gesucht und als Terroristen verdächtigt. Die abenteuerliche Reise ins Ungewisse wird für die beiden zur Flucht, das Spiel zu tödlichem Ernst. Zwar treffen sie auch auf Menschen, die freundlich und hilfsbereit sind, die aber Misstrauen, Angst und Resignation der Mädchen immer weniger zu durchbrechen vermögen. Jeanne und Marie haben das Gefühl, dass es für sie kein Zurück und keinen Ausweg mehr gibt, sondern nur noch die totale Konfrontation. Sie sind in einer Gesellschaft, die unablässig funktioniert, konsumiert und verwaltet, zu Fremdkörpern geworden, die isoliert und unschädlich gemacht werden müssen, weil sie durch ihr nonkonformes Verhalten das gesellschaftliche Getriebe und Ordnungsgefüge stören könnten. So empfinden jedenfalls die Mädchen das Verhalten

ihrer Umwelt. Sie fühlen sich abgestossen, ausgeschlossen und verfallen totaler Resignation und Verzweiflung. In einem Gasthaus glauben sie sich von einem Gast (Georges Janett) erkannt. Als dieser telephonieren geht, meinen sie, er rufe die Polizei. Als diese, allerdings vom Wirt avisiert, eintrifft, wird der vermeintliche Verräter mit einem Schuss «hingerichtet». Widerstandslos lassen sich Jeanne und Marie abführen.

II.

Die «Stimmung» des Films wird schon zu Beginn mit dem von einer Frauenstimme gesungenen ersten Lied («Fremd bin ich eingezogen ...») aus Wilhelm Müllers «Winterreise» genau getroffen. Dieser «Zyklus schauriger Lieder», Ausdruck von Weltverlorenheit, Heimatlosigkeit, Liebesleid und Verzweiflung eines vom Leben Enttäuschten, wurde durch Schuberts Vertonung vertieft und bis in die Abgründe manischer Depression geführt. Nur führt Tanners Film, gewissermassen eine Adaptation von Schuberts «Winterreise», nicht durch eine romantisch-tragische Winterlandschaft, sondern durch die sommerlich warme, hektische Schweiz. «Messidor» hiess nach dem Kalender der Französischen Revolution der Erntemonat (20. Juni bis 19. Juli). Aber Jeanne und Marie gehören zu den Kleinen, die auch im Sommer frieren, und sie ernten nichts, es sei denn die Verzweiflung und das Nichts. «Messidor» ist zweifellos Tanners bisher pessimistischster Film, eine bittere, schwarzmalende Darstellung einer Schweizer Wirklichkeit, die Tanner Angst und Zorn einflösst. In seinen fünf bisherigen Filmen gab es neben Kritik, Ablehnung, Bitterkeit und Resignation trotz allem immer auch die Hoffnung, dass der Mensch vielleicht doch sich und die Welt ein wenig verändern kann, wenn nicht in der jetzigen Generation, so doch vielleicht durch das Kind Jonas, «qui aura 25 ans en l'an 2000». Diese Hoffnung gibt es in «Messidor» nicht mehr.

Jeanne und Marie sind zwei junge Menschen auf der Suche: nach sich selber, nach einer Identität, nach einem Lebenssinn. Ohne genau zu wissen, was sie suchen oder was sie wollen, steigen sie aus einer als unbehaglich empfundenen Situation aus, verweigern sich gesellschaftlichen Anforderungen und Normen. Zuerst folgen sie einer unbestimmten Sehnsucht nach Freiheit und Individualität, nach einem kreatürlichen Leben auf dem Lande, in der Natur, wie es Städter sich erträumen. Dann treiben sie einfache Bedürfnisse nach Essen, einem Bett und einem Dach über dem Kopf immer weiter an den Rand einer Gesellschaft, die nach dem Gesetz von Angebot und Nachfrage funktioniert und von Arbeit und Geld in Gang gehalten wird. Da die Mädchen weder Arbeit noch Geld haben, stossen sie rasch an die Grenzen jener Freiheit, auf die man sich in diesem Land so viel einbildet. Jeanne und Marie begegnen einer Welt, deren Gesetze von Männern gemacht sind. Entsprechend verhalten sich diese – mit wenigen Ausnahmen – den beiden gegenüber: gewalttätig, mit aggressiver Höflichkeit, sturer Überheblichkeit oder blankem Unverständnis. Auf Schritt und Tritt werden Jeanne und Marie mit den Ergebnissen dieser Männerwelt konfrontiert: Die Landschaften sind bis in die Berge hinauf durch Strassen und Bauten zerstört, die Städte ersticken im Verkehr, dass Auto scheint das einzige Kommunikationsmittel (in jeder Beziehung) zu sein, der Lärm des Strassenverkehrs und der Düsenflugzeuge ist eine allgegenwärtige akustische Folter. Vagabunden zu sein und in den Tag hinein zu leben wie die Vögel des Himmels, scheint ein unmögliches Unterfangen zu sein in dieser Welt, aus der es kein Entkommen gibt, nicht einmal in die majestätische Bergwelt: Diese bleibt auf den Hilferuf der Mädchen stumm.

III.

Der äusseren Reise von Jeanne und Marie, vorbei an den Menschen und durch die Landschaften der Schweiz, entspricht eine innere Reise, die aber die beiden nicht aus sich selber, sondern in die Ausweglosigkeit, Einsamkeit und Verzweiflung führt. Die unterwegs immer wieder erlebte Enge, Selbstgerechtigkeit, Erstarrung und Verständnislosigkeit öffnet die beiden weder zu einer Selbstfindung noch zu andern

Menschen hin, sondern entfremdet und isoliert sie, macht sie zu Gefangenen am Rande der Gesellschaft. Als sie schliesslich in Aarberg, diesem Musterstädtchen schweizerischer Tradition, Sauberkeit und Ordnung, landen, empfinden sie die Normalität des Ortes und der Leute als total absurd. Sie befinden sich auf einem fremden Planeten, ausgestossen und allein nur mit ihrer Solidarität.
Das Erschreckendste aber an Tanners Film ist wohl, dass die beiden Mädchen, die ausgezogen sind, «die Leere zu durchqueren», in sich selber nichts als Leere finden. Sie besitzen keine Kraft, sich aufzulehnen. Widerstand zu leisten; nicht einmal soviel Vernunft haben sie, dem gefährlichen Spiel ein Ende zu machen, als es noch möglich ist. Sie lassen sich bloss treiben, ohne Bewusstsein und Ziel. Jeanne und Marie sind keine Heldinnen einer besseren Welt, sondern zwei Opfer, die, einmal vom Weg abgekommen, auf der schiefen Bahn widerstandslos in den Abgrund rutschen. Tanner, der jede Hoffnung in die Generation nach 1968 verloren zu haben scheint, zeigt hier Zusammenhänge zwischen dem Verhalten der Gesellschaft und jenem der beiden Mädchen auf, die aufschlussreich und nachdenkenswert sind, ohne jedoch ganz überzeugen zu können. Für mich sind die beiden jungen Menschen zu einseitig, zu passiv angelegt, und der Zufall spielt eine gar zu gewichtige Rolle. Auch neigt Tanner zu einer gewissen Schematisierung: Jeanne führt als Intellektuelle vorwiegend das Wort, während Marie, das einfache Kind aus dem Volk, fast alle Handlungen ausführt. Diese Vorstellung vom Verhalten der Klassen scheint mir eher einer nostalgischen, aber eingefleischten linken Vorstellung zu entspringen, die auch bei der Auswahl der Leute, die auf die beiden Landstreicherinnen ablehnend oder hilfsbereit reagieren, eine gewisse Rolle gespielt zu haben scheint. Überhaupt scheint mir Tanners aus ganz persönlichen Ängsten gespiesene Kritik an der schweizerischen Wirklichkeit für einen in der Stadt wohnenden Linksintellektuellen typisch zu sein. Damit soll Tanners Auseinandersetzung mit unserer Wirklichkeit nicht abgewertet, sondern der Standpunkt, von dem aus sie erfolgt, bezeichnet werden.

IV.
Mit «Messidor» hat Alain Tanner den Mut gehabt, für sein Schaffen formal neue Wege zu gehen. Dieser Film unterscheidet sich in verschiedener Hinsicht von den fünf vorangehenden Werken. Er funkelt nicht mehr mit philosophischen und literarischen Aperçus und Sentenzen, es gibt keine der für Tanner typischen brechtschen Verfremdungen mehr, und es fehlt eine ausgeklügelt-raffinierte Montage, die Handlung und Personen in eine vielfältige Beziehung setzt. Das ist zum Teil darauf zurückzuführen, dass John Berger nicht mehr wie in den bisherigen Filmen am Drehbuch beteiligt war. Manchen Tanner-Fans wird das als Verlust, gar als Verarmung erscheinen. Aber Tanner ist bewusst einen andern Weg gegangen, auf dem er neue Erfahrungen sammeln wollte. Bisher ging er mit einem bis ins letzte Detail präzis gearbeiteten Buch in die Dreharbeit. Diesmal lag nur ein provisorisches Drehbuch vor, sodass Spontaneität, Improvisation und Beweglichkeit wichtig wurden. Während jeweils die Situation und die Kamerabewegung vorbestimmt waren, entstanden die Dialoge fortlaufend. Die Mitarbeit der beiden hervorragenden Schauspielerinnen war denn auch hier gewichtiger als in früheren Filmen. Das bedeutet aber auch, dass Tanner in besonderem Mass auf die Mitarbeit der Darsteller und der Equipe angewiesen war. So erlebte Tanner gewollt jeden Morgen die Unsicherheit und Angst, allein wissen und bestimmen zu müssen, wie es mit der Geschichte und den Aufnahmen weitergehen sollte. Die Szenen wurden weitgehend chronologisch gedreht, und es entstand so ein linear erzählter, einfach strukturierter Film, dessen Geschichte in 21 Tagen (jedem Tag entspricht eine Schwarzblende) abläuft. Es gibt nur etwa 200 Entstellungen, was für einen Spielfilm dieser Länge ausserordentlich wenig ist. Innerhalb der Szenen gibt es keine Zwischenschnitte, keine «plans de fonctionnement», die bloss zum Weiterführen oder Erklären der Handlung dienen. Tanner wollte in jeder Einstellung die Stimmung, den Gehalt des ganzen Films einfangen. Das hatte bei den Dreharbeiten einen ungeheuren Druck zur Folge, da jeweils jede der langen Einstellungen als Ganzes gelingen musste. Kameramann Renato Berta hat auch hier eindrückliche Arbeit geleistet. Allerdings stellt sich bei dieser Arbeitsweise auch eine gewisse Monotonie ein: Die Szenen folgen einander ohne grosse Abwechslung und wirken zuweilen etwas starr und zähflüssig. Dennoch scheint «Messidor» einen wichtigen Wendepunkt im Schaffen Tanners anzuzeigen, von dem aus er einen neuen gestalterischen Stil zu erarbeiten sucht. Franz Ulrich

Harlan County USA

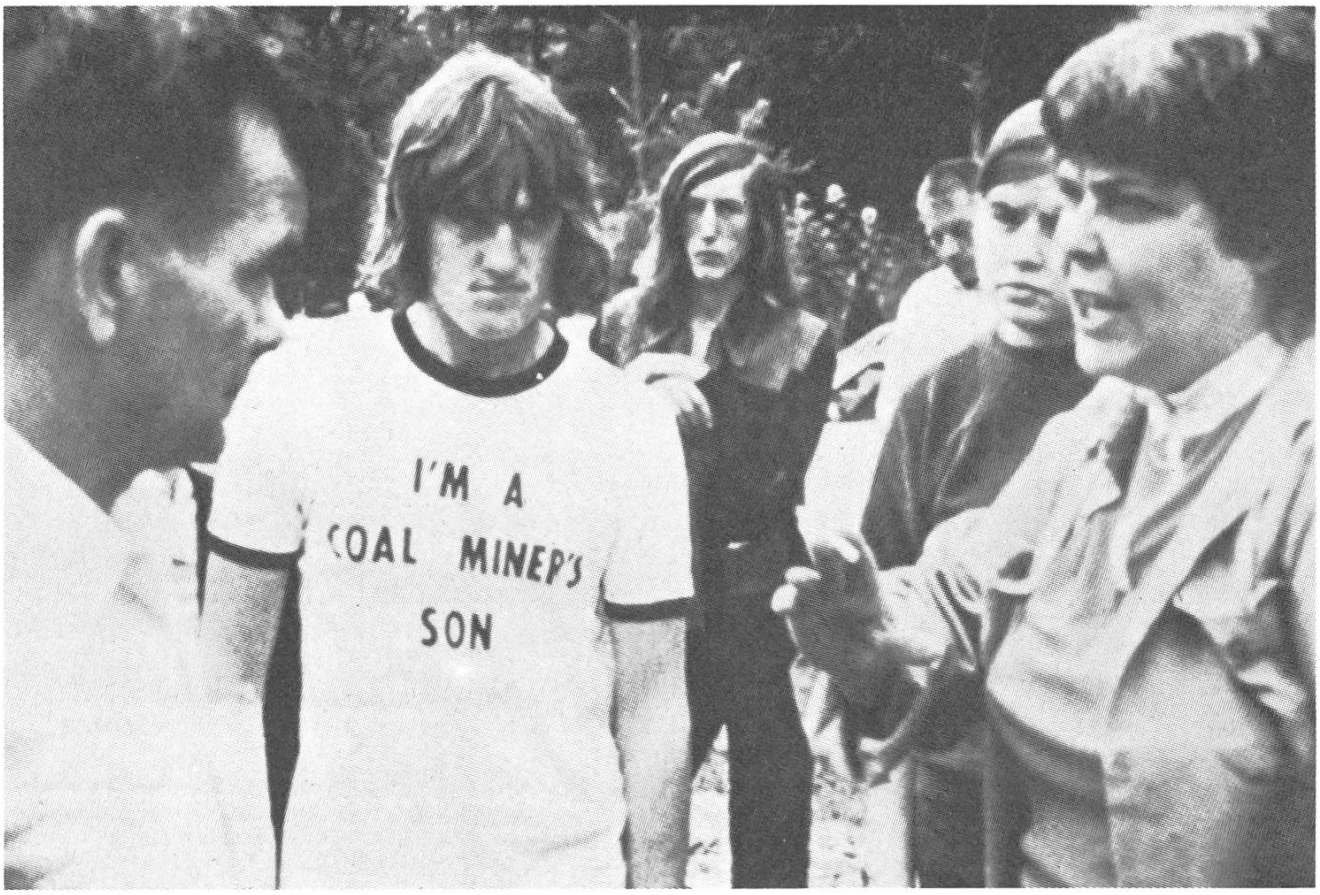
USA 1976. Regie: Barbara Kopple (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 79/96)

Bereits in den dreissiger Jahren war Harlan County (Kentucky) der Schauplatz von blutigen Auseinandersetzungen zwischen den Bergarbeitern und der Minengesellschaft. Damals wurde der Aufstand der Arbeiter niedergeschlagen, der Kampf war verloren, und die soziale Lage der Arbeiter blieb unverändert schlecht. Im Jahre 1973 beschliessen die Bergarbeiter von Brookside (Distrikt Harlan), der Amerikanischen Bergarbeitergewerkschaft (United Mine Workers Union of America) beizutreten, was ihre Forderungen nach besseren Arbeits- und Lebensbedingungen sehr unterstützen würde. Doch die Unternehmung Eastover Mining Company lehnt die Gegenzeichnung des Vertrages ab. Damit beginnt der Streik der Bergarbeiter, der Kampf um ihr Leben, denn seit Generationen wurden diese Leute ausgebeutet: Die Arbeiter verdienen kaum genügend, um für das Existenzminimum aufkommen zu können. Sicherheitsmassnahmen in den Stollen gibt es fast keine, und die «schwarze Lunge» ist immer noch die häufigste Todesursache der Minenarbeiter. Und da erlaubt sich der Bergwerksdirektor zu sagen, dass der Kohlestaub nicht zwangsläufig zur Beeinträchtigung der Lungenfunktion führe. Der ganze Streik dauert 13 Monate, und am Ende dieser langen Zeit des Ausharrens, nach dem kaltblütigen Mord an

einem Arbeiter, gestand die Eastover Mining Company den Arbeitern den Beitritt zur Gewerkschaft zu. Zu gross wurde wohl ihre Angst, durch den allgemeinen Bekanntheitsgrad, den diese Auseinandersetzungen und der hinzugekommene Mord erlangen könnten, eine nicht unbeträchtliche Einbusse im Kohlenverkauf erleiden zu müssen.
Kurz nach Beginn des Streiks traf Barbara Kopple in Harlan County ein und begann mit ihrer Kamera nicht nur die Vorgänge dieser Auseinandersetzungen, sondern auch ein Porträt dieser Menschen aufzuzeichnen. Dieses Unternehmen war nicht ohne Gefahren. Bereits in den sechziger Jahren wollte ein Kameramann das Elend dieser Bergarbeiterdörfer festhalten, doch wurde diesem Unterfangen ein Ende bereitet: Dem Kameramann wurde kurzerhand in den Bauch geschossen. Auch Barbara Kopple wurde gedroht, man werde sie umbringen, wenn sich dazu eine Gelegenheit böte. Die streikenden Arbeiter waren für die Geschäftsleitung der Eastover Mining Company aber ein weitaus grösseres Problem als ein kleines und harmlos erscheinendes Kamerateam. Vor einer Frau mit Kamera fürchtete sich die Konzernleitung wohl wenig. «Mein Geschlecht und meine so unverdächtig klingende Sirupstimme haben mir wahrscheinlich das Leben gerettet», meint Barbara Kopple. Abgesehen davon hat sie sich keiner grösseren Gefahr ausgesetzt als die Arbeiter selber, und sie ist mit ihrer Kamera zu einem festen, mitkämpfenden Bestandteil dieser Auseinandersetzungen geworden. So wird der Zuschauer auch Zeuge, wie ein Streikbrecher die Pistole direkt in die Kamera – also auf das Filmteam – richtet.

★

Harlan County ist in mancher Hinsicht ein erstaunlicher Dokumentarfilm geworden. Barbara Kopple hat es mit dem notwendigen Einfühlungsvermögen geschafft, aus dem doch eher spröden Thema einen äusserst lebendigen und mitreissenden Film zu realisieren, ohne dabei der politischen Brisanz Abbruch zu tun. Mit bewundernswerter Natürlichkeit und Liebe zeigt sie uns die Armut dieser Familien: schlechte Kleidung, Gesichter mit schwer beschädigten Zähnen und billige, schäbige Plastik-Gebrauchsgegenstände. Doch dies geschieht alles mit einer warmen Vertrautheit, mit einer Solidarisierung, die dem im Kinosessel Sitzenden niemals erlaubt, sich nur einen Augenblick lang über die Betroffenen hinwegzusetzen. Die Arbeiter bleiben durch den ganzen Film hindurch gleichwertige Partner zum Zuschauer. Dies wird vornehmlich durch die Gestaltung des Filmes erreicht, die nicht die Autorin in den Vordergrund rückt, sondern die Bergarbeiter. Man kann sagen, dass Barbara Kopple den Film ganz in die Hände der Streikenden legt. Wie ein Kamerad der Arbeiter begleitet uns die Kamera überall hin, hört aufmerksam zu, zeigt den Unterdrückten aber nie in irgendwelchen speziellen Posen, sei dies nun eine tragische, eine bedauerliche oder gar die des grossen Helden. Dieser Verzicht auf eine dramatische Herablassung oder Überhöhung der Personen gibt dem Film seine unglaubliche Direktheit, die sich unmittelbar auf den Zuschauer überträgt. Das mag zwar selbstverständlich erscheinen, doch wird dieses Anliegen von vielen Dokumentarfilmen nicht erreicht.
Barbara Kopple verwendet in ihrem Film keine Kommentare (höchstens das gezielte Einbringen der verschiedenen Bergarbeiterlieder könnte als eine Art hintergründigen Kommentars verstanden werden); die Filmemacherin tritt zugunsten der Unterprivilegierten in den Hintergrund. Nur selten ist sie zu hören, etwa wenn sie in einem Gespräch eine Frage stellt, doch ist weder die Art der Stimme noch der Inhalt des Gesagten für die folgende Szene bestimmend. Durch ihr Zurücktreten als Charakterfigur wie auch als Gestalterin verzichtet Barbara Kopple auch auf eine genauere Darstellung von Daten und Abläufen des Geschehens. Es mögen dadurch einige Unklarheiten entstehen. Es gibt Dinge, die für den Zuschauer zeitweise unklar bleiben, vielleicht gibt es gar Zusammenhänge, die auch bei mehrmaligem Betrachten des Filmes etwas im Dunkeln bleiben. Dies hat einige Kritiker gestört, doch hat der Film durch das Weglassen einer exakten Chronologie des Geschehens etwas viel Wichtigeres gewonnen: Barbara Kopple lässt einfache Bilder sprechen, lässt Überlebende einer



seit Generationen ausgenützten Bevölkerungsgruppe sich selber darstellen. Dies bewirkt eine Authentizität und Überzeugungskraft, die unendlich mehr wirken können als eine noch so exakt belegbare Aufreihung von Tatsachen und Zahlen. Das Ganze formt sich zu einer stark ausstrahlenden Atmosphäre, zu einer Solidarisierung mit diesen Benachteiligten und zu einer unausweichbaren Aufforderung an den Zuschauer, sich anhand des Gezeigten zu entscheiden, auf welcher Seite des Kampfes er stehen will. «Which side are you on» wird zum Kampflied, das einem noch lange nach dem Kinobesuch im Kopf herumgeht und zum Nachdenken inspiriert.

★

Barbara Kopple hat sich entschieden und ist auf die Seite der Streikenden gegangen. Dennoch zeigt sie nur das, was sich wirklich ereignet hat, sie bleibt offen und ehrlich. Aber sie lässt den dem Dokumentarfilm oft abverlangten Objektivismus beiseite. Diese strenge Neutralität kann es für sie in diesem Falle gar nicht geben. Ein Filmemacher bleibt schliesslich immer ein Mensch, und als solcher bringt er in jede seiner Arbeiten seine eigene Welt und seine eigenen Meinungen ganz automatisch mit hinein. Das beginnt beim Kamerablickwinkel und geht bis zum Schnitt. Ich erachte es aber als sehr wichtig, dass dieses Einbringen der eigenen Meinung nicht verwechselt wird mit dem bereits erwähnten Hervortreten des Autors. Wohl tritt die Meinung von Barbara Kopple bezüglich des Kampfes zwischen den Arbeitern und der Bergwerksgesellschaft stark hervor; aber als gestaltende Persönlichkeit tritt sie ganz zurück; denn sie macht nicht einen Film über sich selber, sondern über die Arbeiter.
Die Frage nach dem Betrachten eines Films geht immer irgendwie in die Richtung eines versuchten Vergleiches des eigenen Lebens mit den Erfahrungen der Personen im Film. Wir können uns sicher mit diesen Betroffenen identifizieren, mit diesen Überlebenden eines lange dauernden und noch nicht abgeschlossenen Kampfes, in dem es viele Opfer zu beklagen gibt. Dennoch ist da ein nicht zu übersehender Unterschied: In der Gegend von Harlan County geht es um einen Kampf ums direkte Leben, bei welchem es eine klare Trennung zwischen Gut und Böse gibt. Eine feine

Einstufung zwischen den beiden Standpunkten der Arbeiter und der Bergwerksgesellschaft existiert nicht. Doch gibt es wirklich keine Randfiguren, Personen, die nicht so recht in dieses Schema von Gut und Böse einzuordnen sind? Ich denke da etwa an den Sheriff, der sich in einer für ihn höchst peinlichen Lage zwischen den Streikenden und den Streikbrechern (also der Bergwerksgesellschaft) befindet. Für mich stellt er eine überaus interessante Person dar. Gewiss, durch sein Handeln oder eben sein Nicht-Handeln darf man ihn ohne weiteres zur Seite der Minengesellschaft zählen. Doch woran liegt es? Ist sein Handeln eins mit seiner Überzeugung, oder inwieweit wird er dazu getrieben, sei dies durch Bestechung oder gar durch Bedrohung seiner Existenz, seines Lebens? Solche Fragen werden kaum aufgeworfen. Es wäre von grossem Interesse gewesen, wenn es Barbara Kopple geschafft hätte, diesen Sheriff zu einem Gespräch vor die Kamera zu bringen. Auch wenn Vieles aus irgendwelchen Gründen verschwiegen worden wäre, gewisse Andeutungen und Hinweise wären dennoch durchgekommen. Beim Chef der Streikbrecher und bei Polizisten ist solches gelungen, und ich glaube, dass bereits die kurzen Stellungnahmen doch recht informativ ausgefallen sind.
Der Kampf geht weiter. Die Bergarbeiter haben wohl ihre Zugehörigkeit zur Gewerkschaft zugesprochen erhalten, sie haben ein Minimum an Mitbestimmung erreicht. Doch angenehm und gut bezahlt ist die Arbeit bei weitem noch nicht. Auch sind Sicherheitsvorschriften sowie soziale Leistungen lange nicht zur Befriedigung der Beteiligten geregelt. Eines haben diese Arbeiter aber gelernt, was für ihre Zukunft von grosser Bedeutung ist: Durch den ersten Durchbruch, durch ihren ersten Sieg haben sie ihr Selbstvertrauen stärken können. Sie haben durch eigene Erfahrung feststellen dürfen, wie stark Einigkeit und Durchhaltevermögen eine Gruppe von Menschen machen kann; sie haben ihren Weg zum Durchsetzen von Forderungen nach Gerechtigkeit gefunden. Der letzte Streik von Harlan County dürfte aber noch in weiter Ferne liegen.

★

«Ich wollte den Film nicht nach Harlan enden lassen. Ich spürte, dass dies ein zu sensationeller Schluss wäre und die wirklichen Ereignisse nicht richtig wiedergeben würde. Ich wollte, dass der Film ehrlich ist. Er soll sagen: ‹Hört zu, Leute, ihr müsst Vertrauen in euch haben, ihr könnt der Führung (ob Bergwerksgesellschaft oder Gewerkschaft; Anmerkung des Verfassers) manchmal nicht vertrauen. Der Kampf muss weitergehen. Zwar haben die Leute von Harlan das Recht auf gewerkschaftliche Organisierung erworben, aber Menschen in anderen Gegenden haben es noch nicht. Ihr müsst weiter auf Reformen dringen. Und dafür müsst ihr gemeinsam kämpfen.› Ich wollte zeigen, dass dies nicht das Ende ist, dass man sich nicht einfach hinsetzen, ein Bier trinken und denken kann: Es wird schon alles in Ordnung gehen. Leider muss man kämpfen, muss man sich anstrengen, um das durchzusetzen, was man will. Sonst könnte man alles verlieren, was man schon gewonnen hat» (Barbara Kopple). Nachdem die Dreharbeiten bereits abgeschlossen waren, traf in Harlan County der Ku-Klux-Klan ein und versuchte die progressiven Leute einzuschüchtern, um so die Gewerkschaft in ihrer Wirkung schmälern zu können. Während der Vorführung des fertigen Filmes vor den Bergarbeitern mussten gar bewaffnete Männer Wache stehen, denn auch diese Veranstaltung wurde durch Anonyme bedroht.
Der Film überraschte alsdann überall in Amerika, denn diese radikale Haltung amerikanischer Arbeiter war bis anhin – nicht zuletzt wegen des vorherrschend unkritischen Fernsehens – so gut wie unbekannt geblieben. Es ist zu fürchten, dass der Film von der Mehrzahl der Leute nicht beachtet wird, was in keinem Fall auf die Qualität des Filmes zurückzuführen ist. Zuvieles wird dem Durchschnittskonsumenten der Massenmedien vorenthalten oder so verändert, dass die Aussage, die Kritik ihrer scharfen Spitze beraubt wird. Der Wunsch, dass diesem Film nun in Europa bei einem breiteren Publikum Erfolg beschieden sein soll, ist wohl leider auch illusorisch.

Robert Richter

L'amour en fuite (Liebe auf der Flucht)

Frankreich 1978. Regie: François Truffaut (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 79/87)

I.
Wie ein roter Faden zieht sich durch das Werk des Franzosen François Truffaut die Figur des Antoine Doinel, immer dargestellt von Jean-Pierre Léaud. In Truffauts erstem Langspielfilm, *«Les quatres cents coups»* (1958), begegneten wir ihm als einem missverstandenen Jungen, an dem Familie und Schule versagen. *«L'amour à vingt ans»* (1962) zeigt Antoine Doinel in seiner ersten Liebe zu einer jungen, unbekannten Schauspielerin, Marie-France Pisier. In *«Baisers volés»* (1968) wird der junge Mann aus dem Militärdienst entlassen und sucht sich im Berufs- und Privatleben zurechtzufinden. Sein flatterhaftes, verspieltes Gemüt steht ihm dabei stets im Wege. So weiss er denn nicht, ob er sich in seiner Liebe für die reife, verheiratete Frau (Delphine Seyrig) oder einem Mädchen seines Alters (Claude Jade) entscheiden soll, und pendelt zwischen beiden hin und her. Der Film endet immerhin mit einem deutlichen Hinweis, dass Antoine Christine, seine gleichaltrige Freundin, heiraten wird. Logischerweise berichtet *«Domicile conjugal»* (1971) von Doinels Ehe, von der Geburt des Sohnes Alphonse, vom ersten grossen Krach, weil Antoine es mit der Treue nicht eben genau nimmt und sich in ein Liebesabenteuer mit der Japanerin Kyoko einlässt. «Les salades de l'amour» (Der Liebessalat) heisst bezeichnenderweise der Roman, an dem er in dieser Zeit zu schreiben beginnt. «Domicile conjugal» schliesst mit der Versöhnung zwischen Antoine und Christine. Wie in allen früheren Antoine-Doinel-Filmen gibt es auch hier ein offenes Ende: Ob die Ehe Bestand hat, steht als Frage im Raum.

II.
Der fünfte Film um Antoine Doinel, *«L'amour en fuite»,* beginnt mit der Scheidung: Christine und Antoine haben sich in gegenseitigem Einvernehmen getrennt. Sie werden gute Freunde bleiben, aber nicht mehr zusammenleben. Antoine verdient seinen Lebensunterhalt als Korrektor in einer Druckerei. Obschon sein erster Roman, wie man jetzt erfährt, nicht eben ein Erfolg geworden ist, schreibt er an einem zweiten Buch, einer Geschichte, die über sein Leben berichtet, seine amourösen Erlebnisse vor allem, aber immer wieder von seiner übersprühenden Phantasie eingeholt und auch überholt wird. Sein Alltag als erneuter Junggeselle ist geprägt von oft verwirrenden Begegnungen mit Christine, aber auch mit früheren Freundinnen. So trifft er wiederum seine Colette (Marie-France Pisier) aus «L'amour à vingt ans» und Liliane (Dani) aus «La nuit américaine», der zwar nicht direkt ein Antoine-Doinel-Film ist, aber wie diese stark autobiographische Züge des Autors aufweist. Am meisten aber macht ihm die Begegnung mit Monsieur Lucien aus «Les quatres cents coups» zu schaffen, dem Mann, welcher der Geliebte seiner Mutter war. Durch ihn erfährt Antoine, dass sie wohl in ihrem Innersten anders war, als er sie erlebt und in Erinnerung hat, als eine Mutter nämlich, die ihm einst ihre Liebe entzog.
Und natürlich verliebt sich Antoine Doinel in «L'amour en fuite» auch wieder; denn Verliebtsein ist für ihn so etwas wie der Atem des Lebens: «Weil er verliebt ist, lebt er», hat Truffaut einmal von ihm gesagt. Seine Auserwählte heisst diesmal Sabine (Dorothée Feurst) und ist selbstverständlich wiederum eines von jenen zarten, gazellenhaft-langbeinigen Geschöpfen, die Truffaut, pardon, Antoine Doinel so sehr bevorzugt. Mehr als bisher allerdings muss sich der jetzt über dreissigjährige Schmetterling bemühen, um seine neue Blume zu finden: Von Sabine existiert anfänglich nur eine vage Spur, Fetzen einer Photographie, die Antoine in einer Telephonkabine findet und die er sorgsam zu einem Porträt zusammensetzt. Aber mit der ihm eigenen Beharrlichkeit, wenn es um die Eroberung einer Frau geht – und selbstverständlich auch mit sämtlichen Komplikationen, die er sich, weltfremd und träumerisch immerfort irgendwelchen Idealen nachjagend, zumeist selber einbrockt –,

gelangt er zum Ziel. Das gibt ihm Mut für seine Zukunft. Ob sein Glück nun Bestand haben wird? Wiederum bleibt das Ende offen. Werden weitere Antoine-Doinel-Filme folgen? Truffaut bestreitet es energisch: «Weil ich in diesem Film – der fast eine filmische Biographie ist – all die melancholischen Partikel vereinige, wollte ich ganz entschieden, fast schamlos, fast verzweifelt sogar einen glücklichen Ausgang. Gleichzeitig beweist dieser Schluss, dass ich nicht mehr zu diesem Thema zurückkehren werde: Der Film ist eine Rekapitulation, das Ende ist die endgültige Lösung.» So sicher wie der Autor wird man als Filmkritiker allerdings nicht sein dürfen...

III.

«L'amour en fuite» ist zunächst einmal ein unerhört brillant und routiniert inszenierter Film, zu dem der Kameramann Nestor Almendros wiederum Bilder von bestechender Schönheit und Prägnanz geschaffen hat. Wie Truffaut Antoines kindliche Verspieltheit und sein flatterhaftes, unstetes Wesen inszeniert – er reagiert auf seine Erlebnisse nie vernunftmässig, sondern immer emotionell – zeugt nicht nur von grosser Meisterschaft, sondern auch von einer Liebe zu dieser Figur, von einer Zuneigung, die das übliche Mass sprengt. Antoine Doinel ist in der Tat nicht einfach eine fiktive Filmperson, sondern er vereint auf sich gewissermassen die Summe Truffauts eigener Lebenserfahrungen und Träume. Er ist das Abbild der Persönlichkeit seines Schöpfers in der illusionären Welt des Films. Dem liegt eine filmische Entwicklung zugrunde: In «Les quatres cents coups» – für mich immer noch der stärkste der Antoine-Doinel-Filme und der beste Film Truffauts überhaupt – hat der Regisseur das Autobiographische sehr direkt eingebracht. In den späteren Doinel-Folgen geschieht so etwas wie eine liebevolle Distanzierung durch Humor und Ironie, die Truffaut einen freieren Umgang mit der Figur Antoines erlaubt. Die Filme wurden dadurch komödiantischer und verspielt, wie der Held, um den sie sich drehen. Sie haben aber damit auch etwas von ihrer Direktheit und ihrer Verbindlichkeit verloren. Ob der verspielte Charme der späteren Antoine-Doinel-Filme die Unmittelbarkeit von «Les quatres cents coups» aufzuwiegen vermag, wird wohl immer Streitgespräch unter Kennern bleiben.

In «L'amour en fuite» nun allerdings geht mir Truffaut in seiner Verspieltheit ein Stück zu weit. Seine Geschichte um den geschiedenen und erneut verliebten Antoine Doinel erstickt in der Virtuosität der Inszenierung, der Protagonis selber tritt an Ort. Dieser Eindruck wird durch die zahlreichen Rückblenden und Zitate früherer Truffaut-Filme noch verstärkt. Der Regisseur verliert sich in einer privaten Sphäre, der letztlich alles Allgemeinverbindliche und -gültige abhanden kommt. Nicht mehr das Abbild der Regisseurpersönlichkeit dominiert, sondern das Spiegelbild eines in sich selber fast bis zur Arroganz verliebten Truffauts, der beifallheischend und eitel um sich guckt. Den Filmbesucher, der nicht gewillt ist, Truffauts unzählige Eigenzitate – auch sie sind in dieser Häufung Ausdruck der Eitelkeit – in die richtigen Filme

---

Filmkritikerseminar über «Tabus im Film»

FB. Vom 8. bis 11. April 1979 findet im Priesterseminar St. Beat in Luzern das jedes Jahr in der Bundesrepublik Deutschland, in Österreich oder in der Schweiz durchgeführte Filmkritikerseminar der katholischen Filmkommissionen der genannten Länder statt. Als Thema steht diesmal der *Abbau und Aufbau von Tabus im Film* zur Diskussion. Ausgehend von drei Filmvorführungen, darunter Egon Günthers nach der Fernsehausstrahlung zum Reformationssonntag heftig umstrittener Film «Ursula» (DDR/Schweiz), werden in Gruppengesprächen Bedeutung und Funktion von Tabus und der Einfluss des heutigen Films auf sie erarbeitet. Impulsreferate über «Tabus in unserer Gesellschaft» und «Die Bedeutung des Tabus in der theologischen Ethik» halten Dr. F. Compagnoni, Moraltheologe an der Universität Fribourg, und Dr. A. Bondolfi, Theologischer Mitarbeiter und Verantwortlicher für Erwachsenenbildung der Caritas Schweiz. Auskunft und Programm sind erhältlich beim Filmbüro SKFK, Postfach 147, 8027 Zürich.

einzuordnen und dabei in die Rolle eines Rätselspiel-Kandidaten zu verfallen, beschleicht ob so viel Unverbindlichkeit bald die Langeweile. Die unbestreitbare filmische Brillanz ist vor die Säue geworfen, weil der formale Aufwand mit dem Gehalt des Filmes nicht übereinstimmt.

IV.
Möglich ist, dass die Unverbindlichkeit von «L'amour en fuite» Ausdruck der fehlenden Substanz ihres Helden ist, der in einer leerläufigen Zeit lebt und nun ständig nur noch um sich selber kreist und sich gewissermassen im Rückspiegel betrachtet. Dafür gibt es Hinweise: Von Antoines egozentrischer und weinerlicher Haltung scheinen seine ehemaligen Freundinnen und auch seine Ex-Frau ziemlich genug zu haben und mögen ihn nicht mehr ständig bedauern und bemuttern. Aber Truffaut vermag dem nicht einen Anreiz für eine etwas kritischere Haltung zu seinem Helden abzugewinnen. Zu sehr ist er in die Figur des Antoine Doinel verliebt, und zu sehr bleiben auch in diesem Film – wie schon in «L'homme qui aimait les femmes» (1977) – die Frauen unprofilierte Statistinnen, Wesen, die zwar für den Mann wie Atemluft unentbehrlich, aber sonst nichts sind.
Mir geht dieser Antoine Doinel langsam, aber sicher auf die Nerven. Als armen, verstossenen und missverstandenen Jugendlichen habe ich ihn gemocht, als verspielter Verliebter, der sich in eine Welt der Illusionen und der Märchen flüchtet, um der Wirklichkeit des Alltags zu entrinnen, war er mir sympathisch. Dass er in seinem Gemüt auch Mitte dreissig kindlich und in seinem Gebaren kindisch bleibt, dafür hätte ich grosses Verständnis. Seine entsetzliche Profillosigkeit aber ertrage ich nicht. Den Film «L'amour en fuite» empfinde ich wie den flauen, charakterlosen Händedruck eines ehemaligen Schulkameraden, mit dem ich keine Beziehung zu erneuern wünsche.
Urs Jaeggi

Regno di Napoli (Neapolitanische Geschwister)

Italien/BRD 1977/78. Regie: Werner Schroeter (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 79/100)

Werner Schroeters Film ist die Chronik des Lebens einer Familie und ihrer Nachbarn im Armenviertel von Neapel von 1944 bis in die siebziger Jahre. Der Film beginnt mit einer Geburt und schliesst mit einer langen Sterbeszene. Das Mädchen, das am Anfang, in den Jahren der Befreiung, zur Welt kommt, heisst Vittoria, die Geburtshelferin seiner Mutter, eine Hure – eine Frau also, die sich an andere verkauft, um zu leben – ist es, die am Schluss, völlig vereinsamt und unter grässlichen Schmerzen, stirbt – begleitet von den peitschenden Trommelschlägen eines Karnevalzuges.
«Regno di Napoli» beschreibt den Anfang einer neuen Zeit, das wiedererwachende Leben in den Trümmern des Krieges, die grossen, allzu grossen Hoffnungen und Illusionen, die im Laufe der Geschichte langsam der Verzweiflung weichen, der Einsicht, dass die neue Zeit nicht viel Neues gebracht hat, und die schliesslich ausmünden in eine gewaltige Todessehnsucht. «Regno di Napoli» ist ein Film über die Liebe und den Tod, über die Unmöglichkeit der Liebe, über die Gefühle, denen nicht nachgegeben werden kann, weil es die Verhältnisse nicht zulassen. «Regno di Napoli» ist ein Melodrama – um es einmal ganz unbescheiden zu sagen: eines der schönsten und traurigsten.
Vittoria und ihr kleiner Bruder, die Nachkriegskinder, sind die einzigen Figuren des Films, die nach der 30jährigen Chronik noch eine Chance haben, aus ihrem Leben etwas zu machen – sie sind die einzigen «Überlebenden». Die schweren Erfahrungen haben zwar in ihrer Seele tiefe Spuren hinterlassen, aber sie sind noch nicht so verletzt, dass sie sich nicht mehr bewegen könnten. Vittoria, die Realistin, wird am Schluss Hostess. Als Mädchen hat sie in einer kleinen Fabrik gearbeitet und so die Familie durchgebracht. Dann aber versuchte ihre Chefin, sie zur Hure zu machen, um

den bedrohten Betrieb vor dem Ruin zu retten. Vittoria wollte darauf ins Kloster, war dafür noch zu jung, schwor sich aber, nie zu heiraten. Später hing sie zu Hause neben das Kreuz und die Heiligenbildchen ein Porträt Präsident Kennedys. Ihr Bruder, der Träumer, kommt am Schluss aus dem Gefängnis. Er weiss zwar nicht so recht, was er nun machen soll, die Gefangenschaft aber hat ihn aus seinen Träumen zurück auf die Welt gebracht. Früher putzte er das Büro der Kommunistischen Partei und verkaufte die Parteizeitung. Gedankenlos plapperte er alles nach, was der Parteiführer erzählte. Zu Hause hing er über das Kreuz und die Heiligenbildchen ein Wahlplakat des PCI, dann wurde er, weil er an einer Demonstration teilgenommen hatte, verhaftet.
Eines haben diese Nachkriegskinder im Unterschied zu allen anderen Figuren des Films gelernt: dass sie, auch wenn es ihnen mies geht und sie oft nicht gleicher Meinung sind, doch zusammengehören. Die Armut und die Enttäuschung treiben sie nicht auseinander, sondern führen sie ganz im Gegenteil immer wieder zusammen. Die anderen Figuren vereinsamen, werden wahnsinnig, sterben. Da ist der Vater, der nach dem Tod der Mutter krank und schwach wird; da ist eine andere Mutter, die ihre Tochter für einen Sack Mehl einem schwarzen, amerikanischen Marinesoldaten verkauft, und die später, nachdem sie die Medizin, die ihre Tochter vor dem Tod gerettet hätte, nicht finden kann, ihren Mann, den kommunistischen Parteiführer, erschiesst und ins Irrenhaus kommt. Da sind die Fabrikherrin, die in der Verzweiflung einen Arbeiter erschiesst, und die Hure, die «Französin», die unter einem riesigen, im Wind wie ein Ballon sich gespenstisch aufblähenden, purpurnen Vorhang ihre Kunden empfängt.
Fixiert wird diese Leidensgeschichte der Armen Neapels durch ins Bild eingeblendete Jahreszahlen, und ergänzt oder besser erweitert wird sie – über einen Off-Kommentar – durch Informationen über Ereignisse in der italienischen und in der Weltpolitik. Die Musik schliesslich ist das neben dem Bild wichtigste Element des Films. Die Volkslieder, die Schlager und die Opernstücke, die fast ununterbrochen zu hören sind, verdichten sich zu einer eigenen Erzählung, welche die Angst, den Schmerz und die Sehnsucht, die zwischendurch grell aufflammende Lebenslust und die kurzen Augenblicke des Glücks kommentieren und interpretieren.

Werner Schroeter kennt die Stadt und die Menschen, die er beschreibt, er hat in Neapel gelebt und ist dort zur Schule gegangen. Er hat all sein Wissen über diese Stadt, über dieses Land und über diese Menschen, und all seine Liebe zu ihnen in seinen Film eingebracht. Aus «Regno di Napoli» ist so ein Film geworden, der viel mehr über Italien, über Süditalien ganz besonders, aussagt als mancher italienische Film. So zeigt «Regno di Napoli» nicht mehr jenes zwar arme, aber doch so romantische Neapel wie die erste Episode aus dem Erfolgsfilm «Ieri, oggi, domani». Schroeters Figuren werden nicht von Stars dargestellt, sondern von Laien, und der Regisseur hat nicht versucht, Schauspieler aus ihnen zu machen, sondern er hat das, was Laien Schauspielern häufig voraus haben, noch gefördert: die Fähigkeit, Gefühle auch dann auszuleben, wenn sie lächerlich werden oder sentimental. Schroeter treibt die Volkstümlichkeit auf die Spitze, aber man spürt stets, dass sie echt ist, dass sie dem entspricht, was tief in den Menschen drin verborgen ist. Vielleicht kommt es auch daher, dass ich Italien in kaum einem anderen Film so intensiv erfahren habe – ausser in jenen Filmen, an die «Regno di Napoli» manchmal erinnert: jene des Neorealismus.
Werner Schroeter dreht Filme seit zehn Jahren, meistens für das Fernsehen, das Spätprogramm des ZDF. Seine Filme waren niemals Fernsehfilme, oder anders gesagt, waren gezwungenermassen Fernsehfilme. Denn ohne Fernsehen hätte Schroeter gar nicht arbeiten können, zu «schwierig» waren seine Filme, zu sehr wichen sie von den üblichen Erzählmustern ab, als dass sie im «normalen» Kino hätten laufen können. Kaum ein anderer Regisseur der Gegenwart hat so konsequent seine eigene Filmsprache durchgesetzt wie Werner Schroeter, kaum einer hat sich so lange geweigert, sich irgendwelchen Publikums- oder Produzentenbedürfnissen anzupassen. «Regno di Napoli» nun ist sein erster Film, der über den «normalen» Verleih im «normalen» Kino ausgewertet wird. Wer Schroeter vorher nicht kannte, wird darum vielleicht erschrecken. Denn dieser «Unbekannte» macht Filme, die jedem gängigem Filmverständnis widersprechen. Seine Filme haben nichts, aber auch gar nichts mit dem amerikanischen Kino zu tun, mit dessen perfekt inszenierten Gefühlen, hinter denen bei genauerem Hinsehen sich nur eine grosse Leere öffnet, und sie haben ebensowenig zu tun mit dem intellektuellen, die Menschen und die Dinge aus kritischer Distanz beobachtenden europäischen Kino. Schroeter steht mit aller Offenheit zu dem, was ihn fasziniert, er scheut sich nicht, Bild für Bild und Ton für Ton, fast verbissen nach dem zu suchen, was so verdammt unmöglich wurde, was aber die Menschen am Leben erhalten würde: die Liebe. Und das ist es wohl auch, was viele Zuschauer im Kino erschreckt, dass da plötzlich einer kommt und nach dem sucht, was man selber schon verloren hat, wonach man sich, zuhause im stillen Kämmerlein wenigstens, selber sehnt.

Bernhard Giger

L'argent des autres (Das Geld der andern)

Frankreich 1978. Regie: Christian de Chalonge (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 79/76)

Henri Rainier (Jean-Louis Trintignant), ein biederer, aber gutverdienender Bankangestellter mittlerer Charge, wird unvermittelt von seiner Stelle in der stinkvornehmen Privatbank Miremant de Nully Helldorf entlassen. Grund ist ein Finanzskandal, den der Chevalier d'Aven (Claude Brasseur), ein von Rainier betreuter Kunde, verursacht hat, an dem Rainier selbst aber keinerlei Mitschuld hat. Folglich dauert es auch eine Weile, bis er die Tatsache seiner Kündigung realisiert und seiner Frau (Catherine Deneuve) erzählt. Als er auf einer Stellenvermittlung für Manager aufgrund seiner Entlassung als ungeeignet abgewiesen wird, beginnt Rainier den Kampf um Rehabilitierung, unterstützt von seiner Frau, die die Gewerkschaft für ihn mobilisiert. Aber Rainier verliert bald die Zuversicht in seinen gerechten Kampf, zumal er gezwungen ist,

KURZBESPRECHUNGEN

39. Jahrgang der «Filmberater-Kurzbesprechungen» **4. April 1979**

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

L'amour en fuite (Liebe auf der Flucht) 79/87

Regie: François Truffaut; Buch: F. Truffaut, Marie-France Pisier, Jean Aurel, Suzanne Schiffman; Kamera: Nestor Almendros; Musik: Georges Delerue, Laurent Voulzy und Alain Souchon; Darsteller: Jean-Pierre Léaud, Marie-France Pisier, Claude Jade, Dani, Dorothée, Rosy Varte u. a.; Produktion: Frankreich 1978, Les Films du Carosse, 94 Min.; Verleih: Citel, Genf.

Zum fünften Mal greift François Truffaut die Figur des Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud) auf. Diesmal beginnt der Film mit dessen Scheidung und zeigt ihn in der Folge mit seinen ehemaligen Freundinnen und Bekannten, aber auch mit einer neuen Liebe konfrontiert. Die routinierte Inszenierung kann Truffauts Abgleiten in die Unverbindlichkeit und Belanglosigkeit nicht verdecken. Die Schilderung um den flatterhaften und unsteten Doinel entgleitet dem Regisseur immer mehr zu einem selbstgefälligen Porträt seiner selbst. Ironie und Humor vermögen die Eitelkeit kaum mehr zu verdecken. →7/79

E

Liebe auf der Flucht

L'amour en question 79/88

Regie: André Cayatte; Buch: A. Cayatte und Jean Laborde; Kamera: Jean Badal; Musik: Olivier Dassault; Darsteller: Annie Girardot, Bibi Andersson, John Steiner, Michel Galabru, Michel Auclair u. a.; Produktion: Frankreich 1978, Paris-Cannes/Alpes Cinéma, 100 Min.; Verleih: Europa-Film, Locarno.

Am Beispiel eines Mordfalls scheint Cayatte die französische mit der englischen Justiz vergleichen zu wollen. Der Mordgeschichte gelingt es jedoch, diesen Vorsatz zu verdrängen und ihn verkümmern zu lassen. Das ruhige Gesicht von Annie Girardot kann leider den Film nicht retten, und so ist er – weder Fisch noch Vogel – misslungen.

E

Das Andechser Gefühl 79/89

Regie und Buch: Herbert Achternbusch; Kamera: Jörg Schmidt-Reitwein; Schnitt: Karin Fischer; Darsteller: Herbert Achternbusch, Margarete von Trotta, Barbara Gass, Walter Sedlmayer, Reinhard Hauff u. a.; Produktion: BRD 1974, Bioskop, 68 Min.; Verleih: Herbert Achternbusch, BRD.

Der Lehrer des Dorfes Andechs träumt den Traum von der «Filmschauspielerin», die ihn aus seiner Berufsmisere befreit. Bis sie aber erscheint, triezt er sein Eheweib und säuft sich den Kopf voll. Da macht sich das ungeliebte Weib Luft für die zerstörten Jahre und ersticht ihn. Herbert Achternbuschs Erstling hat seine Ecken und Kanten und wirkt wie ein unbehauener Stein, erhält aber gerade dadurch – und seine klobigen Holzschnittsätze – seine eigene Dimension, die eines mit groteskem, bitterem Humor durchsetzten bayrischen Moritatenstücks.

→7/79 (Achternbusch-Beitrag)

E★

TV/RADIO-TIP

Samstag, 7. April

16.45 Uhr, TV DRS

Movie-Club: «Von Liebe ganz zu schweigen»

Zum sechstenmal trifft sich die «Movie-Club»-Diskussionsgruppe, um anhand eines Films mit dem Psychologen Dr. Hans-Ulrich Wintsch zu diskutieren. «Von Liebe ganz zu schweigen», ein Spielfilm des jungen deutschen Regisseurs Michael Bückner, steht diesmal am Anfang der Sendung. Er handelt von der sechzehnjährigen Susanne, die ungewollt schwanger wird. Susanne kennt ihren Freund nur oberflächlich, will ihn aber nicht verlieren. Sie wohnt jedoch bei den Eltern, die anfangs kein Verständnis für ihre Lage haben. Verschiedene Leute erteilen Susanne Ratschläge, doch letztlich bleibt sie mit der Frage allein, was nun geschehen soll: Abtreibung oder nicht? Die Redaktion des «Movie-Club» hat zu diesem Beitrag ein kurzes Informationsblatt vorbereitet, das bei der folgenden Adresse bezogen werden kann: Schweizer Fernsehen, Ressort Jugend, Movie-Club, Postfach, 8099 Zürich.

Sonntag, 8. April

08.30 Uhr, DRS II

Von der Torheit des Kreuzes

Ein Gespräch zwischen Hans-Joachim Girock und Hansruedi Weber, Exekutivsekretär für biblische Studien beim Ökumenischen Rat in Genf. – Was für die Jünger zuerst ein Skandal war, wurde in der Bibel dann als Sieg ausgegeben: der Kreuzestod Jesu. Warum tragen die Christen das Kreuz, dieses Zeichen für den skandalösen Tod ihres Herrn, wie ein Siegeszeichen herum? Wäre es nicht naheliegender, sich auf Jesu Auferstehung zu berufen und den Kreuzestod als «Betriebsunfall» auf der Seite zu lassen? – Fragen, auf die in der Sendung Antworten gesucht werden.

10.30 Uhr, ZDF

Christus lebt – Kreuzwegstationen aus Mexiko und Leipzig

Ein Film nach Johann Sebastian Bachs Johannes-Passion von François Reichenbach. – Reichenbach montiert in seinem Film einen selbstverständlichen Wechsel von Prozessionsszenen der Indios aus Mexiko und Bildern der singenden Thomaner aus Leipzig – Kreuzwegstationen aus Mexiko und Leipzig also. Reichenbach schrieb über seinen Film: «Das Passions-Spiel wird durchgehend aufgenommen, dazwischen Gruppen der Zuschauer, die mit Liebe und Begeisterung zusehen, und Köpfe der singenden Thomaner. So entsteht der Eindruck, dass die Thomaner aus Leipzig die Prozession in Mexiko sehen, wie die Indios in Mexiko die Stimmen der Thomaner hören. Bei den Zuschauenden hat die Liebe den Hass aus der Zeit der Kreuzigung verdrängt.
Die Themen der Arien drücken den Schmerz aus. Bach hat den Tod als Befreiung für Gott gepriesen. Dieses Thema ist auch Bestandteil der mexikanischen Seele.»

15.45 Uhr, ZDF

The Gentleman Tramp (Charlie Chaplin: Die Geschichte meines Lebens)

Film von Richard Patterson (USA 1975). – Der Dokumentarfilm, 1975 noch unter Beteiligung von Charlie Chaplin und unter Mitarbeit von Freunden und Verehrern wie Laurence Olivier, Peter Bogdanovich und Walter Matthau von Richard Patterson gestaltet, erzählt in einer Montage aus alten Wochenschauen und neuen Dokumentaraufnahmen, Privatfilmen und anderem dokumentarischen Material das Leben des Filmgenies, Privatmannes und Zeitgenossen Charlie Chaplin; Ausschnitte aus Chaplins Filmen verdeutlichen, in welchem Ausmasse die Erfahrungen dieses Lebens, vor allem die schmerzlichen Erfahrungen, in sein Werk eingegangen sind.

Montag, 9. April

17.10 Uhr, DRS II

Charlie Chaplin – der unsterbliche Komödiant

Vor neunzig Jahren, am 16. April 1889, ist in London einer der genialsten Meister der Filmgeschichte zur Welt gekommen: Charlie Chaplin. Nach einer harten, entbehrungsreichen Jugend eroberte Chaplin in Amerika den Stummfilm. Er brachte und bringt heute noch mit seiner Figur des Tramps Millionen von Zuschauern zum Lachen und zum Weinen. Der von Cécile Spei-

Die Atlantikschwimmer 79/90

Regie und Buch: Herbert Achternbusch; Kamera: Jörg Schmidt-Reitwein; Schnitt: Karin Fischer; Ton: Peter von Anft; Darsteller: Heinz Braun, Herbert Achternbusch, Alois Hitzenbichler, Sepp Bierbichler, Ingrid Gailhofer, Barbara Gass, Gunter Freyse, Margarete von Trotta u. a.; Produktion: BRD 1975, Herbert Achternbusch, 81 Min.; Verleih: Herbert Achternbusch, BRD.
«Du hast keine Chance, aber nutze sie!» Vom Leben und der Liebe ermattet, planen zwei Männer, den Atlantik zu durchschwimmen, denn «unsereinem bleibt bloss der Atlantik als Feld zur freien Betätigung.» Ein literarischer Schatten liegt über diesem zweiten Film von H. Achternbusch, noch ist hier Kino weitgehend nur Transportmittel für Poesie. Was man aber hier auch schon sieht: Achternbusch ist ein komischer Schauspieler von seltenen Gnaden. Und er ist der eigenwilligste, einfallsreichste und darum vielleicht wichtigste Filmemacher Deutschlands jetzt. →7/79 (Beitrag über Achernbusch)
E★

Bierkampf 79/91

Regie und Buch: Herbert Achternbusch; Kamera: Jörg Schmidt-Reitwein; Schnitt: Christl Leyrer; Ton: Peter von Anft; Darsteller: Herbert Achternbusch, Annamirl Bierbichler, Heinz Braun, Alois Hitzenbichler, Gerda Achternbusch, Barbara Gass u. a.; Produktion: BRD 1977, Herbert Achternbusch, 85 Min.; Verleih: Herbert Achternbusch, BRD.

Nicht Imitation des Lebens, sondern «Live-Bilder» liefert Achternbusch in seinem wichtigsten Film. Am Oktoberfest in München hat er die kluge, witzige Geschichte vom spinnerten Individualisten, der gern ein Polizist sein will, gefilmt, inmitten von Tausenden betrunkener Statisten: Die Inszenierung geriet zu Kamikazeeinsätzen. Nie ist die Grenze zwischen Spiel- und Dokumentarfilm radikaler weggefegt worden. Achternbusch ist ein Chaplin, «Bierkampf» ein «Pierrot le Fou» der siebziger Jahre. →7/79 (Achternbusch-Beitrag)

E★

The Boys from Brazil (Doppelgänger aus Brasilien) 79/92

Regie: Franklin J. Schaffner; Buch: Kenneth Ross und Heywood Gould, nach dem gleichnamigen Roman von Ira Levin; Kamera: Henri Decae; Musik: Jerry Goldsmith; Darsteller: Gregory Peck, Laurence Olivier, Lilli Palmer, James Mason, Uta Hagen, Bruno Ganz, Rosemary Harris u. a.; Produktion: USA 1978, Producer Circle für ITC Entertainement, 123 Min.; Verleih: Starfilm, Zürich.

Ira Levins Thriller von den 94 geklonten kleinen Hitlers, die in Europa und den USA bei ahnungslosen Adoptiveltern aufwachsen, ist in der Verfilmung zwar genauso spannend, aber um einiges vordergründiger. Die simplifizierende Inszenierung von Franklin Schaffner lässt einen die Fragwürdigkeit des Themas zum Zwecke der Unterhaltung denn auch bewusst werden. Laurence Olivier als Nazijäger Liebermann bietet eines seiner gewohnten Bravourstücke.

Doppelgänger aus Brasilien

Der brennende Acker 79/93

Regie: Friedrich W. Murnau; Buch: Willy Haas, Thea von Harbou, Arthur Rosen; Kamera: Karl Freund und Fritz Arno Wagner; Bauten und Kostüme: Rochus Gliese; Darsteller: Werner Krauss, Eugen Klöpfer, Wladimir Gaidarow, Eduard von Winterstein, Stella Arberina, Lya de Putti, Greta Dierks, Alfred Abel u. a.; Produktion: Deutschland 1922, Goron Deulig Exklusiv Film, etwa 100 Min.; nicht im Verleih.
Verloren geglaubter und 1978 wiedergefundener Stummfilm von 1922, der bereits alle «murnauschen» Themen enthält. Ein geheimnisumwobener Acker birgt eine reiche Ölquelle. Zufällig weiss der Bauernsohn Johannes davon. Die Besitzerin merkt, dass Johannes Zuwendung nur ihrem ungeahnten Reichtum gilt und geht ins Wasser. Eine zweite verschmähte Liebe zündet das Ölfeld an. Nun reuemütig und einsichtig, kehrt Johannes zur Scholle und zu seiner Verlobten zurück. Es ist vor allem die eindrucksvolle Inszenierung, die den Film bedeutsam macht. →8/79

E★

tel in Zusammenarbeit mit dem Filmkritiker Urs Jaeggi gestaltete Beitrag erinnert mit Musik und Zitaten aus den Memoiren Chaplins an einige seiner Filme, beleuchtet die Bedeutung Chaplins als Filmemacher und hinterfragt seinen Humor und sein soziales Engagement.

21.15 Uhr, TV DRS

Wir ... und die Friedhöfe

«An der Pforte zum Jenseits» – ein Film von Stanislav Bor und Leo Zihler. – Die Bundesverfassung verpflichtet die Gemeinden «dafür zu sorgen, dass jeder Verstorbene schicklich beerdigt werden kann». Friedhöfe sind nicht nur die letzten Ruhestätten auf dem irdischen Lebensweg, sie sind auch die Pforte vom Diesseits zum Jenseits. Sie helfen den schmerzlichen Verlust eines nahestehenden Menschen allmählich überwinden, sie verbinden die Lebenden mit den Toten. Auf Friedhöfe und Grabstätten konzentriert sich heute unser Totenkult, unsere Beziehung zu den Verstorbenen, und diese Beziehung äussert sich in der Gestaltung, Pflege, Schmückung und im Besuch der Grabstätten. Am Beispiel ganz verschiedener Friedhöfe und Grabstätten in der Stadt und auf dem Land versuchen der Volkskundler Leo Zihler und der Filmgestalter Stanislav Bor die Bedeutung dieser Pforte zum Jenseits in unserer Zeit und Gesellschaft zu ergründen.

Mittwoch, 11. April

20.25 Uhr, TV DRS

Familiefescht

Das Stück «Familiefescht» ist im Auftrag des Städtebundtheaters Biel-Solothurn entstanden und erzählt die Geschichte einer Kleinbürgerfamilie mit ihren Belastungen. Der Sohn Berni kommt mit seiner Lehre nicht zurecht, die Tochter Ursula bringt ein uneheliches Kind nach Hause. Die Eltern verkraften das nicht, zumal ihre traditionelle Lebensweise auch nicht überzeugt. Und da ist Onkel Daniel, ein Verwandter, erblich belastet, psychisch krank, der «Versager», der für die Familienfeste von der psychiatrischen Klinik jeweils beurlaubt wird. Seine «verrückte» Freiheit verdeutlicht den Familienmief, den selbstauferlegten Zwang, aus dem die Jungen auszubrechen versuchen. Thomas Hostettler hat die Uraufführung dieses Stücks im Stadttheater Solothurn mit Franz Matter, Heidi Diggelmann, Herbert Boss, Eleonore Bürcher und Paul-Felix Binz inszeniert. Das Bühnenbild schuf Karl Weingärtner. Bildregie bei der TV-Aufzeichnung führte Sylvia Kubli.

Donnerstag, 12. April

22.05 Uhr, TV DRS

«Ich schere mich den Teufel um rechts und links»

Der von Gustava Mösler und Udo Reiter zu Golo Manns siebzigstem Geburtstag hergestellte Film enthält Szenen und Eindrücke aus seinem Leben: Golo Mann im Zürcher Elternhaus, in seinem Berghaus in Berzona im Tessin, bei der Familie seines Adoptivsohnes, beim Umzug nach Icking in Oberbayern, bei öffentlichen Auftritten und bei einer Lesung von selbst übersetzten Horaz-Gedichten. Dazwischen liegen Gespräche mit Golo Mann über den Sinn der Geschichte, über sein Elternhaus, sein Weltbild, sein Verhältnis zur Religion, seine politischen Überzeugungen und Wandlungen.

23.00 Uhr, ARD

Lieder von Franz Schubert

Dietrich Fischer-Dieskau und Svjatoslav Richter erarbeiteten in den vergangenen Jahren zusammen Lieder-Programme aus den Werken von Hugo Wolf und Franz Schubert. Die zyklische Geschlossenheit dieser Programme ist ebenso überzeugend wie ihre musikalische Interpretation. Die Auftritte der beiden Künstler in mehreren Städten und bei den Festspielen von Tours, Salzburg und München waren jedesmal eine künstlerische Sensation. Regie: Johannes Schaaf.

Freitag, 13. April

14.05 Uhr, DRS I

Dissidenten

Dokumentarisches Hörstück von Pil Crauer. – Der Untertitel präzisiert, wovon hier die Rede ist, nämlich von der «Ausrottung der Waldenser im Lubéron». Damit ist der geographische Rahmen abgesteckt; er liegt in der Berglandschaft der Provence. Aber hier muss noch ein anderer Name genannt werden, der in der Geschichte der Waldenser traurige Berühmtheit erlangte: Mérindol. In

Come una rosa al noso / Verginità (Jungfräulichkeit) 79/94

Regie: Franco Rossi; Buch: F. Rossi, R. Lericci, V. Bonicelli; Kamera: Silvano Ippoliti; Musik: John Cameron; Darsteller: Vittorio Gassmann, Ornella Muti, Adolfo Celi, Madeleine Hinde u. a.; Produktion: Italien/GB 1976, Variety/I. T. C., 100 Min.; Verleih: Distributeur de Films, Genf.

Ein Sizilianer, der als Besitzer einer Londoner Restaurantkette seine Herkunft zu verbergen sucht, gerät in Schwierigkeiten, als er von der Mafia den Auftrag erhält, über die Tugend seiner jungen und ausnehmend hübschen Cousine zu wachen. Trotz ansehnlichen Schauspielerleistungen nur wenig gelungene Sittenkomödie, die mit ihrer karikierenden Satire auf italienische Moral und britische Lebensweise nicht gerade brilliert.

E Jungfräulichkeit

Emanuelle e gli ultimi Cannibali (Nackt unter Kannibalen) 79/95

Regie und Buch: Joe D'Amato; Darsteller: Laura Gemser, Gabriele Tinti, Donald O'Brien, Susan Scott, Percy Hogan; Produktion: Italien 1977, Fulvia Cinematografica/Flora Film/Gico Cinematografica, 90 Min.; Verleih: Stamm Film, Zürich:

Nachdem Emanuela bereits in Europa, im exotischen Afrika und schliesslich in Asien ihr Männerverwirrspiel zur Genüge ausgekostet hat, bleibt mittlererweile offenbar nur noch das weitgehend unerschlossene und gefahrvolle Amazonasgebiet für ihre Aktionen. Lustlos heruntergekurbeltes, kameratechnisch schlampiges Filmchen, das die schwarze Emanuelle auf Urwaldpfaden und unter Kannibalen zeigt. Während die dramaturgisch oft unmotivierten Sexszenen den üblichen Rahmen nicht sprengen, sind einige der gezeigten Perversitäten und Grausamkeiten nurmehr eine Frage des Geschmacks.

E Nackt unter Kannibalen

Harlan County USA 79/96

Regie und Buch: Barbara Kopple; Kamera: Hart Perry, Kevin Keating u. a.; Musik: Merle Travis, David Morris, Nimrod Workman, Sarah Gunning, Hazel Dickens, Phyllis Boyens, Ms. Raglin; Mitwirkende: Nimrod Workman, Bessie Lou Parker, Jerry Winn, Bob Davis, Lois Scott, Basil Collins, u. a.; Produktion: Cabin Creek Films, Barbara Kopple USA 1976, 103 Min.; Verleih: Rialto, Zürich
In den dreissiger Jahren war Harlan County (Kentucky) Schauplatz heftiger Gewaltakte gegen Mitglieder der Bergarbeitergewerkschaft. Vierzig Jahre später haben sich die Dinge nicht viel geändert. Dem Verlangen der Bergarbeiter von Brookside, eben dieser Gewerkschaft beizutreten, stimmen ihre Arbeitgeber nicht zu. Das Resultat: ein 13 Monate dauernder Streik. Barbara Kopple hat dies zum Anlass für einen Dokumentarfilm über den immer wieder auftauchenden Kampf um soziale Gerechtigkeit genommen und ein Werk von aussergewöhnlicher Leidenschaft und gefühlsvollen Verständnisses für um ihre Existenz kämpfende Menschen realisiert. (Ab 14 möglich.) →7/79
J★★

Der junge Mönch 79/97

Regie und Buch: Herbert Achternbusch; Kamera: Jörg Jeshel; Schnitt: Christl Leyrer; Ton: Peter von Anft; Darsteller: Heinz Braun, Branko Samarovski, Karolina Herbig, Herbert Achternbusch, Barbara Gass, Luisa Francia, Sepp Bierbichler u. a.; Produktion: BRD 1978, Herbert Achternbusch, 84 Min.; Verleih: Herbert Achternbusch, BRD.

In diesem Film beugt sich Achternbusch der gängigen Filmtechnik, gerät dafür inhaltlich zu eigentlich unverständlichen Traumbildern. Umgekehrt war's schöner. Inhaltsangabe: Nach der Grosskatastrophe zieht einer aus, die Religion in die neue Welt zu pflanzen. Das sieht zwar wie bei Buñuel aus, doch ist es imgrunde Achternbuschs eigene, verschüttete Welt, sind's seine eigenen Ängste und Ideen, die er beschreibt und offenlegt – nicht nur Satire und Blasphemie.
E★ →7/79 (Achternbusch-Beitrag)

der «Complainte de Mérindol» wurde das tragische Schicksal dieses Dorfes am Südhang des Lubéron besungen und unter Waldensern von Generation zu Generation weitergegeben. Es sammelt sich hier wie in einem Brennpunkt die ganze Grausamkeit staatlicher und kirchlicher Macht, mit der Andersdenkende verfolgt und vernichtet wurden. Die Geschehnisse liegen mehr als 400 Jahre zurück. Indem sie in Erinnerung gerufen werden, erfahren wir etwas von den erschreckenden Dimensionen, die dem Begriff «Dissidenten» innewohnen.

15.30 Uhr, TV DRS

Chronik von Prugiasco

Dokumentarfilm von Remo Legnazzi (Schweiz 1978). – Vgl. die ausführliche Besprechung von Urs Jaeggi in ZOOM-FB 23/78.

20.15 Uhr, ZDF

Limelight (Rampenlicht)

Spielfilm von Charles Chaplin (USA 1951), mit Charles Chaplin, Claire Bloom, Sydney Chaplin. – Als ersten Film seiner Reihe der Meisterwerke von Charlie Chaplin zeigt das ZDF am Karfreitag «Rampenlicht», den Leidensweg des alternden Clowns Calvero, von dem grossen französischen Filmhistoriker Georges Sadoul als Chaplins «Ecce Homo» gewürdigt. In der Zeit von Chaplins schlimmsten Heimsuchungen, Misserfolgen und Demütigungen entstanden, ist «Rampenlicht» eines der grossen Werke der Kunst, nicht nur der Filmkunst, in denen der Künstler der Tragödie seines eigenen Alterns ins Gesicht sieht und den Tod hinnimmt, weil er in der Aufopferung den Sinn des Lebens gefunden hat.

Samstag, 14. April

14.45 Uhr, ARD

Go West (Der Cowboy)

Spielfilm von Buster Keaton (USA 1925), mit Buster Keaton, Howard Truesdale, Kathleen Myers. – Buster Keaton fährt nach dem Wilden Westen, um Cowboy zu werden, was mit ausserordentlichen Schwierigkeiten verbunden ist, die indes seinem unverwüstlichen Optimismus nichts anzuhaben vermögen. Die köstliche Wildwestfabel des grossen Stummfilmkomikers ist zwar in der Handlung nicht sehr dicht, dafür in hundert Einzelheiten ergötzlich.

22.05 Uhr, ARD

The Paradine Case (Der Fall Paradine)

Spielfilm von Alfred Hitchcock (USA 1947), mit Gregory Peck, Ann Todd, Charles Laughton, Alida Valli. – Dieser psychologische Kriminalfilm mit grosser Starbesetzung erzählt die Geschichte eines Sensationsprozesses und belegt einmal mehr Hitchcocks Kunst, kriminelle und psychologische Probleme überzeugend zu verbinden und noch aus Nebenfiguren eindrucksvolle Charakterstudien zu entfalten.

Sonntag, 15. April

20.15 Uhr, TV DRS

Invitation to the Dance (Einladung zum Tanz)

Spielfilm von Gene Kelly (USA 1956), mit Gene Kelly, Claire Sombert, Igor Youskevitch. – Ungewöhnlich schöner und gänzlich dialogloser Ballettfilm, der drei verschiedenartige Handlungen in pantomimisch-tänzerischer Form erzählt, aber hohe Anforderungen an den Zuschauer stellt. Obwohl erfolgreich und gefeiert und bei den VI. Internationalen Filmfestspielen 1956 in Berlin mit einem «Goldenen Bären» ausgezeichnet, ist der Film nicht zum Bahnbrecher des «getanzten Kinos» geworden. Er blieb eine ausserordentliche Einmaligkeit.

Montag, 16. April

14.05 Uhr, ZDF

The Gold Rush (Goldrausch)

Spielfilm von Charles Chaplin (USA 1925), mit Charles Chaplin, Mack Swain, Tom Murray. – Am heutigen Tag wäre Chaplin 90 Jahre alt geworden. Das ZDF zeigt aus diesem Anlass in seiner Chaplin-Filmreihe «Goldrausch», seinen vielleicht berühmtesten Film. Chaplin hat dem Film 1942 eine Tonfilmfassung gegeben, mit einer von ihm komponierten Musik und einem Kommentar, der die Zwischentitel ersetzt. Das ZDF zeigt den Film in der ersten deutschen Fassung von 1973, mit Stefan Wigger als Sprecher. Diese Fassung ist von manchen Zuschauern und Kritikern als zu wortreich und

Messidor 79/98

Regie und Buch: Alain Tanner; Kamera: Renato Berta; Musik: Arie Dzierlatka; Darsteller: Clémentine Amouroux, Catherine Retoré, Franziskus Abgottspon, Gérald Battiaz, René Besson, Georges Janett u. a.; Produktion: Schweiz/Frankreich 1979, Citel/Action Films/SSR/Gaumont, 130 Min.; Verleih: Citel, Genf.
Zwei junge Westschweizerinnen, die sich zufällig treffen, reisen per Autostop kreuz und quer durch die Schweiz. Aus den beiden bedrohten Ausgeflippten werden in den Begegnungen mit engstirniger, vorwiegend männlicher Normalität Aussenseiterinnen, die selber Gewalt anwenden. «Messidor» zeigt einen Wendepunkt im Schaffen Alain Tanners an und ist eine vertrackte Reflektion über einen sich in Sinnlosigkeit erschöpfenden Protest der Jugend gegen eine verwaltete, verbetonierte und von ständigem Verkehrslärm terrorisierten Umwelt. Sehenswert trotz einer etwas klischeehaften Unterscheidung von «Bösen» – sie tragen meist Krawatten – und «Guten» – sie tragen keine. →7/79
E★

The Passage (Todespassage) 79/99

Regie: Jack Lee-Thompson; Buch: Bruce Nicolaysen, nach seinem Buch «Perilous Passage»; Kamera: Mike Reed; Musik: Michael J. Lewis; Darsteller: Anthony Quinn, James Mason, Malcolm McDowell, Patricia Neal, Kay Lenz, Christopher Lee, Michel Lonsdale, Marcel Bozzuffi u. a.; Produktion: USA 1978, Hemdale/Passage Films Inc., 99 Min.; Verleih: Victor-Film, Basel.
Während des Zweiten Weltkriegs führt ein baskischer Hirte gegen Bezahlung einen wichtigen jüdischen Wissenschafter samt Frau und zwei Kindern über die Pyrenäen. Verfolgt werden sie von einem fanatischen und unmenschlichen SS-Offizier, doch dank dem Opfertod der Mutter gelangen sie doch noch nach Spanien. Das Thema des Films ist alt und auch schon besser bewältigt worden. Trotz einigem Aufwand, chargierenden Schauspielern und professionell geschliffener Form, bleibt «The Passage» im Klischee stecken, reicht es ihm nicht zur Studie menschlichen Verhaltens in einer Extremsituation.
E

Regno di Napoli (Neapolitanische Geschwister) 79/100

Regie und Buch: Werner Schroeter; Kamera: Thomas Mauch; Musik: Roberto Pregadio; Darsteller: Liana Trouche, Maria Antonietta Riegel, Antonio Orlando, Margareth Clementi, Ida Di Benedetto, Raoul Gimenez u. a.; Produktion: Italien/BRD 1978, PBC Rome/Dieter Geissler Film/ZDF, 125 Min.; Verleih: Rialto, Zürich.

Nachdem er bisher vor allem fürs Fernsehen gearbeitet hat, ist «Regno di Napoli» der erste Film Werner Schroeters, der ins normale Kino kommt. Wie in seinen früheren, teilweise sehr extremen Filmen handelt es sich auch hier um ein Melodrama. Erzählt wird darin die Geschichte einer neapolitanischen Familie von 1945 bis in die Gegenwart, wobei Schroeter die Familienchronik immer wieder durch Informationen über die italienische Geschichte ergänzt. Dadurch entsteht ein faszinierendes Bild der italienischen Nachkriegsgesellschaft. →7/79

E★

The Rival (Bruce Lee ist keiner gewachsen) 79/101

Regie und Buch: Yung Nam Hoh und Tal Soo Kim; Darsteller: Lo Lieh, Bobby Kim, Mieko Komori u. a.; Produktion: Hongkong 1976, Yantzee, 98 Min.; Verleih: Régina Film, Genf.

Ein junger Kriegskunst-Experte zerstört im Auftrag eines Gangsterchefs und mit Hilfe eines ehemaligen Gefährten, der Polizist geworden ist, ein japanisches Waffenhändler-Netz in den Bergen. Nach geglücktem Unternehmen stehen sich die beiden als Gegner gegenüber, um eine persönliche Rechnung zu begleichen. Mittelmässiger, blutiger und sadistischer Hongkong-Film, der mit dem im deutschen Titel erwähnten Bruce Lee nicht das Geringste zu tun hat.

E

emphatisch gerügt worden, von anderen Kritikern, darunter dem derzeit besten deutschen Chaplin-Kenner, Wolfram Tichy, ausdrücklich ihrer Authentizität wegen gelobt worden; besser als diese Fassung ist tatsächlich nur das Original, das einem den Genuss von Chaplins Stimme vermittelt.

Dienstag, 17. April

19.30 Uhr, ZDF

Sans lendemain (Ohne ein Morgen)

Spielfilm von Max Ophüls (Frankreich 1939), mit Edwige Feuillère, Michel François, Georges Rigaud. – Die in ihrer Liebe leidende und verzichtende Frau ist in vielen Filmen des Regisseurs Max Ophüls das zentrale Thema, Liebe, die sich nicht verwirklichen kann. Das Melodram «Ohne ein Morgen» ist ein typisches Beispiel dafür. Für die Rolle der Frauengestalt stand dem Regisseur die damals berühmteste französische Schauspielerin zur Verfügung. Edwige Feuillère entsprach zu ihrer Zeit dem Ideal der schönen Frau und galt sowohl in Frankreich als auch im Ausland als *die* Französin schlechthin.

22.30 Uhr, TV DRS

Weiter Weg

Dokumentarfilm von Johannes Flütsch, Marlis Kallweit und Manfred Stelzer (BRD 1977). – Der Film befasst sich mit dem Alltag der Kapitäne der Landstrasse, wie die Fernlastfahrer genannt werden, und lässt diese selber zu Wort kommen. Eine nüchterne Bestandesaufnahme, die Fakten reden lässt, unsentimental, ohne Appelle und Parolen.

Donnerstag, 19. April

22.15 Uhr, TV DRS

Mahagonny

Am 17. Juli 1927 kam es in Baden-Baden zu einem legendären Skandal der neueren Musikgeschichte. Bei den «Festwochen Neuer Musik» wurde ein halbstündiges Bühnenwerk uraufgeführt, das die Gemüter der Zuhörer erregte: «Mahagonny». Ein Songspiel von Kurt Weill nach Texten von Bert Brecht. Es dürften, von heute aus gesehen, gleichermassen Brechts Texte wie Weills Musik gewesen sein, die zum Protest herausforderten. Beide Künstler wandten sich, jeder auf seine Weise, gegen die Konventionen und schufen das, was man später als «Zeittheater» bezeichnete. «Mahagonny» steht als erster Beitrag der «Kurt-Weill-Trilogie» des Fernsehens DRS auf dem Programm. Als weitere Beiträge folgen am Freitag, 21.25 Uhr, Fritz Langs Film «You And Me» (1938) und am Sonntag, 22.15 Uhr, «Die Moritat vom unbekannten Weill», eine Dokumentation von Barrie Gavin und Alexander Göhr.

Freitag, 20. April

20.15 Uhr, ARD

Olyan, mint otthon (Ganz wie zu Hause)

Spielfilm von Márta Mészáros (Ungarn 1978), mit Jan Nowicki, Anna Karina, Zsuzsa Czinkóczy. – Als der junge Budapester Dozent András Novák nach einem eigenmächtig verlängerten Studienaufenthalt in den USA nach Ungarn zurückkommt, fällt es ihm sehr schwer, sich dort wieder zurechtzufinden. Seine Freundin hat sich von ihm zurückgezogen, seine Stelle an der Universität ist neu besetzt worden. In dieser Situation wendet er sich mehr und mehr einem zehnjährigen Mädchen zu, das ihn nicht nur an seine Kindheit erinnert. Zentrales Thema der namhaften ungarischen Regisseurin sind die Probleme heutiger Frauen. Diesmal benutzt sie die Figur eines Mannes, der seine persönliche Identität verloren hat, um das Rollenspiel von Mann und Frau und die Schwierigkeiten des Erwachsenseins und -werdens zu beleuchten.

21.25 Uhr, TV DRS

You And Me

Spielfilm von Fritz Lang (USA 1938), mit Sylvia Sidney, George Raft, Barton McLane. – Joe und Helen lernen sich als Angestellte eines menschenfreundlichen Kaufhausbesitzers kennen, der ehemaligen Sträflingen in seiner Firma eine Chance gibt. Doch Joe, der einstige Gangsterboss, erträgt es schlecht, als er nachträglich von Helens dunkler Vergangenheit erfährt. Kurt Weill, in den dreissiger Jahren wie Fritz Lang ebenfalls emigriert, hat einen Teil der Musik komponiert. Die Zusammenarbeit mit Lang stand jedoch unter kommerziellem Druck. Weill konnte sich mit dem Hollywood-Stil nicht befreunden.

auch noch einen Verleumdungsprozess gegen eine Zeitung zu beginnen. Dank d'Aven wird ihm schliesslich der Mechanismus der Affäre klar. In einem nächtlichen Hasardstück ganz entgegen seiner Art – Einbruch ins Bankarchiv – ergattert er dann auch einen Wechsel, der ihn entlastet und beweist, dass das Bankdirektorium selber die Sache inszeniert und sich Rainiers lediglich als Sündenbock bedient hat. Ein Jahr später wird die Bank «mangels Beweisen» trotzdem freigesprochen; Rainier bleibt in der Öffentlichkeit weiterhin schuldig. Er nimmt in einer Managerschule die Stelle eines Lehrers für Umgangsformen an – die waren schon immer seine Stärke.
Der Finanzskandal, den der Film schildert, soll einem wirklichen Fall nachgebildet sein, jenem der Patrimoine Foncière (im Film Héritage Foncier), bei der tatsächlich Tausende von Kleinsparern skrupellos um ihr Geld geprellt wurden. Trotzdem: Die eigentliche Geschichte des Films ist banal, was einmal mehr belegt, dass auch aus einer konventionellen Dutzend-Story ein erstklassiger Film werden kann. Erstaunlicherweise hat Chalonge die Authentizität des Materials nicht ausgenutzt, um einen dokumentarischen Spielfilm à la Cayatte zu drehen. Im Gegenteil, «L'argent des autres» besitzt eine derart expressionistische Form, dass man ihn fast als phantastischen Film bezeichnen könnte: ungewöhnliche Kamerawinkel, in Richtung Karikatur gehendes Spiel der Darsteller, absolute Stilisierung der Dekors – nicht zuletzt durch gewollt künstliche Ausleuchtung –, die häufigen Nahaufnahmen von Gesichtern und eine starke, eigenständige Tonebene, die sich oft aus undefinierbaren Geräuschen zusammensetzt. An Fritz Lang wurde ich erinnert – «M» in inhaltlicher Umkehrung: der Einzelne auf der Spur der Organisation –, vor allem auch an Orson Welles. Ein gelungenes Zitat weist extra darauf hin: Als Rainier mit Schimpf und Schande aus dem Bankpalast vertrieben wird, rollt sein gläserner Briefbeschwerer die Marmortreppe herunter, ähnlich wie die Glaskugel, die dem sterbenden Kane aus der Hand fällt.
Ein weiterer Name drängt sich auf, jener Kafkas (dessen «Prozess» Welles 1962 ver-

filmt hat). Josef K. und Henri R. sind entfernte Verwandte, ihre Welten sind sich nicht unähnlich. Beide sind sie unschuldig Schuldige, die die Anklage gegen sie nicht (oder, im Falle Rainiers, lange nicht) begreifen, die vergeblich auf einen Prozess hinarbeiten, der Klärung bringen soll: Für Rainier wird der Fall nie erledigt sein, denn da die Bank nicht verurteilt wurde, wird er nie mehr bei einer andern Bank angestellt werden, nie mehr ganz unschuldig sein.
Der Betrugsmechanismus mit dem Héritage Foncier ist zwar einsehbar, falls man gut aufpasst, im Grunde aber nebensächlich. Hauptthema des Films ist die hierarchische Ordnung, ihre politischen und persönlichen Konsequenzen. Tausende von um ihr Vermögen gebrachten Rentnern und Kleinsparern, die Bank, deren Schuld zwar offenbar ist, die aber als Heilige Kuh des Kapitalismus nicht belangt wird, der harmlose Prokurist, der als Sündenbock seine Existenz verliert – mit dem zynisch-resignierten Schluss des Films werden seine politischen Aussagen ziemlich deutlich. Seine Stärken liegen aber eher in der Zeichnung der verschiedenen Charaktere innerhalb der Hierarchie, die Bank ist hier nur noch Exempel. Rainier beispielsweise, der Kleine, Schwache, der ordentlich funktioniert, aber nur innerhalb seines eigenen, wohldefinierten Bereichs; die Starrheit der Hierarchie ersetzt ihm eigene Ich-Stärke, er lebt in infantiler Abhängigkeit von seinem Arbeitgeber, die Entlassung trifft ihn deshalb wie ein väterlicher Fluch. Auch die Figuren des aalkalten Machtmenschen Miremant (Michel Serrault), des Direktors, und Vincents (François Perrot), eines aalglatten Opportunisten und «Freundes» Rainiers, sind treffend geraten. Rainier macht indessen im Lauf des Films eine Entwicklung durch. Ermuntert von seiner Frau und gegen eigene innere Widerstände, beginnt er das System zu attackieren, das ihn ausgespuckt hat. Zögernd kommt so ein Emanzipationsprozess in Gang, der Rainier selber – beispielsweise im nächtlichen Einbruch – immer mehr Spass macht. Rainier wird bestimmter, wagt es jetzt auch, seine Meinung lauthals vor Publikum zu verkünden.
«L'argent des autres» ist mit seinem starken irrealen, phantastischen Element ein ganz aussergewöhnlicher französischer Film, dabei von hoher ästhetischer Qualität. Geschickt wurde die Geschichte gegliedert: Der Film beginnt im Wartsaal der Stellenvermittlung, einer bedrückenden Zukunftsvision in Weiss mit «1984»-Methoden – eine moderne Variante der Inquisitions-Gerichte. Von hier erzählen im ersten Drittel des Films diverse Rückblenden verschiedener Länge den Weg Rainiers. Diese Erzählart signalisiert Rainiers Verhaftetsein in der Vergangenheit; im gleichen Masse, wie er aktiv handelnd sein Geschick in die Hände nimmt, kommt auch der chronologische Verlauf der Geschichte ins Rollen. Dabei sind immer wieder gekonnte Ellipsen eingebaut, die dem Film Spannung und Tempo verleihen, ohne dass dafür eine einzige Action-Szene nötig gewesen wäre. Überhaupt fand ich «L'argent des autres» ungemein vergnüglich. Sämtliche Schauspieler sind ausgezeichnet, und immer wieder kommen Szenen voll hintergründiger Ironie vor, ohne dass dadurch das Thema verniedlicht würde.
Markus Sieber

Wehe, wenn Schwarzenbeck kommt

BRD 1977. Regie: May Spils (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 79/85)

Vor gut zehn Jahren, 1967, gelang es May Spils zusammen mit Werner Enke, in der deutschen Kinolandschaft einen Treffer zu landen. Ihr Erstlingswerk *«Zur Sache, Schätzchen»,* ein komödiantischer Film über das Leben im Münchner Stadtteil Schwabing, zeigte in erfrischend leichter und liebevoller Art die Welt von zwei typischen Schwabingern, die in den Tag hineinleben, selten oder gar nie arbeiten und ihre Umwelt zu Spässen benützen. Doch es blieb nicht nur beim Ulk; May Spils zeigte sehr fein und gefühlvoll, was für ein ernsthafter, gar trauriger Hintergrund zum Vorschein kommt, wenn man jene Menschen nur wenig näher betrachtet. «Eine Welt, deren Charme so viele junge Leute erliegen, ohne recht zu begreifen, dass hin-

ter der dünnen Oberfläche dieses Zaubers nichts oder allenfalls der grosse Spiegel steht, in dem man plötzlich nur sich selber gegenüber steht» (May Spils).
Nun, das ist vorbei. Seither hat das Gespann Spils und Enke bereits zweimal versucht, ihren Erfolg wiederholen zu können (*«Nicht fummeln, Liebling», «Hau drauf, Kleiner»*); ihr dritter Versuch ist nun zu sehen. Schrotthändler Schwarzenbeck, ein Selfmademan mit allem Drum und Dran, befindet sich dauernd auf der Flucht vor der Steuerfahndung und verwendet alle nur erdenklichen Tricks, ihr – wenn jeweils auch nur kurzfristig – zu entkommen. Während dieser, vermutlich seiner Lieblingsbeschäftigung macht er Bekanntschaft mit dem bankrotten Flohzirkusbesitzer Charly (Werner Enke). Schwarzenbeck kann ihn für seinen grossen Coup gewinnen. Nächtlicherweilen stürmen sie zusammen mit anderen Freunden das Finanzamt; einerseits als Vergeltungsakt für die dauernden Belästigungen, andererseits um nach der Zerstörung der Akten endlich Ruhe vor dieser Staatsstelle zu haben.
Selbst für das Genre des herkömmlichen Lustspiels dürfte diese Story wohl etwas gar dünn ausgefallen sein. Auch sind die wenigen Möglichkeiten, die sich dennoch bieten, einen amüsanten und frischen Film zu realisieren, weitgehend vertan worden. Nach einer jeweiligen Anhäufung von Gag-Szenen geht der Film in seiner Handlungsabfolge ein mühsames Stück weiter, ohne dass eben Ausbaumöglichkeiten des Erzählstoffes genützt worden wären. Die lose aneinandergereihten Szenen sind wohl lediglich dazu da, damit Werner Enke seine Gags und Sprüche als Reaktion zu Stichworten seiner Mitspieler abgeben kann. Diese sind dabei dramaturgisch gesehen auch weiter nichts als Stichwortgeber, Alibifiguren, welche als Persönlichkeiten weitgehend gar nicht präsent sind. (Ausnahme: Benno Hoffmann als Schwarzenbeck; dies aber nur wegen seiner korpulenten Körperfigur und weil seine Komik aus alles überdröhnender, lauter Gaukelei besteht.) Da gibt es sogar einige Spässe von Werner Enke, die wirklich gut sind, aus denen man richtig gute Situationskomik machen könnte. Doch ärgerlich ist es, wenn nach dem vielversprechenden Ansatz die Weiterführung irgendwie lausig und wenig überlegt erscheint, wenn oft eher zusammenhanglos zum nächsten Schauplatz geschnitten wird. So etwa dort, wo Charly nach einem Diebstahl aus dem Warenhaus flüchtet, ein Tandem nimmt, es jedoch dem Ladendetektiv gelingt, auf den zweiten Platz des Tandems aufzuspringen und so beide (Verfolger und Verfolgter) gewissermassen im gleichen Boot sitzen. Doch die Sequenz endet penibel einfach in einem Sandhaufen, und Charly rennt davon, hinein in den nächsten Klamauk.
Gleich wie die Komik mager ausgefallen ist, erging es auch den Hintergrundgedanken, die gewisse Situationen durchaus angeboten hätten. Hierfür zwei Beispiele: Da lädt eine Jahrmarktsbude zur Sensation «München bei Nacht» ein. Man bezahlt Eintritt und als der Vorhang aufgeht, sieht man nicht eine Bühne, sondern lediglich den wahren Jahrmarktsplatz draussen vor dem Eingang. Eben hier wäre der Spiegel, in dem man sich selber oder bloss die Leere erblicken könnte. Die Feinheit, die diese Szene erlauben würde, ist nirgends zu finden, und der eventuell auftauchende Assoziationsgedanke beim Zuschauer versinkt im Gebrüll des aufgebrachten Publikums und der darauffolgenden Schlacht mit Büchsen, faulen Eiern usw. Woher übrigens hatte das Publikum so schnell seine Wurfgeschosse her; alle Beteiligten waren doch von diesem Effekt überrascht worden? Auch hier wird einmal mehr zu schnell und zu heftig zum nächsten Ulk gewechselt.
Das zweite Beispiel betrifft einen kleinen, unscheinbaren Baum, der – vor dem Haus stehend, in dem Charlys Freundin wohnt – gefällt werden soll, um einen Parkplatz mehr gewinnen zu können. Charly und seine Freundin retten den Baum, indem sie dem Grundbesitzer die ausfallende Parkplatzgebühr bezahlen. Doch eben die Idee, das Symbol, das hinter dem Baum stehen könnte, die kleine, verlorene Gartenidylle, der Traum dieser Menschen, wird nicht näher umschrieben. Auch dieser Einfall versinkt im Lärm der dauernden Sprüche von Charly. Seine Unscheinbarkeit wird durch die dramaturgische Funktion nur noch verstärkt: Damit das Mädchen den Parkplatz bezahlen kann, muss es sich an Charly halten, der das Geld wiederum von Schwar-

zenbeck erhält. Der Baum ist lediglich ein Mittel, eine Freundschaft aufrecht erhalten zu können, ein Aufhänger für den Fortlauf der Handlung. Oder sollte der Baum etwa als die von der Natur gegebene Hilfe zum Zusammenfinden der Menschen verstanden werden? Sollte dies wirklich so beabsichtigt sein, frage ich mich, wo dann aber all die vielen hierzu nötigen und zugleich die filmische Gestaltung aufwertenden feinen Hinweise und Details geblieben sind.
Als Hauptvorwurf gegen den Film dürfte daher wohl einerseits der Mangel an Feinheiten in der Gestaltung der Spässe und andererseits die Hintergrundlosigkeit des Gezeigten angeführt werden. Wirklich nichts gegen anderthalb Stunden ungetrübten Humors und zünftigen Klamauks, doch müsste an diesem Film noch viel gearbeitet werden, bis man ihn als solchen ankündigen dürfte. Sicher, es gibt einige gelungene Ansätze für gute Komik. Dennoch: Der Film überzeugt nicht. Trotz allen Sprüchen wird er wegen seiner Oberflächlichkeit stellenweise langweilig und wegen der hin und wieder zu starken Verrohung der Spässe ärgerlich; es scheint eben doch so zu sein, wie einer von Werner Enkes Sprüchen besagt: «Der alte Schwung ist hin!»

Robert Richter

Ashanti

Schweiz 1978. Regie: Richard Fleischer (Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 79/77)

Die Wüste lebt. Selbst im kargen Boden kinematographischen helvetischen Kulturschaffens gibt es einige Blüten, die es geschafft haben, dem finanziellen Wasserentzug zu trotzen und sich ein mühsam erkämpftes Überleben zu sichern. Namen wie Goretta, Soutter, Tanner, Reusser, Dindo, Schmid, Imhoof und Lyssy haben auch jenseits der Landesgrenzen einen guten Klang bekommen. Neben diesen Leuten, die sich nicht austrocknen lassen und sich oft bis zur Selbstverleugnung prostituieren müssen, um die drei-, vierhunderttausend Franken für ihre Filme aufzutreiben, gibt es auch jene ganz grossen Schmarotzer, die sich dank diversen Bankbeziehungen und kartellähnlichen Besitzverhältnissen beinahe jeden Luxus und jedes Risiko leisten können. Die schillerndste und zugleich undurchsichtigste Figur im Mief der eidgenössischen Grauen Kino-Eminenzen ist der 29jährige Lausanner Produzent, Verleih- und Kinobesitzer Georges-Alain Vuille. Mit einem Werbebudget, mit dem andere Produzenten einen ganzen Film herstellen, lanciert der geschäftstüchtige Westschweizer seinen starbesetzten neuen Abenteuer-Streifen «Ashanti». Vorfinanziert mit verschiedenen Fernsehgeldern – den TV-Zuschauern in einigen Ländern wird es vergönnt sein, «Ashanti» laut Vertrag einmal jährlich vorgesetzt zu bekommen – und durch eigene Kinoketten für eine lange Abspielzeit gesichert, ist der Film ein programmierter Erfolg. Vuille nimmt sich gar nicht erst die Mühe, die Lichtspieltheater, die er unter seine Kontrolle bringen will, zu erwerben. Er begnügt sich damit, die Auswahl der gespielten Filme zu bestimmen. Wem Kinobestuhlung und Zigarettenkiosk gehört, spielt eine völlig untergeordnete Rolle. Vuille lässt Kinogebäude und -einrichtungen dem langjährigen Besitzer, beherrscht aber die Programmgestaltung und kann so selbstherrlich darüber bestimmen, wie lange gerade auch seine von ihm selbst produzierten Filme auf der Leinwand bleiben. Dieses Strohmannprinzip funktioniert zum Beispiel in Zürich mindestens bei fünf Kinos: Capitol, Le Paris, Plaza, Radium und Sihlbrücke.
Trotz Riesenaufwand, grossem Werbebudget und entsprechendem Presseessen im Zürcher Nobelrestaurant Dolder wirft der Film selber keine hohen Wellen auf. Bluttriefender Mädchenhandel auf dem afrikanischen Kontinent, ein Thema, das dem spätestens seit «Madingo» nicht mehr überschätzten, 63jährigen US-Regisseur Richard Fleischer eigentlich liegen müsste. Die schöne und schwarze und natürlich gebildete Ärztin Dr. Anansa Linderby (Beverly Johnson), die dem stolzen Stamm der Ashantis angehört, wird vom Sklavenhändler Suleiman (Peter Ustinov) entführt. Ihr

Mann, ein langweiliger und pharisäischer Engländer, bricht auf, um sie sich in einer wilden Hatz quer durch die Sahara zurückzuholen. Malik (Kabir Bedi), ein zu allem entschlossener Desperado, der an die Mädchenhändler zuvor Frau und Kinder verloren hat und nun für seine Rache vor nichts mehr zurückschreckt, unterstützt ihn mit einigen Blutbädern. Es ist dem Film hoch anzurechnen, dass er sich so redlich Mühe macht, nicht rassistisch zu sein und auch das einheimische Heldentum etwas zu fördern. Es wäre Vuille und «Ashanti» zu gönnen, wenn die arabischen Länder und der Maghreb diese Geste zu honorieren wüssten...
Die besten Momente hat der Film am Schluss, beim Happy-End. Kuoni oder Imholz könnten die Schlusssequenz ohne einen Schnitt als Commercial für Badeferien in Israel in ihr Programm aufnehmen. «Ashanti» ist, höflich formuliert, ein durchschnittlicher Abenteuerfilm konventionellen Stils, wie man solche in Hollywood vor zwanzig Jahren machte und in Rotchina heute dreht. Über zehn Millionen Franken hat er gekostet. Vuille nächstes Projekt: die Verfilmung von James Clavells Marathon-Roman «Tai-Pan». Kosten: Noch mehr. Vuille organisiert für einen Film beinahe soviel Geld, wie für die gesamte sonstige Schweizer Filmproduktion zur Verfügung steht. Für einen doch ziemlich überflüssigen Film. Urs Odermatt

---

Arbeitsblätter zu Filmen aus dem Verleih ZOOM

In Zusammenarbeit mit der Redaktion der Arbeitshilfen für den Verleih ZOOM hat der Filmdienst Bern zwei Bände Arbeitsblätter in Ringbuchform herausgegeben. Die Filmtitel (ca. 160) sind in beiden Bänden alphabetisch eingeordnet. Da ein Restbestand von Ringbüchern des Kataloges verwendet werden konnte, sind die Bände ausserordentlich preisgünstig und kosten zusammen nur Fr. 12.– (Fr. 10.– + Fr. 2.– für Porto und Verpackung). Die Stückzahl ist jedoch begrenzt. Bestellungen (Eingang nach Poststempel) sind zu richten an den Filmdienst Bern, Bürenstrasse 12, 3007 Bern (Tel. 031/461676).