Zeitschrift: Zoom-Filmberater

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

Band: 32 (1980)

Heft: 5

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: 07.01.2026

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

stellt, das ihn kaputt gemacht hat, ist das auch wieder nur möglich durch einen Akt der Gewalt.
In *«The Postman Always Rings Twice»* – eine Geschichte übrigens, die Visconti unter dem Titel «Ossesione» auch verfilmt hat – tötet eine Frau den älteren Mann, den sie wegen Geld, Wohlstand und Sicherheit geheiratet hat, weil er nicht genügend Ehrgeiz entwickelt, ihre ungestillte Habgier zu befriedigen. Die stille Kneipe verwandeln sie und ihr Geliebter anschliessend in ein Restaurant, das zum gutgehenden Geschäft wird. Das Frauenbild, das da entwickelt wird, ist übrigens nicht untypisch für den «Film Noir»: Gelegentlich wird sogar von «les femmes noires» gesprochen. Sie mögen die Angst der Männer, die im Krieg die Beziehung zum andern Geschlecht verloren haben und dann – zurückgekehrt – Frauen ihre Arbeiten ausführend und Männerpositionen ausfüllend vorfinden, reflektieren. Sicher ist es nicht falsch, von Frauenfeindlichkeit in diesen Filmen zu sprechen. Es ist aber zu bedenken, dass die Filme letzten Endes im gleichen Sinne auch männerfeindlich sind.
Der Privatdetektiv Mike Hammer – die beste und kritischste Umsetzung einer Geschichte von Mickey Spillane, dürfte Robert Aldrich mit *«Kiss Me Deadly»* gelungen sein – ist eine besonders hässliche Variante des Glaubens, dass der Zweck die Mittel heilige: Er macht seine eigenen Gesetze, verfolgt seine Gegner aus persönlichen Rachegefühlen – und er tut dies erst noch im Namen der Erhaltung der Freiheit aller. In «Kiss Me Deadly» ist der «Film Noir» besonders schwarz. Walt R. Vian

FILMKRITIK

San Michele aveva un gallo

Italien 1971. Regie: Paolo und Vittorio Taviani (Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 80/54)

Neun Jahre nach seiner Fertigstellung ist der Film, durch den die Gebrüder Taviani anfangs der siebziger Jahre für jene, die auf der Suche waren nach dem «neuen Film», zu den wichtigsten italienischen Filmemachern der Gegenwart wurden, auch in schweizerischen Kinos und Spielstellen zu sehen. Cinélibre, der Verband Schweizer Filmclubs und nichtkommerzieller Spielstellen, hat ihn vorübergehend in die Schweiz eingeführt. Selbst für jene, die den Film vor Jahren schon auf einem Festival gesehen haben – ich gehöre nicht zu ihnen – muss die Wiederbegegnung mit ihm fast etwas Trauriges haben: Das war es also, was man sich damals vorstellte unter einem Film, der ernst macht mit der Forderung nach einem Kino, in dem der Zuschauer zum Mitarbeiter wird, der aufräumt mit den falschen Bildern und Tönen. Heute, da der technische Aufwand und die damit verbundenen Produktionskosten oft die wichtigeren Werbeargumente für Filme geworden sind, als das, was sie eigentlich mitzuteilen hätten, wirkt «San Michele aveva un gallo» geradezu erschreckend karg und streng. Man ist sich das nicht gewöhnt, dass das Bild und der Ton auf ein Minimum reduziert sind, um im Kopf des Zuschauers ein Maximum an eigener Phantasie herauszufordern.
Der Film blendet zurück in die siebziger Jahre des letzten Jahrhunderts. Erzählt wird von einer Gruppe Anarchisten und ihrem Anführer Giulio Manieri, einem Kind des Bürgertums, einem Zweifler und Grübler, der, bleich und gezeichnet von einem seelischen Leiden, aufbricht, die Bauern Umbriens zu befreien. An einem sonnigen Sonntagmorgen werden er und seine Gruppe, nachdem sie ohne Erfolg versucht haben, die aus der Kirche strömenden Bauern von der Notwendigkeit der direkten,

gewaltsamen Aktion gegen den Staat zu überzeugen, von Soldaten überwältigt und gefangengenommen. Das Todesurteil für Giulio wird, kurz vor der Erschiessung, in lebenslängliche Haft umgewandelt. Zehn Jahre verbringt er nun allein in einer kleinen schmutzigen Zelle, er bekommt kein Schreibzeug und kein Papier, keine Bücher und keinen Besuch, nur jeden Tag eine dünne Suppe und einen Becher voll Wasser. Um nicht wahnsinnig zu werden, um der Resignation die Stirn bieten zu können, beginnt er, sich das Leben draussen vorzustellen. Er sieht sich in seiner Phantasie ein Gemälde an, geht in die Oper, stellt sich die feinsten Menus zusammen. Er trifft aber auch seine Genossen, führt lange Gespräche mit ihnen, kämpft und siegt mit ihnen: «Der Überfall ist geglückt. Die Bauern marschieren mit uns. Sie haben mich befreit. Wir marschieren zusammen ... Eine neue Zeit bricht an ...» Dass die neue Zeit aber anders aussieht, als er sie sich vorgestellt hat, muss Giulio dann auf einer Barkenfahrt, auf einem Transport in ein anderes Gefängnis, erfahren. Dort nämlich kommt er ins Gespräch mit jungen Sozialisten, die auf einer anderen Barke ins Gefängnis gebracht werden. Von ihnen muss sich Giulio vorwerfen lassen, dass er die Entwicklung der letzten zehn Jahre verpasst habe, dass sein Anarchismus nichts Revolutionäres mehr habe, eigentlich nie gehabt habe. Einer der jungen Sozialisten ruft ihm zu: «Ihr habt die Geburt der Arbeiterbewegung um mindestens 15 Jahre verzögert.» Diese Kritik kann Giulio nicht mehr ertragen, er lässt sich ins Wasser fallen.

Der Film hat vier Teile: der Überfall, das Scheitern der Aktion und die Verhaftung bilden den ersten, die Fahrt zum Platz, wo das Erschiessungskommando steht, und die Begnadigung im letzten Augenblick den zweiten, die Zeit in der Zelle den dritten und die Fahrt auf der Barke den vierten Teil. Ihnen vorangestellt ist ein kurzer Prolog, der zeigt, wie das Kind Giulio, weil es ungehorsam war, in einen dunklen Raum eingeschlossen wird. Um in dieser Dunkelheit gegen die Angst anzukämpfen, rezitiert es, zuerst langsam, dann immer schneller werdend, den Kindervers «San Michele aveva un gallo». Die Angst vor der Dunkelheit, die Angst auch, allein zu sein, ist dem erwachsenen Giulio von der ersten Einstellung an ins Gesicht geschrieben. Über seine Einsamkeit kann auch die kleine Gruppe, die ihn am Anfang noch umgibt, nicht hinwegtäuschen. Was ihm bleibt, ist der Hass, der sich gegen jene richtet, die ihn und andere einsperren, und die Phantasie als einzige Möglichkeit, sich auch in der Gefangenschaft – und als solche empfindet Giulio das Leben überhaupt

– jene kleinen Freiräume zu schaffen, die es für das Überleben in den verhassten Strukturen der Gesellschaft braucht. Aber diese Phantasie führt ihn weg von der Wirklichkeit in ein revolutionäres Utopia, das nur für ihn selber stimmt. Es ist gleichzeitig berauschend und quälend, wenn er im Gefängnis, nachdem der Aufstand der Bauern in seiner Vorstellung zum Sieg geführt hat, ausruft: «Ich bin ja so glücklich, so schamlos glücklich.» Da haben die Phantasie, die Illusionen, die Verzweiflung und der Wahnsinn gleichzeitig ihren Höhepunkt erreicht.
So streng der Film aufgebaut ist, so streng sind auch seine Bilder gestaltet. Da gibt es keine speziellen Hinweise, keine Schnörkel und keine unnötige Ausführlichkeit, da wird immer nur soviel gezeigt, wie gerade nötig ist, damit der Zuschauer auf das Gezeigte reagieren kann. Besonders eindringlich wird diese Reduktion im Teil über Giulios Aufenthalt im Gefängnis. Da sieht man ihn umhergehen, sich bewegen – die Bewegung wird zum ersten Schritt gegen die Resignation – da sieht man ihn die langen Diskussionen mit seinen Genossen nachahmen. Und da sieht man die Backsteinmauern, die schwere Eisentür mit dem kleinen Guckloch, durch das ab und zu verständnislos der Wächter gafft, da sieht man die Schüssel mit der Suppe und den Becher mit dem Wasser. Diese Bilder sind konsequent gegen die Phantasie Giulios, gegen seine Reise nach Utopia gesetzt, gebrochen wird ihre Kargheit nur dann und wann durch kurze Musikeinblendungen – aus einer Oper beispielsweise – die zu Bruchstücken aus einem anderen Leben, zu Erinnerungsfetzen einer verlorenen Zeit werden. Ich habe das noch nie zuvor gesehen, wie Bilder mit aller Gewalt bei der Wirklichkeit bleiben, während der Ton, Worte und Musik, auf eine andere Ebene, hinter die Wirklichkeit gewissermassen, verschoben werden.
«San Michele avevo un gallo» ist ein Film über einen einsamen Kämpfer, über einen revolutionären Schwärmer. Obschon er scheitert, wird er von denen, die seine Figur erfunden (oder in der Erzählung «Das Göttliche und das Menschliche» von Leo Tolstoi teilweise gefunden) haben, nicht entlarvt und nicht lächerlich gemacht. Die Filmemacher sitzen, wie sie selber gesagt haben, nicht in der Barke der jungen Sozialisten. Sie möchten am liebsten in einer dritten Barke sitzen, die aber, wie sie meinen, erst noch gebaut werden müsste. Solange aber diese Barke noch nicht gebaut ist und solange sie sich nicht ohne Einwände in die Barke der Sozialisten setzen können, versuchen sie, dem Mann, der am Schluss sich selber zwar aufgibt, aber doch viele Jahre gegen die Resignation kämpfte, dem Mann, dessen Aktionen zwar sinnlos sind, weil ihr Sinn von denen, die sie eigentlich angehen, nicht verstanden wird, der aber wenigstens versuchte, sein Unbehagen umzusetzen – diesem extremen Phantasten gerecht zu werden. Ganz unfreiwillig – unfreiwillig darum, weil sich das Problem, als der Film gedreht wurde, so noch nicht stellte – wird der Film auch zu einem Kommentar über die politische Kriminalität der Gegenwart. Ich jedenfalls habe in «San Michele aveva un gallo» auch an jene gedacht, die sich im Herbst 1978 in Stammheim das Leben genommen haben. Bernhard Giger

La vieja memoria

Spanien 1977/78. Regie: Jaime Camino (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/58)

Jaime Camino: «Das Gedächtnis ist nicht objektiv, weder das individuelle noch das kollektive. Das Gedächtnis ist nicht die Geschichte, sondern subjektive Erinnerung.» «La vieja memoria» (Alte Erinnerungen) entstand 1977 und 1978 in Spanien. Persönlichkeiten aus der Zeit des Bürgerkrieges versuchen darin, sich an das zu erinnern, was damals geschah, was sie damals erlebt haben, welches ihre Hoffnungen waren und was aus diesen Hoffnungen geworden ist. Diese Aussagen von Anarchisten und Kommunisten, von christlichen Politikern und Faschisten hat Jaime

Camino zusammenmontiert zu einem 165 Minuten langen Rückblick auf eine Zeit, die 40 Jahre zurückliegt und in den Menschen dennoch gegenwärtig ist als eine Erinnerung, die verdrängt werden musste – oder bewusst verdrängt wurde. Durch die Montage, durch ein Verfahren von Aussage und Gegenaussage, macht Camino bei denen, die eigentlich auf der gleichen Seite standen und gegen den gleichen Feind kämpften, Widersprüche und Konflikte sichtbar – jene Widersprüche und Konflikte, die damals zur Zersplitterung der Linken führten und damit zur Niederlage. Er zeigt aber auch, wie jene, die damals im Lager der Sieger waren, sich die Geschichte zurechtbogen und sich in Lügen flüchteten.
Ob es sich nun um den ehemaligen anarchistischen Führer und Minister der katalanischen Regierung, Abad de Santillan handelt, um Raimundo Fernandez Cuesta, den Gründer der spanischen faschistischen Bewegung und späteren Franco-Minister, um die «Passionaria» Dolores Ibarruri, um Offiziere, Journalisten oder Schriftsteller – bei allen ist zu spüren, wie nahe ihnen die alten Erinnerungen noch sind, wie stark sie die Ereignisse von damals noch heute bewegen. Caminos Rückblende wird so, nach 40 Jahren verordnetem Schweigen, zum Anfang einer neuen Beschäftigung mit der Geschichte. Die Erinnerungen – und vor allem deren Bewältigung – werden Ausgangspunkt des Daseins in der Gegenwart im Spanien nach Franco: Camino bezeichnet seinen Film als eine Art Psychoanalyse.
Beschäftigung mit der Geschichte heisst auch, aus ihr zu lernen. Camino hat während der Realisierung seines Films, vor allem beim Ordnen des umfangreichen Materials und bei der Montage, viel gelernt: «Das war während der Wahlperiode in Spanien. Ich sah, dass sich in den Worten und Fakten wieder genau dasselbe abspielte wie zur Zeit der Republik.» Das ist ein schmerzlicher Lernprozess, den er da durchgemacht hat. Für uns, die wir das, was sich in Spanien ereignet, nur mehr oder weniger beunruhigt verfolgen, ist diese Feststellung eine Art Schlüssel zum Verständnis des neueren spanischen Films. Die Angst und die Unsicherheit, die etwa in den Filmen von Carlos Saura, ganz besonders in «Los ojos vendados» zu spüren sind, dieses leise Zittern in der neuen Freiheit bleiben nicht mehr nur abstrakt, sondern werden auch für uns, die Unbeteiligten, nachvollziehbar.

Der Ausspruch, die Welt sei kleiner geworden, gewinnt hier wirkliche Bedeutung. Die Ereignisse, die vor 40 Jahren Spanien erschütterten, wurden damals im Ausland – auch in der Schweiz – einseitig oder gar falsch interpretiert. (Das zeigte sich, dies nebenbei, nicht zuletzt bei den Reaktionen auf den Dokumentarfilm «Schweizer im Spanischen Bürgerkrieg» von Richard Dindo. Mancherorts in der Schweiz ärgerte man sich über die Aussagen der ehemaligen Spanienkämpfer zur schweizerischen oder überhaupt zur Demokratie, über Aussagen von Menschen also, die einmal ihr Leben einsetzten im Kampf gegen den Faschismus.) Hinter diesen einseitigen Interpretationen standen aber nicht immer nur politische Absichten, es fehlten oft einfach auch die richtigen Informationen. Das hat sich seither geändert. Presse, Radio und Fernsehen überschütten uns heute geradezu mit Informationen – so sehr, dass sie manchmal schon eher das Gegenteil bewirken und gar nicht mehr richtig wahrgenommen werden können. Hier haben Filme eine wichtige Aufgabe; denn auch sie übermitteln uns Informationen, meistens jedoch in viel subtilerer Form als die Presse oder das Fernsehen. Filme leuchten hinter die lauten und rasch vergessenen Schlagzeilen in die Seelen der Menschen. So gesehen sind sich «Los ojos vendados» und «La vieja memoria», obschon sonst grundsätzlich verschieden, sehr ähnlich: Beide Regisseure versuchen, alte Erinnerungen wieder freizulegen, versuchen, mit den alten Erinnerungen die Gegenwart zu verstehen, oder besser, in der Gegenwart zu bestehen. Sie tun dies nicht nur für die Spanier, sie tun dies auch für uns. Damit es keine Unbeteiligten mehr gibt. Bernhard Giger

Kramer vs Kramer

USA 1979. Regie: Robert Benton (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/59)

Die Ankündigung auf dem Aushang, «Diese Liebesgeschichte hat drei Seiten», verweist die Thematik ins richtige Spannungsfeld: «Kramer vs Kramer» ist ein Film über die Polarisierung und die Polarität von individuellen und gesellschaftlichen Beziehungen, ein Film über das Ungenügen eines Zweifronten-Rasters, der so beängstigend konstant Erwartungen und Vorstellungen von privatem Wohlergehen seit Generationen prägt. Mit dem Zusammenbruch der Kramerschen Ehe – einem für heutige Verhältnisse beinahe modellhaften Zusammenbruch – wird mehr geschildert als der persönliche Misserfolg einer individuellen Beziehung. «Kramer vs Kramer», das zeigt zum einen die Uneinigkeit der Rezeption, stellt ein Thema, das im Kino oft nur individuell abgehandelt wird, in einen grösseren Kontext. Das zeigt sich zum andern, wenn wir mit gewohnter Sehweise als vermeintlichen Mangel werten, was sich auf den zweiten Blick als Methode erweist, um soziale Bezüge bewusst zu machen. So etwa in der Zeichnung der beiden Hauptfiguren: Ted (Dustin Hoffman) und Joanna Kramer (Meryl Streep) sind Prototypen eines mittelständischen, städtischen Ehepaars: Er der smarte Aufsteiger, dynamische Werbefachmann, ganz in stupidem Prestigestreben befangen; sie die allmählich verzweifelnde Hausfrau und Mutter, die mit vagen Selbstverwirklichungshoffnungen ihren gar nicht vagen Persönlichkeitsverlust zu unterbinden sucht. Als Prototypen repräsentieren sie die gängige Ehe schlechthin: Wir erfahren so gut wie nichts über ihre konkrete Situation, wissen aber so gut wie alles. Die umrisshafte Typisierung schärft den Blick für die Zusammenhänge.
Der Film beginnt mit Joannas Weggehen; mit der noch unartikulierten Weigerung der Frau, das unfruchtbare Zweifronten-Arrangement weiterzuführen, beginnt auch die langsame Aufweichung der starren Positionen. Die schematische Weltsicht, die die Geschlechter auf je ihren eingleisigen Weg abdrängt, ihnen je ihre fix reglementierte Lebensweise mit starr delegierten Werten vorschreibt, ihnen ihre Aufgaben buchhalterisch in Aktiven und Passiven zuweist, kurz, die Welt in eine potente des öffentlichen Habens und eine verschämte des privaten Seins zweiteilt, dieses

Schema erweist sich als destruktiv. Am destruktivsten jenen gegenüber, die, wie hier der Sohn Billy, bei dieser Rollenverteilung seit je zu kurz kommen, den Kindern, die ihrerseits die programmierte seelische Verkümmerung weitergeben an Nachkommen – der Teufelskreis schliesst sich seit Generationen. Wird dieser Kreis durchbrochen von einer Joanna, deren Verweigerung symptomatische Züge trägt, setzt das grosse Jammern um die scheidungsgeschädigten Kinder ein (in der Schweiz wird jede dritte, in den Städten sogar jede zweite Ehe geschieden...). Es mutet leicht pervers an, denkt man an all die ehegeschädigten Kinder, die ihre Schäden gezwungenermassen weitergeben, unbehelligt weitergeben dürfen. Joannas Handeln erzwingt die Suche nach andern Möglichkeiten, was wiederum Ted zum Umdenken zwingt: Alleingelassen mit einem siebenjährigen Kind, entwickelt er sich vom ständig abwesenden Vater-Mann, der für die Brötchen sorgen muss, zum Vater-Menschen, der in der echten Sorge um das Kind den Weg findet in die «weibliche» Sphäre eines zweigeteilten Wertsystems, den Weg fort von der halbierten zur ganzen Persönlichkeit. Wohl nicht zufällig hat Regisseur Benton dem Film die gleiche Vivaldi-Musik unterlegt, die François Truffaut für «L'enfant sauvage» – auch ein Film über eine Menschwerdung – benutzte.

Insofern ist das sicher einer jener «Männerfilme», wie Hans Blumenberg («Die Zeit») sie als neuesten Hollywood-Trend wahrzunehmen meint. Mir scheint jedoch, dass mit «Kramer vs Kramer» weniger die «Stunde der schwachen Männer» geschlagen hat, als diejenige der einsichtigen Männer. Wohl ist der Mann hier «alleingelassen», «gedemütigt» vielleicht, «hilflos» ja, aber bestimmt nicht so «skrupellos wie eh und je». Ted Kramers Veränderung mag man als Wunschdenken abtun, sie spiegelt jedoch durchaus ein Stück mögliche und erhoffte Entwicklung, meinetwegen vom «Supermann zum Softie». Dieser Jargon entspricht übrigens genau jenem, mit dem Ted Kramer sich anfangs über die Beweggründe seiner Frau hinwegzulügen versucht: «Women's lib» halt, der Einfluss der frustrierten Weiber, die Freundin, die sie dauernd beschwatzt – mir muss das passieren! Nicht: «Warum passiert das?» Wenn der Film zu Anfang die bittere Optik des Ted Kramer übernimmt, so ist das trotzdem keine «Formel, bei der wieder einmal die Frauen auf der Strecke bleiben». Teds beginnende Entpolarisierung ist nur als Folge des Ausbruchs seiner Frau, der Frauenbewegung generell, denkbar. Joannas Beweggründe werden, wer sie zu Beginn noch nicht verstehen kann, nicht verstehen will, im Laufe der subtil inszenierten Gerichtsverhandlung so einfühlbar deutlich, dass auch der für gesellschaftliche Zusammenhänge blinde Zuschauer ihre Tragik nicht mehr länger mit Hysterie verwechseln kann. Man glaubt ihr, dass sie nur knapp dem Selbstmord unter dem Druck der Verhältnisse entronnen ist, dass sie im totalen Verlust der Selbstachtung ihren Sohn glaubte aufgeben zu müssen. (Wieweit ich hier der weiblichen Hauptfigur ein spezifisch «schwesterliches» Verständnis entgegenbringe, darüber lasse ich mich gerne von männlichen Zuschauern belehren. Blumenbergs Sichtweise braucht ja nicht unbedingt die Norm zu sein.) Jedenfalls prägt die unglaublich starke Meryl Streep als Joanna das Geschehen und damit den Film qualitativ, wenn auch nicht quantitativ (sie hat nur relativ kurze Auftritte) am stärksten. Zwischen dem ersten und dem letzten Bild, beides Grossaufnahmen ihres Gesichtes in emotionalen Extremsituationen, spannt sich der Bogen nicht nur in formaler Hinsicht.

Die Form kontrapunktiert das Thema auch im weiteren unter dem Aspekt der Dualität: Zwischen den zwei Frühstücksszenen mit Ted und Billy, der chaotischen ersten, der geordneten zweiten, liegen zwei Gerichtsszenen, in denen einmal Ted, einmal Joanna ums Sorgerecht für Billy kämpfen, einmal der eine Anwalt, dann der andere das einseitige Zweiseiten-Schema gegeneinander ausspielen. Dazwischen, der grösste Teil des Films, die dritte Seite in diesem Frontenbild: das Kind, auf das sich nun die Besitzansprüche und das Ausschliesslichkeitsdenken einer vermeintlichen Liebe richten, die sich nicht mehr wie gewohnt im Clinch der geschlossenen Zweierbeziehung behaupten kann. Mit ihm und an ihm wachsen die Beteiligten

aber auch über ihre Liebesbilder und -erwartungen hinaus, und der hoffnungsvolle Schluss könnte in der Tat als Beinahe-Happy-End bemängelt werden. Für die ewiggleiche, europäische Frage, «Wo bleibt denn da das Negative?», haben die Amerikaner jedoch traditionell nur ein Schulterzucken übrig. Der negativen Realität wird frohgemut die mögliche positive Fiktion entgegengesetzt, und über die Naivität solchen Tuns mögen sich die sophistizierten Europäer streiten.
Zum andern, in die gleiche Richtung zielenden Vorwurf, der Film sei dramatisch hochgeputscht, emotional bis an die Grenze des Erträglichen: Es gibt einige Szenen, vor allem zwischen Vater und Sohn, die allzu stark auf den grossen Momenten verharren, wo man sich etwas weniger emotionale Höhepunkte und etwas mehr zermürbenden Alltag gewünscht hätte. Die Szene mit Billys Unfall zum Beispiel halte ich für einen überflüssigen Action-Träger, der nicht unbedingt zum dramatischen Aufbau passt. Wenn sie schon eingefügt wurde, um später die juristische Verdrehung von Ereignissen zu beweisen, so hätte man wenigstens von der dick aufgetragenen Demonstration von Vaterliebe ablassen dürfen. Sonst registriert die Kamera (Nestor Almendros) eher lapidar und unaufdringlich, was sich an Gefühlen auf den Gesichtern ausdrückt, und die Emotionalität, die beispielsweise von Meryl Streep ausgeht, ist mehr als legitim, sie ist im Zusammenhang des Geschehens zwingend. Die meisten Szenen kommen ohne billige Sentimentalität und Klischees aus; dort wo Klischees auftauchen, etwa in bestimmten Sprachwendungen und Verhaltensweisen (besonders im Zusammenhang mit der gemeinsamen Freundin der Kramers), sind sie begründet in der genauen Schilderung amerikanischer Umgangsformen.
«Kramer vs Kramer» wird hoffentlich nicht nur die Gemüter, sondern auch die Gehirne bewegen. Wenn man sich ihn nicht ohne Taschentuch anschauen kann, dann liegt das weniger an der Inszenierung als an der Thematik. Urs Jaeggi, der in anderem Zusammenhang ähnliches formuliert hat, (vgl. ZOOM-FB 2/80 S1), scheint recht zu behalten: Der Aussagekraft von Statistiken muss manchmal mit dem Beweinen des Einzelschicksals nachgeholfen werden. Pia Horlacher