Zeitschrift: Zoom-Filmberater

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

Band: 32 (1980)

Heft: 13

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

wackelte Kamera und dauerndes Gezoome nützen der Bewegung auch nichts», muss man sich dann bei der Durchsicht des Materials sagen.

Vor drei Wochen kannten uns viele der Jungen noch nicht, wir wurden oft aufgehalten, mussten diskutieren, verloren wertvolle Zeit. Begreiflich die Aggressionen, denn die Polizeifotografen sind allgegenwärtig, und wie 1968 soll bereits eine zweite Verhaftungswelle aufgrund von Fotos stattgefunden haben. Jetzt ist der Videoladen eigentlich allen ein Begriff und man kennt uns vom Sehen. Immer wieder werden wir auf Spitzel aufmerksam gemacht, die wir dann aufnehmen. Umgekehrt sind wir eines Nachts filmend in einen Haufen von etwa zehn zivilen Polizisten geraten und nur deshalb nicht verprügelt worden, weil Demonstranten in der Nähe waren.

Das Fernsehen hat's manchmal schwer. An einer VV haben sie ihr 16 mm-Equipment zu dritt gleich neben uns plaziert, der Grosse Bruder beim Kleinen Schutz gesucht. Wen wundert's, dass sie nicht sehr beliebt sind? – Am 9. Juni, gleich nach Beginn des Fights, wagten sich drei mit einem Transparent bis nahe vor die Polizei. Ein rückwärts vor ihnen herschnürender TV-Kameramann hatte da doch tatsächlich die Frechheit, ihnen Anweisungen zwecks Telegenität seines Schusses zuzurufen zu versuchen.

Ästhetik und Politik: a) *Das* filmische Ausdrucksmittel für diese Bewegung ist der weite Winkel. Erstens entspricht das Weitwinkel-Objektiv mit seiner Breite und seiner Dynamik in der Tiefe der Bewegung rein optisch; zweitens erlaubt es aufgrund der grossen Tiefenschärfe ein mobiles Filmen, und drittens sind Gesichter im Weitwinkel selten identifizierbar. b) Der Standpunkt einer Aufnahme ist bereits eine Stellungsnahme zur Sache. Deshalb filmen wir äusserst selten von seiten der Polizei in Richtung der Demonstranten.

Markus Sieber

FILMKRITIK

1+1=3

BRD 1979. Regie: Heidi Genée (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 8/175)

Nach «Grete Minde» ist dies Heidi Genées zweiter Spielfilm. Auf den ersten Blick könnte der Gegensatz zwischen der aufwendigen, schwerblütigen Literaturverfilmung und der leichthändig inszenierten Komödie nach eigenem Drehbuch nicht grösser scheinen. Auf den zweiten Blick jedoch lässt sich mindestens eine gewichtige Gemeinsamkeit feststellen: Beide Filme erzählen von jungen Frauen, die ohne gesellschaftlich sanktionierte (Ehe-) Bindung Mütter werden. In «1+1=3» sieht das natürlich ein bisschen anders aus als im frühen 17. Jahrhundert, vor dessen historischem Hintergrund Grete Minde ihr Schicksal quersteuert. Katarina, Gretes modernes Gegenbild, wenn man so will, erlebt uneheliche Mutterschaft nicht darum, weil sie die offizielle Moral-Formel 1+1=3 (zu einer Mutter und zu einem Kind gehört ein Vater) nicht einlösen *kann,* sondern weil sie sie nicht einlösen *will.* Grete Minde muss sich gezwungenermassen gegen eine feindliche Gesellschaft stellen, während Katarina aus eigenem Antrieb gesellschaftliche Ansprüche über Bord wirft.
Katarina ist Schauspielerin und lebt seit acht Jahren in fester Bindung mit Bernhard, einem jungen Juristen. Beginn der Geschichte: ein Schwangerschaftstest (für den Hausgebrauch) erweist sich als positiv, ein Abtreibungsversuch nach Grossmutterart als negativ. Daraufhin entschliesst sich Katarina, das Kind zu bekommen, und zwar alleine. Den zu-

künftigen Vater, zu dem ihre Beziehung flau geworden ist, will sie nicht heiraten, obwohl dieser, nach anfänglichem Schock, nicht nur dazu bereit wäre, sondern schliesslich aus verletztem Stolz sogar darauf drängt. Freunde und Freundinnen, Bekannte, Schwester, Schwager und Arzt versuchen, ihr den einsamen Entschluss auszureden: Abtreibung oder Heirat, das sind die beiden Möglichkeiten, die ihr offeriert werden. Katarina schlägt beide aus, nicht zuletzt aus Trotz gegen die Übermacht der «Vernunfts»-Argumentation, die sich da geschlossen ihrem auflüpfigen Optimismus und ihrer rebellierenden Lebenslust entgegenstellt. Am Schluss des Films, der gerade die Zeitspanne der Schwangerschaft bis hin zur Geburt umfasst, ist Katarina also eine «ledige Mutter» geworden – nicht ohne gelegentliches Zögern, nicht ohne Rückschläge, aber mit hoffnungsvollen Aussichten.

Adelheid Arndt gibt als Katarina ein feministisches Lehrstück mit Witz.

Katarinas Geschichte ist im heutigen Kino (wie auch in der heutigen Literatur) nicht neu; eher ungewohnt sind hingegen deren leichter, komödiantischer Unterton und die lockere, unprätentiöse Inszenierung, die dem Film im ganzen sehr zugute kommen, im Detail aber einige Nachteile bringen. Das aktuelle Thema der selbstverantworteten, ausserehelichen Mutterschaft trägt ja für die Betroffenen in der Regel zu viele schmerzliche Züge, als dass sich die Form der Komödie aufdrängen würde. Andererseits ist die Komödie publikumswirksam und von entsprechendem aufklärerischen Potential, und wichtige Auseinandersetzungen gehören nun mal – man wagt es kaum mehr zu sagen – vor ein breiteres Publikum, allen Unkenrufen künstlerischer Puristen zum Trotz.

Heidi Genée ist es gelungen (in Deutschland mit beträchtlichem Erfolg), ähnlich wie Robert Benton mit seinem «Kramer vs Kramer», ein Thema unterhaltend zur Diskussion zu stellen, ohne den Blick für die politischen Bezüge gänzlich zu verlieren, auch wenn sie nicht allen Fussangeln komödiantischer Oberflächlichkeit ausweichen konnte. Eine gewisse Figuren-Typisierung, die der Komödie eigen ist, geht auch hier manchmal auf Kosten einer subtileren Charakterisierung. Katarinas Schwager etwa, als patriarchalischer Buhmann, erfüllt etwas allzu schematisch Abschreckungs-Funktionen (auch wenn die Figur in ihrem Realitätsgehalt leider durchaus überzeugt, wie Heidi Genée sich zu Recht verteidigt). Andererseits beweist die nicht selten liebenswerte Zeichnung der beiden männlichen Protagonisten (Katarina knüpft im Laufe des Film eine zweite Bekanntschaft an), dass die Thematik nicht auf billige Schuldverteilung hin ausgerichtet ist. Der ausgezeichnete Dominik Graf in der Rolle von Bernhard verhilft mit seinem lapidar-komödiantischen Talent dem Film übrigens zu den lustigsten Momenten und vor allem den komischsten Dialogen.

«1+1=3» ist, wie die verschiedenen Besprechungen und Diskussionen zeigen, ein ausgesprochen anregender Film, welchem sogar die empfindlichsten Männer-Mimöschen das feministische Engagement nicht von vorneherein übelnehmen (Zitat: «Sollte dies ein ‹feministischer› Film sein, dann lohnt Feminismus die Auseinandersetzung»). Abgesehen von der schwerelos didakti-

schen Art, mit welcher Heidi Genée ihr Lehrstück inszenierte, dürfte vor allem ihre offene Position für diese Bereitschaft zur Auseinandersetzung verantwortlich sein. Die Autorin und Regisseurin masst sich nicht an, mit Katarinas Entscheid zur alleinstehenden Mutterschaft eine allgemeingültige Lösung gefunden zu haben, genausowenig wie sie diesen Entscheid als ein Argument gegen die Abtreibung verstanden haben will. Katarinas Geschichte wird ja kontrapunktiert mit derjenigen ihrer Schwester: Anna, kleingerieben in der üblichen Familientretmühle, inspiriert als abschreckendes Beispiel einerseits Katarina zu ihrem Schritt in die Unkonventionalität, repräsentiert anderseits all jene Frauen, die eine solche – beinahe schon privilegierte – Entscheidungsmöglichkeit nicht mehr haben oder nie gehabt haben. Ähnliche Bemühungen um ausgewogene Argumentation liessen sich an einer Reihe von andern Punkten belegen. Einzig dort bezieht der Film unnachgiebig Stellung, wo er die Haltung von Ärzten anprangert, die Berufs-Ethik mit Gesetzesvorschriften verwechseln, die heute mit der gleichen, uninteressierten Kaltblütigkeit zu Abtreibungen raten, wie sie früher jegliche Hilfe verweigert haben, immer brav – und bequem – dem Buchstaben des Gesetzes folgend, aber nicht jenem der Menschlichkeit.

Noch ein Einwand, der nicht nur diesen Film, sondern das Umfeld der Diskussion allgemein betrifft: Mir scheint, man leistet der Sache der Frauen nicht unbedingt einen eindeutigen Dienst, wenn man nun die alleinstehenden Mütter beinahe ein wenig zu glorifizieren beginnt – und «1+1=3» bewegt sich in der Nähe dieser Gefahrenzone, nicht zuletzt deshalb, weil die eigentlichen Schwierigkeiten, die für Katarina erst richtig nach der Geburt beginnen dürften, hier ausgeklammert werden. Insofern illustriert Heidi Genées Film ein Dilemma, dem auch andere, sogenannte Frauenfilme (und Frauenliteratur) ausgesetzt sind: die Gratwanderung – und es ist eine nicht ungefährliche Gratwanderung – zwischen positiven, optimistischen Identifikationsbildern für Frauen einerseits (die für ihr angeschlagenes, gesellschaftliches Selbstverständnis offensichtlich notwendig sind) und andererseits neuen Mythen, die mit der Wirklichkeit nicht eben mehr viel zu tun haben. Auf Katarinas Geschichte bezogen heisst das, dass mit viel Optimismus die recht privilegierte Situation einer Frau gezeigt wird, die als Alternative zur kaputten Kleinfamilie mit ihrem Kind wird alleine leben. Damit wird aber aus der Not eine Tugend gemacht, denn faktisch haben die Frauen ihre Kinder ja auch im Rahmen der Familie meistens allein und in eigener Verantwortung grossgezogen (im Film wird das mit der Situation von Anna, Katarinas Schwester, deutlich erkennbar). Die Abrechnung mit der vaterlosen Gesellschaft, wie sie im Moment in der Literatur stattfindet, spricht zu dieser traurigen Tatsache Bände, im wahrsten Sinn des Wortes. Aus der Not eine Tugend machen – das ist aber eine Tugend in Anführungszeichen, die unter Umständen bloss den eigentlichen Notstand überdeckt. Dass biologische Mutterschaft nicht gleichgesetzt werden kann mit sozialer, das haben wir nun lange genug versucht, den Vätern in dieser Gesellschaft beizubringen. Es ist verständlich, wenn als Reaktion auf deren hartnäkkige Begriffsstutzigkeit Frauen wie Katarina nun den Spiess umkehren und ihnen alle Vaterrechte von Anfang an verwehren. Eine solche Reaktion mag als eine Art «Streiktaktik» von momentaner Logik sein, doch auf längere Dauer wird sie nicht nur den Kindern nicht gerecht, sondern belässt auch die Frauen einfach dort, wo sie bereits sind (wie die Männer übrigens auch). Auf weitere Sicht werden wir uns also überzeugendere Alternativen einfallen lassen müssen, und es wäre nett, wenn auch die Männer sich daran beteiligten. Ein Vorschlag zur Güte: Am besten beginnen sie damit, sich den Unterschied zwischen einem Schwangerschaftstest und einem Spiegelei zu merken (die diesbezügliche Anfangssequenz scheint männiglich in Ratlosigkeit zu versetzen). Die Frauen werden es dankbar als echtes Zeichen von gutem Willen zu würdigen wissen...

Pia Horlacher

Bad Timing (Black Out)

Grossbritannien 1979. Regie: Nicolas Roeg (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/155)

«Bad Timing» ist «eine Geschichte voller Hass, Eifersucht, Schönheit, Bitterkeit, Erfüllung, Rache, Begehrlichkeit und Enttäuschung», wie es Regisseur Nicolas Roeg formulierte, «mit einem rasanten Realismus, wie man ihn kaum je sah. Zugleich ist der Film auch ein Kriminalrätsel und ein Thriller.» So verwirrend und irritierend dies klingen mag, so irritierend und verwirrend ist auch der Film. Und dennoch hat Roeg ein Werk geschaffen, das fasziniert, vielleicht gar schockiert, abstösst und verunsichert. Eigentlich geht es ganz banal um die Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau, die nicht zusammenpassen (können), weil sie keine gemeinsame Sprache finden, und weil der Mann die Frau besitzen, die Frau aber nicht zum Besitz des Mannes werden will. Was diesen Film weit faszinierender und prickelnder macht als die meisten seiner Art, ist seine ungewöhnliche, komplizierte und vielschichtige formale Gestaltung. Komponiert wie ein bewegt strukturiertes Musikstück, variiert der Film mit gnadenloser psychologischer Sezierlust, exzessiver formaler Besessenheit und erotischer Intensität sein Thema.

In Wien wird in den frühen Morgenstunden die schöne, 21jährige Amerikanerin Milena Flaherty (Theresa Russell) mit einer Ambulanz und Blaulicht ins Krankenhaus gefahren. Während Ärzte und Schwestern sich um die im Koma liegende Frau, die an einer Schlafmittelvergiftung zu sterben droht, bemühen, versuchen zwei Männer zu rekonstruieren, wie es zum Selbstmordversuch Milenas gekommen ist. Der Film beginnt also am Ende, er rollt die Geschichte von rückwärts auf, mit einer Flut von Rückblenden, durch visuelle Assoziationen, Reize und Erinnerungen.

Der eine Mann ist Dr. Alex Linden (Art Garfunkel), ein amerikanischer Psychoanalytiker, der an der Universität Wien eine Gastdozentur hat. Er gibt sich als Freund Milenas aus, ist aber ihr Geliebter. Er erinnert sich, wie alles auf einer Party angefangen hat, wo sich Milena und Alex erstmals begegneten und sich augenblicklich ineinander verliebten. Ihre stürmische Romanze begann mit einigen unbeschwerten, glücklichen Wochen. Dann beginnen sich Konflikte zu häufen. Milena liebt zwar Alex, aber ebenso ihre Freiheit und auch – wie der Professor bald bemerkt – andere Männer. Alex ist von Milenas Vitalität, Sinnlichkeit und Leidenschaftlichkeit fasziniert, aber er ist nicht fähig, sie als Menschen ganz zu akzeptieren. Er schätzt an ihr fast nur ihre erotischen Reize und will, dass sie für ihn verfügbar ist. Eigenschaften, die ihm an ihr nicht passen, sucht er zu unterdrücken oder zu verdrängen, indem er an Milena scheinbar offen, in Wirklichkeit jedoch hinterhältig und verletzend kalt Kritik übt. Seine Eifersüchteleien und Besitzansprüche provozieren Milena, sich dagegen zur Wehr zu setzen, irgend jemandem zu gehören, zum Besitz eines Mannes zu werden. Sie fängt wieder an zu trinken und leistet Alex mit hysterischen, vulgären Ausbrüchen und Krächen Widerstand. Aber die beiden können ohne einander nicht leben, noch weniger aber miteinander. Ihre Liebe wird zu einem selbstzerstörerischen, obsessiven Krieg zwischen Persönlichkeiten, «der nur brutal und katastrophal enden kann» (N. Roeg).

Als Alex von der NATO beauftragt wird, ein psychologisches Gutachten über einen Tschechen namens Stefan Vognic (Denholm Elliott) zu erstellen, entdeckt er, dass Vognic Milenas in Bratislava wohnender Ehemann ist. Zuerst leugnet Milena ihre Heirat, dann behauptet sie, dass diese Beziehung längst vorbei sei – und fährt dann doch von Zeit zu Zeit über die Grenze zu Stefan. Diese Entdeckung kühlt Alex' Beziehung zu Milena etwas ab, aber dann vertragen sie sich wieder und verbringen idyllische Ferien in Marokko, bis Alex Milena einen Heiratsantrag macht, den sie ablehnt. Zurück in Wien, findet sie bei Alex das Dossier über sie und Stefan. Sie verlässt Alex, ist häufig betrunken, macht ihm gewalttätige Szenen und ist

Art Garfunkel als Dr. Alex Linden.

selbstmordgefährdet. Eines nachts ruft sie ihn um Hilfe, weil sie zuviel Schlafmittel geschluckt hat. Alex fährt zu ihr und alarmiert die Ambulanz.
Der zweite Mann ist Polizeiinspektor Netusil (Harvey Keitel), der von Amtes wegen alle Selbstmordfälle des Spitals zu untersuchen hat. Der zugeknöpfte, überhebliche und in seine leidenschaftlichen Erinnerungen versunkene Dr. Linden ist ihm dabei wenig und widerwillig behilflich. Trotzdem gelingt es ihm herauszufinden, dass zwischen Milenas Anruf bei Alex und der Alarmierung der Ambulanz drei Stunden lagen, über die er von Alex Auskunft haben will. Dieser hüllt sich in Schweigen, aber der Inspektor kann beweisen, dass Alex in dieser Zeit mit der ihrer Sinne nicht mehr mächtigen Milena geschlafen hat. Für Netusil ist deshalb der Tatbestand der Vergewaltigung erfüllt. Aber der Dostojewski-Detektiv Netusil, der zuletzt von Alex ein Geständnis beinahe erflehen will, damit sich das «Gift» der unordentlichen Lebensweise Milenas nicht ausbreiten kann, kommt nicht dazu, Anklage zu erheben, weil die Nachricht, dass Milena leben wird, noch rechtzeitig eintrifft, um gerichtliche Schritte gegen Alex zu verhindern.
Die hartnäckigen, bohrenden Fragen des Inspektors haben jedoch Alex gezwungen, sich auch dieser drei Stunden zu erinnern. Er hat Milenas Hilferuf nicht ernstgenommen, obwohl sie bereits in Agonie lag, als er bei ihr eintraf. Was er dem Inspektor um keinen Preis verraten will: Er hat Milena als fast tote Materie besessen. Es war für ihn wie ein Befreiungsakt aus der Verkrampfung, ein glücklicher Orgasmus, da der leblose Körper unter ihm keine «Gefahr» mehr war, ihn nicht mehr durch eine eigene Identität und eigene, unberechenbare Lebensäusserungen störte und verunsicherte. Endlich war Milena in seinem totalen Besitz.
Der Zuschauer muss (darf) diese Geschichte aus einem irritierenden Geflecht von Rück-, Quer- und Voraus-

blenden, Details, Phantasien und Bruchstücken der Erinnerung zusammensetzen. Die abgründige Love-Story ist in zahllose, verfremdend ineinandergreifende Segmente aufgelöst, deren Verbindung sich immer wieder zu wahren Montage-Feuerwerken steigert. Ich habe in fünf Minuten gegen 80 Einstellungen gezählt. Aus diesem nervös vibrierenden Puzzle lassen sich allmählich die Ereignisse und die Art der Beziehungen rekonstruieren. Milena verkörpert das Leben: Vitalität, Spontaneität, bedingungslose Leidenschaft, Sinnlichkeit und Erotik. Sie lebt ganz dem Augenblick und aus den Emotionen. Ihre erotisierende, animalische Ausstrahlung besitzt anarchische Elemente. Alex Linden dagegen ist ein Mann der Ratio, des Verstandes, des Denkens, Analysierens und Planens. Seine Begierde wird von Prinzipien und Phrasen bewacht. Er kann sich nicht vergeben und verschenken: Er ist in seinem tiefsten Wesen steril und tot – Eros (Milena) und Thanatos (Alex).

So modern, provokativ und progressiv sich «Bad Timing» auch gibt, so repetiert er doch nur ein traditionelles Rollenverhalten von Mann und Frau. Alex ist der Kopf, Milena der Leib. Entsprechend differenzierter ist auch der Professor gezeichnet: Er hat einen Beruf, gehört zu einem Milieu und nimmt einen ganz bestimmten gesellschaftlichen Stellenwert ein. Nicht so Milena. Der Zuschauer erfährt nicht, was sie tut und wovon sie lebt. Er muss annehmen, dass sie von ihrem Ehemann oder andern Männern ausgehalten wird und daher, entgegen dem Anschein ihres Verhaltens, abhängig ist. Schliesslich muss sie ja ihre Wohnung, die ständig wechselnden Kleider und Frisuren irgendwie finanzieren. Erst die ökonomische Unabhängigkeit würde ihr jene Selbständigkeit ermöglichen, über die sie angeblich verfügt. Hier scheint Roeg inkonsequent zu sein, wie er auch in manchen Schockeffekten übertreibt. So sind etwa die Assoziationen, die vom Luftröhrenschnitt Milenas zum Geschlechtsakt führen, nicht nur geschmacklich fragwürdig.

Franz Ulrich

Rude Boy

Grossbritannien 1980. Regie: Jack Hazan und David Mingay (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/181)

«Ich hasse die Konservativen. Das ist mein ganzer politischer Standpunkt. Ich hasse alles, was konservativ ist. Die Grundeinstellung der Tories ist, die Leute an ihrem angestammten Platz festzunageln. Und die allgemeine Wehrpflicht. Uniformen und noch mal Uniformen. Diese Ärsche kriegen mich nicht in die Armee. Die Wehrpflicht kommt immer dann, wenn die Arbeitslosigkeit zu hoch wird. Und wenn es über zwei Millionen sind, dann fangen die Weltkriege an. Ich kann schon den Carter und den Callaghan sehn, die zwei. Knopfdrücker sind die Brüder. Zack sind wir weg vom Fenster. Darum lassen sie die Arbeiterklasse Kinder machen. Sonst hätten die uns schon lange ausgerottet. Aber sie brauchen uns ja. Als Scheiss-Kanonenfutter.»

Jonny Rotten von der Punk-Gruppe Sex Pistols ist ein Kind der Resignation. Punks sind Leute, die wissen, was sie nicht wollen. Leute, die aufbegehren, ausschreiten. Grundsätzlich, gegen den Status quo, denn schlimmer kann es ja nicht werden. Punks sind auch Leute, die absolut nichts zu verlieren haben. Kein Eigentum, keine Jobs, und schon gar keine «Werte».

Neben Graffiti an U-Bahn-Schächten ist Musik die wichtigste Kommunikation der Punks. Die Eigenart von Punk-Musik ist allerdings expliziert, dass es einem Aussenstehenden ob der «kulturellen Dissonanz» angst und bange werden kann. Für britische Punks sind die Gigs aber, vielleicht neben Fussball, der in England kaum von Rockmusik zu trennen ist, die einzige Möglichkeit, sich at home zu fühlen.

The Sex Pistols, The Stranglers und The Clash zählen unter den britischen Punk-Bands zu den Etablierten. Etabliert heisst in dieser Scene: eine Menge Kohlen scheffeln. The Clash können ihre Anarchie und ihr Chaos geniessen und sogar bezahlen. Bei den «Unabhängigen» Punk-Bands zahlt irgendwer die

«Konzertfolgekosten». Der politische Instinkt zwischen den Sex Pistols, den Clash und ähnlichen Gruppen unterscheidet sich aber kaum, obwohl die Sex Pistols aus den Randzonen der Arbeiterklasse stammen und The Clash als Vertreter der Mittelschicht ein entsprechendes Kunststudium genossen haben. Dieser intellektuelle Vorsprung hat ihnen wohl die Möglichkeit gegeben, sich als die «politische» Punk-Gruppe zu profilieren.

Mit The Clash haben die beiden Engländer Jack Hazan und David Mingay den Film «Rude Boy» gedreht. Im Mittelpunkt steht der arbeitslose Londoner Ray aus den Wolkenkratzer-Slums von Brixton. Etwas Kleingeld macht Ray mit seinem Job in einem drittklassigen Porno-Buchladen. Ray steht auf die Musik der Clash und versucht bei Joe Strommer, der Stimme der Clash, einen Job zu bekommen. Nach einigen Anläufen schafft es Ray, auf eine Tour in den Norden als Roadie mitgenommen zu werden. Er freundet sich mit den Musikern an, bleibt aber als Roadie ein Versager. Rays Naivität, Alkoholkonsum und Labilität fällt einigen auf die Nerven. Bei einem Gig im Glasgower «Apollo» verprügeln ihn einige übereifrige Ordner.

Zwischen Konzertausschnitten und Story blenden Hazan und Mingay schlagzeilenähnliche Szenen ein, etwa wie zivile Polizei mit Video-Equipment schwarze Jugendliche an einer Bushaltestelle filmt. Oder wie «iron lady» Mrs. Thatcher in ihrem Wahlkampf mit bebender Stimme mehr Law und Order fordert. Letztere Einblendung macht den Zuschauer beinahe noch aggressiver als Szenen von Schlägereien zwischen Punks, der National Front und der Polizei, die wie in Zürich mit CB-Gas und Hartgummi den Verkehr zu regeln versucht.

Als Roadie ist und bleibt Ray eine Flasche. Er ist stets besoffen, baut Instrumente falsch auf und stolpert beim Konzert über Kabel. Dümmer könnte er sich wohl kaum anstellen. Punk-Musik braucht nun mal Strom. Mit dem Erfolg schaffen sich The Clash einen neuen Manager an. Der bringt Ray auf Distanz.

Tristes Leben: Ray Gauge als untauglicher Roadie.

Die Freundschaften erkalten. Ray rät der Gruppe, die Hände von politischen Botschaften zu lassen. Doch die Gruppe lässt die Hände von Ray. Als sie eines nachts Ray unter der Dusche rigoros ausnüchtern, haut er ab.

Dramaturgisch wollen Story und Zwischenschnitte nicht überzeugen. Wer es schafft, während dem zweistündigen musikalischen Bombenteppich noch

zum Denken zu kommen, wird bestimmt verwirrt werden. Aber die aggressive Präsenz von Gewalt und Punk-Musik lässt in «Rude Boy» nicht viel Zeit zum Überlegen. Man ist genug damit beschäftigt, die Faszination an dem bösen Spiel zu unterdrücken. Während dem Film werden die Einblendungen impulsiv akzeptiert, sie gehören zur Atmosphäre. Sie begründen die Eskalation der Gewalt zwar nicht, doch sie geben Indizien, Hintergründe. Erst im Nachhinein, wenn man sich Gedanken über den Film macht, werden die Erinnerungen versatzstückartig, und man wird sich fragen, ob man nun gut kaschiertem Dilettantismus, einem dogmatischen Filmmacher, einem PR-Vehikel oder der Suggestivkraft von Gewalt auf den Leim gekrochen ist.

Allzu lange ist es gar noch nicht her: Swingin' London, Flower Power, The Roaring Sixties! Die Jugend der sechziger Jahre schien eine goldene Zukunft zu erwarten. Coca-Cola, The Tube und Schallplatten waren noch billig. In den Schaufenstern herrschten 365 Tage im Jahr Weihnachten, und mit zwei Tagen Arbeit die Woche konnte man bequem den Rest der Zeit Blumenrevolution feiern. Doch während Amerikas Jugend Vietnam entlaubte, und Zürichs Kinos Antonionis «Blow up» anspielten, begann sich der Niedergang des United Kingdom abzuzeichnen. London musste nach und nach fast alle Kolonien aufgeben. Das Commonwealth legte keine goldenen Eier mehr, sondern zersetzte Englands splendid isolation mit einem unabsehbaren Strom an farbigen Einwanderern aus Asien und der Karibik. Alle mit einem britischen Pass versehen. Inflation, Hochhäuser und Preise stiegen unaufhaltsam. Irische Bomben verunsicherten die Bürger des West End. Nordseeöl-Hoffnungen platzten wie Seifenblasen. Betriebe wurden gesundgeschrumpft oder verstaatlicht, Löhne eingefroren. British Leyland flirtet seit Jahren mit dem Konkurs und stellt unverkäufliche und veraltete Autos her. Und schuld gab und gibt man der EG.

Ein grosser Teil der Jugendlichen verlor die Arbeit. Die bürgerliche Jugend proletarisierte, die Arbeiterjugend verslumte. Westindische Einwanderer und atlantische «Eingeborene» begannen sich zu hassen und bis aufs Blut zu bekämpfen. Die (faschistische) National Front witterte Morgenluft. Wer sechs Jahre nicht mehr in London war, wird es nicht mehr wiedererkennen. In Hampstead ausgeraubt, in Dalston Junction verprügelt. In den sechziger Jahren wäre das kaum passiert. Aus Merry Old England ist in kurzer Zeit Rotten England geworden.

In dieser Zeit entstand die Musik der Punks, der «Dole-Queue-Rock», der Arbeitslosenrock, wie er wohl besser genannt wird. Mit dieser Bezeichnung will dieser Musik, von der ein Ignorant einmal behauptete, die Leute nähmen je einen Akkord von Reggae, Hard Rock und Heavy Metal und gründeten eine Band, nicht unterstellt werden, dass sie nur von Jugendlichen «on the dole» (von Jugendlichen, die stempeln gehen) gehört und gemacht wird. «Dole-Queue-Rock» weist vielmehr darauf hin, dass Punk ohne eine soziale Atmosphäre fortschreitender Jugendarbeitslosigkeit und Perspektivlosigkeit als Phänomen undenkbar wäre.

Man muss daher wohl unterscheiden, zwischen dem Punk-Publikum, das in den einsturzgefährdeten Londoner Backsteinhallen der Band den Sound beinahe aus der Steckdose saugt, und den Saturday-Night-Punks auf dem wohlhabenderen Kontinent, deren Fieber nicht in erster Linie von einer existenziellen Notlage, sondern von Alltagsstress, Frustration und Hierarchie-Aggression geschürt wird. Weil der Punk auf dem Kontinent mehr Trend und Alltagsflucht ist, von kaum einer Disco geächtet wird, und auch kaum jemand einen Unterschied zur Retortenmusik New Wave macht, kann man es eigentlich niemandem verargen, wenn hinter «Rude Boy» Promotionabsichten für The Clash gewittert werden. Trends müssen schliesslich lanciert und gepflegt werden. Vielleicht hat es für das Filmteam auch etwas schnelles Geld abgesetzt. Doch man lasse sich nicht täuschen: «Rude Boy» ist in seiner brutalen Atmosphäre, seiner Gewalttätig-

keit und seiner Aktualität viel dokumentarischer und ehrlicher, als der erste Eindruck befürchten lässt. Wer's nicht glaubt, fahre nach London! Der Zürcher Sommer soll zwar heiss werden, hört man munkeln. Doch in London hat fast niemand mehr viel zu verlieren...

Urs Odermatt

The Muppet Movie

USA 1980. Regie: James Frawley (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/179)

Schnell ist der Film erzählt: Frog Kermit sitzt allein und zufrieden auf einem Baumstumpf im Sumpf und klimpert glücklich auf seinem Banjo. Da begegnet ihm «Bernie the agent» und zeigt ihm ein Inserat, mit dem Frösche gesucht werden, die in Hollywood reich und berühmt werden wollen. Kermit denkt nach – nein, er ist eigentlich ganz zufrieden, doch die Bemerkung, er würde Millionen von Menschen erfreuen, stimmt ihn doch um, und er macht sich auf den Weg nach Hollywood. Unterwegs begegnet ihm nicht nur Piggy-Schweinchen, mit ihm ziehen schliesslich Dr. Goldzahn mitsamt seiner Band, Camilla und Fozzie, Gonzo mit Huhn und Rowlf, der Klavierhund. Verfolgt werden sie von einem gewissenlosen Typen, der Kermit um jeden Preis als Werbung für Froschschenkel-Spezialitäten-Schnellrestaurants anwerben will. Piggy und Kermit werden entführt, ein (deutscher) Arzt soll an Frog Kermit eine Zerbractomie vornehmen, ihm das Gehirn aus dem grünen Kopf operieren, um ihn gefügig zu machen. Da entpuppt sich Piggy als erstklassige Karate-Fachfrau. Weiter geht die Verfolgungsjagd, dann stellen sich Gute und Böse zum Showdown im Westerndorf, und mit Schrecken werden die Bösen verjagt. Endlich in Hollywood eingezogen, kriegen die Tiere nach einigen Widerständen mit der Sekretärin gleich den besten aller Verträge von Orson Welles persönlich geschenkt und können nun ihren Film drehen: den Film, den die Muppets sich zusammen mit dem Kinobesucher ansehen.

So erzählt, tönt die Story vielleicht noch ganz spannend; sie ist jedoch lang, mit herzlich wenig Geist gesegnet und fällt in Einzelteile auseinander, die durch nichts zusammengehalten werden. Als billiger Zwitter zwischen Kinder- und Erwachsenenfilm ist «The Mupped Movie» für die Grossen zu wenig witzig und mit abgegriffenen Mustern gespickt, für die Kleinen ebenfalls zu wenig humorvoll und – sollten sie nicht längst mit den Vorbildern der Grossen vertraut sein – bloss eine gute Vorbereitung auf die banalen Klischees, denen sie in ihrem Leben leider nur zu oft noch begegnen werden.

Ein Vergleich mit der Muppet-Show am Fernsehen ist hier nicht vorgesehen. Kann man den Kritikern glauben, so sind die Muppets am Fernsehen «wahnwitzig komisch, boshaft ironisch und hintersinnig grotesk», dazu «eine sehr gescheite, beflügelte Unterhaltung». «Die Muppets lieben den Glanz und die Musik, die Stars und Katastrophen, und wie Helden im Western bestehen sie aus erfreulicher Einseitigkeit...», liest sich da.

So weit so gut. Mögen die Muppets, möge Kermit, der Frosch, vor allem «Mickey Mouse und Donald Duck der achtziger Jahre» werden. Sicher haben die Kinder an den Puppen ihre Freude. Doch was dem Fernsehen recht, ist dem Film allzu billig geworden: Zwar bewegen sich die Puppen in der Welt der Erwachsenen erstaunlich lebendig, technisch perfekt geführt, doch ist ob aller der Mühe, eine glänzende tricktechnische Perfektion zu erreichen, eine «gute Geschichte» zu bauen ganz vergessen worden. Vielleicht sind die Muppets in der Welt der Erwachsenen auch gar nicht möglich – vielleicht bleiben sie nur möglich als Kommentatoren und Entlarver der Erwachsenenwelt?

Was mich an solchen Filmen «für Kinder von fünf bis 100 Jahren» nachdenklich macht, ist nicht eigentlich die allzu simple Trennung von Gut und Böse, es ist eher die beunruhigende Frage: Für wie blöd werden die Kinder eigentlich gehalten? Oder: Wie ernst wollen wir Kin-

der nehmen? Müssen sie immer und immer mit dem Billigsten abgespeist, mit einfachsten Belanglosigkeiten gefüttert werden, damit sie den Erwachsenen nicht eines Tages über den Kopf wachsen? Welches Potential von Phantasie und Erlebnisfreudigkeit, von Begeisterungsfähigkeit und Mitgehen, von Aufmerksamkeit und Infragestellung in Kindern steckt, will offenbar keiner wissen. Ist es vielleicht wünschbar, das Niveau so tief wie möglich anzusetzen und zu halten und die Kinder an die simpelsten und bequemsten Verhaltensweisen früh genug zu gewöhnen, damit sie auch noch mit 100 Jahren keine grösseren Ansprüche stellen, damit sie sich reibungslos einfügen in die Vorurteilsschemata und Ordnungsbilder?

Dieser Film steht ganz einfach in höchstem Verdacht, das, was auf dem Fernsehschirm Erfolg gehabt hat, nun auf schamlos unverbindliche Weise auch noch schnell im Kino auszuwerten, beziehungsweise kommerziell zu verbraten. Elsbeth Prisi.

Die dritte Generation

BRD 1979. Regie: Rainer Werner Fassbinder (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/173)

Vor mehr als zehn Jahren nahmen die Studentenunruhen der BRD in Berlin ihren Ausgang. Hier trafen sich Baader, Ensslin und Meinhof. Hier begann ihr Weg in den Untergrund, als sie Schluss machten mit den unzähligen Diskussionen und zum bewaffneten Kampf übergingen. In Berlin wurde auch der Präsident des Kammergerichts, von Drenckmann, erschossen. Hier wurde der Politiker Lorenz entführt, der wieder freikam, als den Forderungen seiner Entführer nach Freilassung rechtskräftig verurteilter Strafgefangener nachgekommen wurde.
Berlin ist auch der Schauplatz dieses Films, in dem Rainer Werner Fassbinder sich den Problemen bundesrepublikanischer Wirklichkeit stellt: Hier leben die Nachfolger der Roten-Armee-Fraktion, die von Baader, Meinhof und Ensslin ins Leben gerufen wurde. Ihnen fehlen die politischen Ideen, die gesellschaftlichen Utopien, der intellektuelle Überbau. Gewalt und Terror ist für sie Selbstzweck, ihre Motive sind Abenteuerlust und Hysterie. In kindlicher Naivität spielen sie «Räuber und Gendarm». Sie treffen sich als Verschwörer und träumen von der Stunde X, in der sie wieder einmal zuschlagen können. Dabei erkennen sie nicht, so Fassbinder, dass sie durch ihren Terror nur dem Staat nutzen. Der Staat braucht sie, um sein Überwachungsnetz immer enger zu ziehen, um immer mehr die Freiheiten seiner Bürger einschränken zu können. Auch die Computer-Industrie braucht sie: Die Rede vom Datenschutz verdirbt das grosse Geschäft. Und so heuert ein Repräsentant eines amerikanischen Konzerns über einen Spitzel die Terroristen an und lässt sich zur Förderung des Geschäfts entführen.
Eine «Komödie» nennt Fassbinder seinen Film. Doch nicht nur dieses verunsichert. Den Worten des deutschen Bundeskanzlers zu Mogadischu, wo deutsche Beamte Geiseln freischossen, als

Fassbinder zeichnet die «dritte Generation der Terroristen» als ein verlorenes Häuflein von Spinnern.

der Staat durch seine Organe auf Gewalt mit Gewalt antwortete, folgen Obszönitäten aus Berliner Bedürfnisanstalten, durch die Fassbinder wohl seine Ängste abzureagieren sucht. Und ähnlich wie in *«Deutschland im Herbst»,* jenem gescheiterten Versuch bundesdeutscher Filmemacher, die noch nicht bewältigte Gegenwart aufzuarbeiten, zeigt Fassbinder auch hier, dass er eigentlich nichts Wesentliches zu sagen hat. Seine «Komödie in sechs Teilen um Gesellschaftsspiele voll Spannung, Erregung und Logik, Grausamkeit und Wahnsinn, ähnlich den Märchen, die man Kindern erzählt, ihr Leben zum Tode ertragen zu helfen» verwirrt auch in ihrer Erzählweise. Bereits in *«Die Ehe der Maria Braun»* kam dem Ton und den Nebengeräuschen eine wichtige Funktion zu. Auch hier dröhnen Geräusche mannigfaltiger Art, Fernsehen und Radio laufen und berieseln mit Ereignissen der Jahreswende 1978/79, als in Baden-Württemberg die Metallarbeiter streikten und der Schah im Iran gestürzt wurde. Fast das totale Kino, wenn man bereit ist, sich selbst zu spalten. Dann: zahlreiche Zitate, von Schopenhauer bis zu einer jugendlichen Selbstmörderin, deren Sinn sich im einzelnen nur schwer erschliesst und die in ihrer Gesamtheit unverständlich bleiben, weil die Augen dem Narrentreiben der satten Bürgerkinder folgen, die ihre gesellschaftlichen Neurosen ausleben. Auch an melodramatischen Akzenten fehlt es nicht: ein Farbiger wird Terrorist, weil ihm niemand Arbeit gibt, und stirbt am Grabe seiner heroinsüchtigen Freundin im Kugelhagel der Polizei.

Für Fassbinder sind die Terroristen naive Kinder, die Frauen vorwiegend hysterisch, die Männer schlechte Kopien jener bekannten Zigarettenreklamefiguren, die ihren Weg gehen. Gefährlich sind für Fassbinder die Vertreter von

Staat und Wirtschaft: auf eigenen Vorteil bedacht, zynisch, brutal und gemein. Fassbinder vereinfacht, verharmlost und verfälscht. Wenn Film Lüge ist, 24mal in der Sekunde, dann ist auch dieser Film eine Lüge, denn die Realität ist eine andere: Jene, die die Nachfolge von Baader, Meinhof und Ensslin angetreten haben, sind nicht so naiv, wie Fassbinder glauben machen möchte. Fassbinder wirbt nicht unbedingt für sie. Für ihn ist Terror keine Alternative. Aber auch er huldigt dem überkommenen Feindbild, das in Staat und Gesellschaft zwei gegensätzliche Kräfte sieht. Auch er greift zu der längst abgedroschenen Formel, wonach die Interessen des Staates die des grossen Kapitals sind. Wenn er durch diesen Film jene potentielle vierte Generation davon abhalten will, ihr Heil im Terror zu suchen, dann ehrt ihn dieses kühne Unterfangen. Ob es Erfolg haben wird, darf bezweifelt werden. Joe Hill (fd)

TV/RADIO-KRITISCH

Rundown mit Ron: Scientology Schweiz im Zwielicht

TV DRS vom 17. Juni: «Kirche, Kult oder Kommerz?», ein Film von Balz Hosang

«Hallo, und Willkommen zur Dreissigjahr-Feier von ‹Dianetics›, *die* moderne Wissenschaft der geistigen Gesundheit! Nach 30 Jahren feiern wir das Buch immer noch als Bestseller und dafür, dass es Hoffnung für die Menschheit gebracht hat und eine ganze Menge von Gewinn für Millionen von Menschen. Und heute – dank denen, die diesem Wissen folgten – ist Scientology die effektivste und am meisten expandierende Religion auf Erden. Ich danke Euch aus dem Grunde meines Herzens für alles, was Ihr in der Zukunft tut. Ich bin mit Euch auf dem ganzen Wege. Ich habe gerade den ‹Reinigungs-Rundown› herausgegeben und finde noch Wege, um eine bessere Brücke zu bauen. Ich wünsche Euch eine wundervolle Feier. Euer alter Freund, Ron.»
Unser Freund L. Ron Hubbard, der sich – Druckfehler eingeschlossen – an einer Jubiläumsveranstaltung der Scientology-Kirche Schweiz derart schriftlich vernehmen liess, tat sich früher mehr im Schreiben von Wildwest-Romanen hervor. 1950 entdeckte er genannte Gesundheit, der einige Jahre später das Entstehen einer eigentlich «überkonfessionellen» Glaubensrichtung zu verdanken war. Mittels eines selbsterfundenen Elektro-Meters (E-Meter) soll Hubbard seine höchstpersönliche Anwesenheit im Himmel vor ungefähr 43 Billionen Jahren eruiert haben. Die verbesserte Version von zwei leeren, an einen Stromkreis angeschlossene Konservenbüchsen «zur Messung des Hauptwiderstands» kommt seine Anhänger heute auf zirka 2000 Franken zu stehen (gegenüber deren 800 vor zwei Jahren). Sein 1953 erschienenes Opus «Science of Survival» (Wissenschaft des Überlebens) gab dem amerikanischen Federal Bureau of Investigation (FBI), sowie der Central Intelligence Agency (CIA) offensichtlichen Anlass zu einer planetaren Hetz- und Verleumdungskampagne gegen die Scientology-Bewegung, ein Missstand der noch heute andauert. Planetar wurde darum auch ein interner Sicherheitsdienst («Guardian-Office») aufgezogen, jene «Abteilung, die sich mit der Öffentlichkeit befasst». Sie mauserte sich zum Schrecken aller Journalisten und Psychologiestudenten, die zuweilen wagen, die Reliabilität und Validität eines unentgeltlichen «Persönlichkeits-Tests» mit 200 Fragen nach intimer, familiärer, politischer und finanzieller Sphäre näher zu erkunden.
In nachdenklichen Porträts an diversen