Zeitschrift: Zoom-Filmberater

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

Band: 32 (1980)

Heft: 21

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

Dem episodischen Charakter entsprach der unbefriedigende und auch irreführende Umgang mit statistischem Material. Bedeutend krasser war allerdings der Sprung zwischen doktrinärer feministischer Ideologie und dargestellter Wirklichkeit in der dänischen Studie über die Situation der Frau in Niger, *«Allah vaere lovet – det blev en dreng» («Allah sei gelobt – es ist ein Junge»)*, von Mette Bovin und Nele Rue. Immerhin waren hier die Widersprüche derart offensichtlich, dass ein eigenes Urteil wieder möglich wurde.

In memoriam James Blue

Den Sonderpreis der Jury erhielt der im Juni dieses Jahres im Alter von 49 Jahren an Krebs gestorbene amerikanische Dokumentarist James Blue, dessen repräsentativ vertretenes Werk die eigentliche Entdeckung des Festivals war. Der Absolvent der IDHEC, der Pariser Filmhochschule, der während vieler Jahre für die offizielle United States Information Agency tätig war, erweist sich in allen seinen Filmen als Anwalt einer Menschlichkeit, die an die Stelle eines diffusen Mitleids mit den «unterentwickelten» Menschen der Dritten Welt Verständnis ihrer Lebensbedingungen und Denkweise zu setzen trachtete. Zutiefst misstrauisch gegenüber dem amerikanischen Konzept von «Fortschritt», insistierte er auf den Fragwürdigkeiten importierter Technologien und beharrte auf der Förderung der Fähigkeiten zur Selbsthilfe. Diese Haltung findet sich nicht nur in den Filmen der sechziger Jahre, die vor allem zu sehen waren – in *«Amal»* (1960), der die Notwendigkeit neuer Bodenbearbeitungsmethoden über die Erfahrungen eines Kindes anschaulich machte und im einzigen Spielfilm, *«Les oliviers de la justice»* (1962), die beide in Algerien angesiedelt sind, ebenso wie in *«Letter From Colombia»* (1962, *«A Few Notes on Our Food problem»* (1968) und der Dokumentation des Marsches der amerikanischen Bürgerrechtler auf Washington in *«The March»* (1963–64) –, sie findet sich noch in seinen letzten Videoarbeiten, der bitter gewordenen Untersuchung über die katastrophalen Wohnverhältnisse im wirtschaftlich prosperierenden Houston (*«The Invisible City»*, 1979).

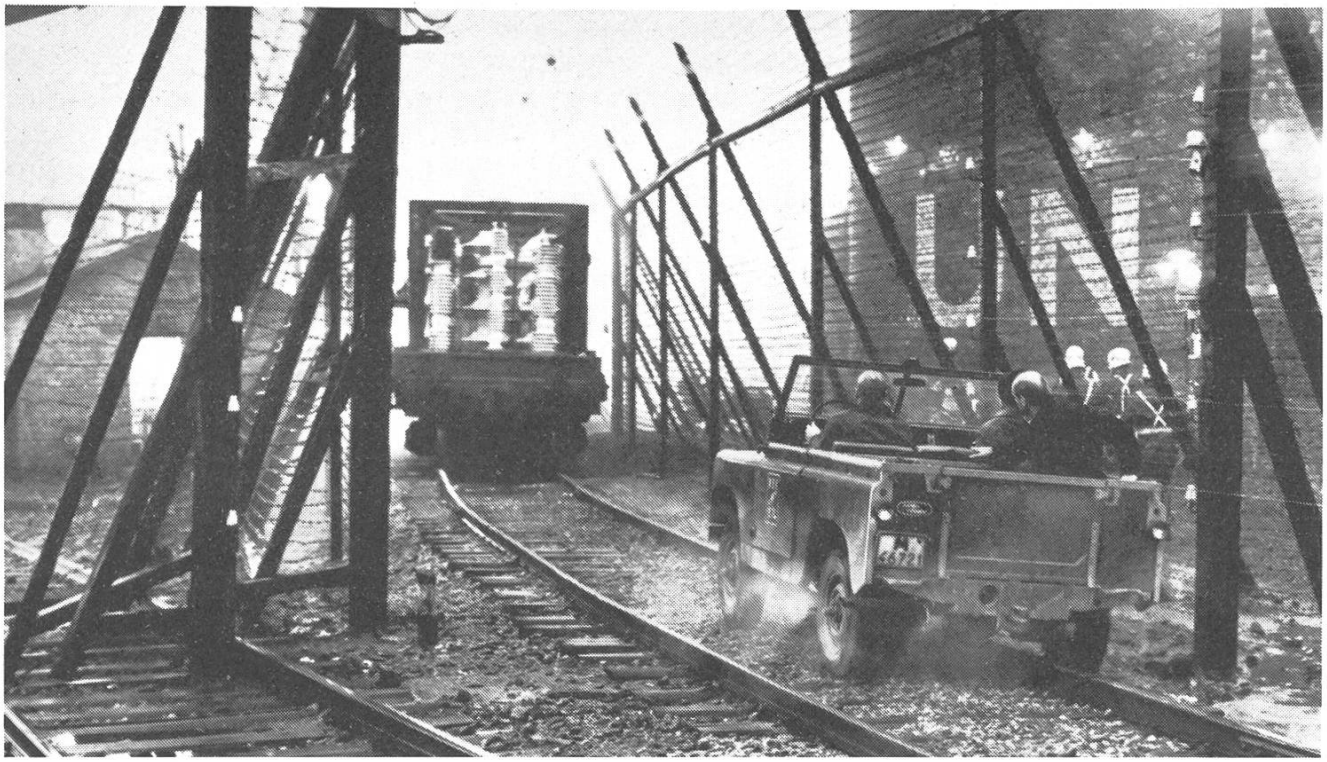
Christoph Egger

FILMKRITIK

Stalker (Der Stalker)

UdSSR 1980. Regie: Andrej Tarkowski (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/296)

«Um Wahrheiten zu bewahren, brauchen wir die Geheimnisse des Lebens, des Glücks und des Todes.» Diese Erkenntnis äussert der Kosmonaut einer verlorenen Raumstation in Andrej Tarkowskis Science-Fiction-Film «Solaris». Die ganze Wahrheit, will das heissen, lässt sich allein mit dem, was logisch zu beweisen, wissenschaftlich zu erhärten und mit der Ratio zu belegen ist, nicht erfahren. Es gibt eine höhere Ordnung oder Sinngebung, ein Geheimnis eben, das letztlich dem Vernunftmässigen sich entzieht, das in seiner Unfassbarkeit den Menschen immer wieder erschreckt und erschüttert, ihm aber auch Hoffnung schenkt. An ihm versagen die Methoden der exakten Wissenschaften, scheitern kalter Verstand und kühle Logik. Allein die Dimension des Glaubens und Hoffens hilft auf die Spur, ermöglicht eine Annäherung. Andrej Tarkowski – ein Kosmonaut auf der Forschungsreise in einen unbekannten Raum er selber – hat immer wieder nach jenen Geheimnissen des Lebens, des Glücks und des Todes gefragt, die erst es ermöglichen, die Wahrheit zu bewahren. Sein Werk ist durchzogen von den Fragen nach dem Sinn des Da-



Fahrt aus dem düsteren Alltag über die Grenze in die hermetisch abgeschlossene «Zone».

seins und des Verschwindens, nach den letzten Dingen. Seine Filme – von «Iwans Kindheit» über «Andrej Rubljow» und «Solaris» bis hin zu «Der Spiegel» – enthalten eine starke religiöse Komponente.

Aufbruch in das Reich der Erkenntnis

«Stalker», von einer Science-Fiction-Erzählung der der Brüder Strugatski inspiriert, erscheint wie die Summe der früheren Werke Tarkowsiks. Beschrieben wird in diesem komplexen, vielschichtigen Werk das Bemühen dreier Männer, durch die «Zone» zum «Zimmer» vorzustossen, einem Raum, in dem sich die aufrichtigsten, erprobtesten Wünsche erfüllen, sich die letzte Wahrheit offenbart, alle Ungewissheit schwindet. Unter der Führung des Stalkers, einer Art Führer- und Pfadfindergestalt – Stalker leitet sich vom englischen Verb to stalk (anpirschen) ab und heisst soviel wie Pirschjäger – machen sich ein Wissenschaftler und ein Schriftsteller auf den Weg. Schon der Eintritt in die «Zone» gestaltet sich als äusserst schwieriges Unterfangen, wird doch die Grenze zu dieser menschenverlassenen, geheimnisvollen Region vom Militär hermetisch abgeriegelt. Allein ein Zug, bestehend aus einer Diesellokomotive und einem seltsamen Transformatorenwagen dringt ein Stück weit in das Niemandsland ein, um die Vorposten zu versorgen. Diesem folgen die drei Männer durch die für kurze Zeit geöffnete Sperre in einem Geländewagen, nicht ohne dabei von den Soldaten beschossen zu werden. Später steigen sie auf eine Draisine um, welche sie tief in die «Zone» hinein führt. Anstelle des schmutzigbraun getönten Schwarzweiss, in dem der Film bisher gehalten war, stehen jetzt Bilder in Farbe.

Die «Zone» selber erweist sich als eine geheimnisvolle Landschaft, deren üppiges Grün die Spuren einer vergangenen, vermutlich zerstörten Zivilisation überwuchert. Sie erweist sich voller Fallen, Irrwege, Labyrinthe; Panzerwracks und anderer militärischer Schrott deuten auf Kämpfe hin, die hier stattgefunden haben. Man könnte die «Zone» als eine Landschaft nach einer apokalyptischen Katastrophe bezeichnen. Wie sie einst war, kann sie nie wieder werden. Zwar spriesst wiederum das Grün, fliessen die Wasser, blühen sogar die Blumen, allerdings ohne zu duften. Aber es lastet etwas Geheimnisvolles, Verwir-

rendes, Unfassbares, ja auch Bedrohliches über der Landschaft und den zu durchmessenden Räumen. In der «Zone», belehrt der Stalker seine zwei Begleiter, ist der direkte Weg nicht immer der kürzeste.
Auf einem beschwerlichen, gefahrvollen Weg stossen die drei Männer bis in jenen Bunker vor, in dem das «Zimmer» liegt. Doch keiner überschreitet die Schwelle zum Raum der Erkenntnis. Ist es die Angst vor möglichen Konsequenzen, welche sie daran hindert? Ist es der fehlende Glaube des Wissenschaftlers und des Schriftstellers? Ist es die Erkenntnis, dass es Grenzen gibt, die nicht überschritten werden dürfen? Ist es die Ehrfurcht vor dem Unfassbaren, Allmächtigen, die sie zurückhält und den Wissenschaftler daran hindert, seinen Plan der Zerstörung des «Zimmers» mit einer mitgebrachten Bombe auszuführen? Tarkowski beantwortet diese Fragen nicht, zieht konsequenterweise die Ahnung, die Vermutung, die Ungewissheit der Erklärung vor: Um Wahrheiten zu bewahren, brauchen wir die Geheimnisse des Lebens, des Glücks und des Todes.
Die letzten Sequenzen zeigen – wiederum in schwarzweiss – die Männer in der Kneipe, von der aus sie zu ihrer Expedition aufgebrochen sind, zeigen einen von der Ungläubigkeit seiner Begleiter vor Enttäuschung kranken Stalker. Nicht einmal seine eigene Frau würde er nunmehr durch die «Zone» zum «Zimmer» führen, aus Angst, auch sie würde die Schwelle aus Kleingläubigkeit nicht überschreiten. Die Frau ihrerseits, die verzweifeln wollte, als Stalker – wohl nicht zum ersten Mal – in die «Zone» aufbrach, nimmt sich seiner in Liebe an. Man hat sie, erklärt sie in einem überraschenden Monolog den Filmbesuchern direkt zugewandt, vor dem Stalker gewarnt. Aber sie weiss, dass es besser als alles andere ist, mit diesem von der Gesellschaft ausgestossenen Sonderling, mit diesem zwischen Glauben und Zweifeln hin und her gerissenen Menschen, mit diesem Phantasten und Idealisten zusammenzuleben: «Ohne Schmerz gibt es kein Glück», sagt sie voller Überzeugung. Ohne Leiden gibt es keine Erlösung, ist man versucht zu übersetzen. Zu ihrem und Stalkers Leiden gehört auch ihr versehrtes Kind – eine Mutantin, ein Opfer der «Zone», wie zu vernehmen ist. Aber gerade in ihm wird offenbar, wie aus der scheinbaren Schwäche Kraft erwächst: Allein mit seinen Blicken vermag das Mädchen Gläser über den Tisch zu bewegen...

Die politische Dimension

Die zwangsläufig geraffte Schilderung des Handlungsfadens sagt wenig über die Vielschichtigkeit dieses Werkes aus. «Stalker», allem vordergründigen Realismus entzogen und ganz im Reich des Fiktiven, Allegorischen spielend, ist ein gewaltiges Gemälde menschlichen Seins, Strebens und Hoffens, ein komplexes Sinn-Bild über die Vieldimensionalität unserer Existenz im Sinne eines Zusammenspiels verschiedener Bewusstseinsebenen. Er ist – und das nicht zuletzt – ein Gleichnis für die untrennbare Verknüpfung unseres Daseins mit einem ausserhalb der Ratio liegenden Bereich einer ordnenden, sinngebenden Macht. Wer «Stalker» allein mit der Vernunft und dem Intellekt begreifen will, wer glaubt, durch eine Analyse der formalen Mittel und eine rationale Aufschlüsselung der Symbole begreifen zu können, wird an diesem Film ebenso scheitern, wie einer, der versucht, dem Geist und der Kraft eines Gemäldes von Rembrandt durch die analytische Bestimmung der Farbmischung und des Malstils auf die Spur zu kommen. Dies nicht nur, weil bei Tarkowski Inhalt und Form zu einer Einheit verwirkt werden, sondern vor allem deshalb, weil der Regisseur den Zuschauer – seinem Menschenbild entsprechend – nicht ausschliesslich über den Kopf, sondern auch über den Bauch oder, etwas vornehmer ausgedrückt, über seine Gefühlslage, seine Seele anspricht.
Angesichts solcher Vielschichtigkeit muss jeder Versuch einer Deutung Stückwerk bleiben. Umfassender zu verstehen, was Tarkowski in seinem Film ausdrückt, wird erst in Jahren

möglich sein, abzuschätzen, welche Bedeutung seinem jüngsten Opus sowohl in inhaltlicher wie auch formaler Hinsicht zukommt, wird wie bei Griffiths «Birth of a Nation», Welles «Citizen Kane» oder Fellinis «Otto e mezzo» erst die Zeit zeigen. Einiges allerdings kann unter Berücksichtigung des Entstehungsortes und der Entstehungszeit des Filmes jetzt schon erkannt werden: genügend, um festzustellen, dass Tarkowski nicht nur in der Sowjetunion eine Ausnahmeerscheinung und sein Film ein Meisterwerk ist.

Dass «Stalker» – wie schon die meisten früheren Filme Tarkowskis» – bei den Kulturfunktionären des Staatskomitees für Film ein Ärgernis ist und dem russischen Publikum lange vorenthalten wurde, liegt nicht nur an seiner religiösen Dimension, die im atheistischen Staat notgedrungen auf Widerstand stossen muss. Die unübersehbaren Anspielungen auf die politisch-gesellschaftliche Situation des Sowjetbürgers sind dafür Anlass genug. Man muss sich das einmal vorstellen: Um in einen Bereich weiterführender Erkenntnis zu gelangen, müssen der Wissenschaftler und der Schriftsteller geradezu aus ihrer Heimat flüchten, indem sie eine scharf bewachte Grenze durchbrechen. Die Welt, aus der sie wegziehen, gleicht einer öden, weitgehend schon zerstörten Industrieruinen-Landschaft voller Schmutz und Pfützen. Die ständige militärische Präsenz schüchtert ein. Stalker, ein Aussenseiter wohl doch zuerst seiner Gesinnung, seines Glaubens wegen, gilt hier als Verfemter und Krimineller und war deswegen auch schon im Gefängnis. «Ich bin hier überall im Gefängnis», sagt er einmal, und in der Tat erinnern die kahlen Betonruinen und das düstere Licht an ein Gulag.

Die «Zone» wiederum als Ort der Erkenntnis – möglicherweise doch auch der zu erlangenden inneren Freiheit – wird vom Militär hermetisch abgeriegelt. Der Eintritt ist verboten. Warum das so ist, darüber lässt sich spekulieren. Die vom Grün nun langsam überwucherten Trümmer, die zerstörten Panzer, der Zivilisationsschutt aber auch, der auf dem Grund eines seichten Wassers liegt (Spritzen und Waffen als Symbole der Zerstörung, allenfalls auch der Selbstzerstörung) weisen auf eine Katastrophe hin, und solche Signale werden noch verstärkt durch das versehrte Kind des Stalkers, das ja ein Opfer der «Zone» sein soll. Der Realitätsbezug zu unbewohnbar gewordenen «Zonen» durch atomare oder industrielle Verseuchung liegt auf der Hand und wird auch direkt vermittelt. Möglicherweise aber hat auch, wird angetönt, ein gewaltiger Meteorit eingeschlagen. Wie dem auch sei: Von der Aussenwelt jedenfalls wird die «Zone» als ein Bereich der Gefahr angesehen. Aber ist es wirklich die Lebensgefahr, die den Wanderer in der «Zone» auf Schritt und Tritt begleitet, die als Bedrohung angesehen wird? Ist es nicht vielmehr die Angst der Herrschenden, die Zonengänger könnten zu neuen Einsichten und Erkenntnissen kommen? Was würde geschehen, wenn die Menschen einmal zu Tausenden ins «Zimmer» stürzen würden, wird einmal philosophiert.

Die philosophische Ebene

Eng verbunden mit der politischen Dimension des Filmes ist seine philosophische Ebene. In der «Zone», die ja auch eine Art in sich geschlossener Raum ist, ein Vakuum gewissermassen, in dessen Schwerelosigkeit sich Entwicklungen sichtbar vollziehen, erfährt Menschliches und Irdisches seine Relativierung. Die Technologie, an die der Wissenschaftler allein glaubt, wird als Prothese entlarvt, als eine Lächerlichkeit, die zu nichts anderem dient, als weniger arbeiten zu müssen, um mehr essen zu können. Überhaupt werden die verbalen Äusserungen des Schriftstellers und des Wissenschaftlers hinfälliger, je mehr sich die Expedition ihrem Ziel nähert. An Bedeutung gewinnen dafür die Geräusche der Natur: die Schreie der Vögel, das Rauschen, Rieseln und Plätschern des Wassers, das überall ist, das Aufschlagen des in den Sodbrunnen geworfenen Steins. An Kraft gewinnen die Bilder: die Weite der

Ausgangspunkt und Endstation der Reise zur Erkenntnis: Stalker, Schriftsteller und Wissenschaftler in der Kneipe.

Landschaft, der brausende Wasserfall, die Höhlen- und Bunkersysteme, die es zu durchqueren gilt, das Röhrenlabyrinth, eine Todesfalle, die schon so mancher Expedition zum Verhängnis geworden ist.
In der «Zone» bekommt alles einen andern Sinn, werden neue Massstäbe gesetzt. «Tand, Tand ist das Gebilde von Menschenhand»: Nie ist dieser Vers aus Theodor Fontanes «Die Brück am Tay» trefflicher, nie die Vergänglichkeit menschlichen Tuns adäquater illustriert worden als in Tarkowskis Film. Dem Schriftsteller, einem Zyniker, der den «Dreck seiner Seele den andern zum Frass» vorwirft, und dem Wissenschaftler, dessen Lebensinhalt auf abgesicherte Fakten baut und der wohl nicht zuletzt auf die Expedition mitgegangen ist, um alles, was seine Philosophie des Beweisbaren in Frage stellt, zu zerstören, wird die Reise immer unheimlicher. Herkömmliche Mittel der Selbstbehauptung versagen in der «Zone», werden als Mittel der Selbsttäuschung entlarvt; da helfen die Pistole und der Alkohol, die der Schriftsteller bei sich trägt nichts mehr, wirkt die Kapsel die der Wissenschaftler «für alle Fälle» mit sich führt, nur noch lächerlich. Es findet in der «Zone» eine Läuterung statt. Die Fakten, muss der Wissenschaftler zur Kenntnis nehmen, existieren nicht mehr.
Doch die Kopfmenschen versagen angesichts des Unfassbaren. «Das hat alles jemand erfunden», behauptet einer, und der Stalker gerät immer mehr in den Verdacht, ein Scharlatan zu sein. Der Schriftsteller, sich hinter seinem Zynismus versteckend, setzt sich eine Dornenkrone auf. Offenbar unverrichteter Dinge kehrt die Expedition in den düstern Alltag zurück. Die Schwelle zum «Zimmer» hat keiner überschritten. Der Stalker nicht, weil das Gebot der Selbstbescheidung, das den Pfadfindern auferlegt ist, es nicht erlaubt. (Einer, so wird berichtet, hat es einmal durchbrochen, hat dann aber nach einer Phase grossen Reichtums ein böses Ende genommen). Seine Begleiter nicht, aus Zweifel möglicherweise, aus Angst vor den Konsequenzen, deren eine auch ein Schritt ins Nichts sein könnte, vielleicht, aus Furcht unter Umständen auch, die letzte Schwelle zu überschreiten. Sind sie wirklich die kleinmütigen Zweifler, diejenigen, denen das Organ, mit dem man glaubt, abhanden gekommen ist, wie der Stalker später meint? Weshalb dann hat der Wissenschaftler die mitgebrachte Bombe, mit der er das «Zimmer» zerstören wollte, nicht gezündet, sondern zum übrigen Zivilisationsschutt ins seichte Wasser geworfen? Weil Zweifeln auch eine Form des Glaubens sein könnte?

Der religiöse Hintergrund

Die Expedition durch die «Zone» mit dem Ziel, zum «Zimmer» zu gelangen, ist zweifellos ein Gleichnis für das Stre-

ben des Menschen nach einem Sinn seiner Existenz über sein mühseliges irdisches Dasein hinaus. Wenn auch der Wissenschaftler und der Schriftsteller vorerst einmal danach trachten, mit der Expedition zu einer erweiterten Erkenntnis – und damit vielleicht auch zu Ruhm und Unsterblichkeit – zu gelangen, wird die Reise doch bald unter ein ganz bestimmtes Zeichen gestellt: unter das Kreuz. Es steht sichtbar dort, wo die Reise der drei durch die «Zone» eigentlich beginnt, an jener Nahtstelle des Films, wo die Fahrt mit der Draisine, mit der die drei Männer dem verzweifelt düsteren Alltag entronnen sind, endet und der Film farbig wird. «Jetzt sind wir daheim!» sagt der Stalker. An der Stelle, wo der beschwerliche Marsch beginnt, ragt ein Telegrafenmast aus der Erde, ein Kreuz in der Landschaft.

Man braucht sich indessen nicht allein an die sichtbaren und allgemein verständlichen Symbole wie das Kreuz, die Dornenkrone, den Fisch oder die glühende Erde zu halten, braucht nicht allein die Zitate aus der Bibel, beispielsweise aus der Offenbarung, zum Beweis für die ständige religiöse Präsenz anzuführen. Es gibt dafür auch verborgenere Zeichen. Der Stalker etwa, vom Aussehen und von seiner asketischen Lebensweise her einem Mönch ähnlich, ist nicht nur der Führer durch die «Zone», sondern gleichzeitig auch der Geführte: Er folgt den Stahlmuttern mit den weissen Bändern, die er scheinbar zufällig in die Landschaft wirft, und führt damit seine Begleiter sicher um alle Fallen und Fährnisse, die am Wegesrand lauern, herum. Er ist einer, der die Zeichen zu lesen versteht, der die Wegmarken erkennt. Er weiss, dass er geleitet wird. Daraus schöpft er wiederum die Kraft, seine Begleiter zu führen. «Das wichtigste ist der Glaube», rät er dem Wissenschaftler und dem Schriftsteller angesichts des «Zimmers». Dass die beiden das nicht begreifen, seiner Führung skeptisch gegenüberstehen, den Weg abkürzen oder sich mit Waffen vorsehen wollen, lässt ihn verzweifeln. Er stellt als Führer nicht sein Wissen, sondern den von seinen Vorgängern übernommenen Glauben in das Zentrum seines Handelns. Der Glaube ist die Quelle seiner Inspiration. Darin ist der Stalker mit dem Ikonenmaler Andrej Rubljow verwandt. Da schliesst sich bei Tarkowski der Kreis.

Dem Wissenschaftler und dem Schriftsteller, zwei Intellektuellen, fehlt die Fähigkeit des Glaubens und des Vertrauens. Sie möchten rational verstehen, suchen Erklärungen, Beweise. Der Weg durch die «Zone», der Anblick des «Zimmers» bringt ihnen keine Erkenntnis, es sei denn, man verstehe ihre Weigerung, die Schwelle zu überschreiten, als eine solche. Für sie, die sich nicht selber entäussern können, wird der gefahrvolle Gang allenfalls zum Weg der Desillusionierung, der ihnen die Schwäche ihres Daseins offenbart. Für sie wird es schwieriger, ins Himmelreich zu kommen, als für ein Kamel, durch ein Nadelöhr zu schlüpfen. Ihnen steht ihre (Ver)bildung im Wege, jene Ideologie wohl auch, die glaubt, alles erklären zu können. Weil sie nicht werden können, wie die Kinder, bleibt es ihnen versagt, das Geheimnis als solches zu erkennen. Sie werden – wie Tarkowski dies in einem grossartigen Sinnbild darstellt, das diesen Film einrahmt – immer der festen Überzeugung sein, dass die Gläser auf dem Tisch im Hause des Stalkers durch die Erschütterungen des vorbeifahrenden Zuges und nicht durch die unschuldige Kraft des Kindes bewegt werden. Sie stehen am Ende am gleichen Ort – in der düsteren Kneipe – wie am Anfang.

Dem Wissenschaftler und dem Schriftsteller steht als Gegenfigur nicht etwa der Stalker gegenüber, der durch den ganzen Film hindurch auch eine zwielichtige Figur bleibt, weil er zwar nicht an seinem Glauben, wohl aber an seinen Mitmenschen zweifelt. Sie ist vielmehr in der Mutter zu finden, einer zerbrechlichen und dennoch unheimlich starken Frau, der Hüterin des Herdes, der Person, die ihre Liebe über das Leid stellt, das ihr gerade die Liebe bringt. Sie braucht nicht in die «Zone» einzudringen, braucht nicht die Schwelle zum «Zimmer» zu überschreiten, weil ihr selbstverständlich ist, dass es diesen Ort der Hoffnung wirklich gibt, weil sie

weiss, dass es mehr gibt, als das Auge sieht und das Ohr hört. Sie glaubt, sie hofft, sie lebt – als einzige erwachsene Person in diesem Film überhaupt. Ist es ein Zufall, dass gerade hier die religiöse und die politische Dimension des Films wieder ineinander verschmelzen, indem diese Frau sowohl als Mutter Maria wie auch als Mutter Russland deutbar ist?

Neue Wege des Formalen

Muss, wie bereits erwähnt, angesichts der inhaltlichen Fülle jeder Interpretationsversuch von «Stalker» notgedrungen Stückwerk bleiben, so trifft dies noch vielmehr bei der Würdigung der formalen Aspekte des Filmes zu. Es gibt wohl nur wenige Filme, in denen Inhalt und Gehalt so stark die Form geprägt haben, wie gerade Tarkowskis letztes Werk. Geprägt? Mehr als das: In «Stalker» wird der Inhalt zur Form. Das Suchen und Irren, das Hoffen, Glauben und Zweifeln erfährt eine direkte Umsetzung ins Bild und auch auf die geradezu geniale Tonspur. Intellektueller Anspruch und Anrufung des Emotionalen reichen sich die Hand zu einer Symbiose im Bildhaften und Hörbaren, die den Zuschauer auf allen Ebenen seines Empfindens und Verarbeitens mitreisst. Vom totalen Filmerlebnis wäre wohl zu sprechen, wenn diese Vokalbel durch missbräuchliche Verwendung nicht so abgegriffen wirkte.
Tarkowski hat diesen Film, scheint mir, nicht mit irgend einem bewundernswürdigen Engagement gemacht; er hat ihn gelebt. «Stalker» ist keine Konstruktion, sondern die Umsetzung persönlichen Empfindens, persönlicher Not, persönlichen Hoffens und Glaubens in die Kunst. Es muss sich dieses Bemühen und Ringen – «Stalker» ist kein glatter Film; es gibt darin Brüche, Ungereimtheiten und einige andere Dinge, die auf die Auseinandersetzung Tarkowskis bei der Realisierung der Idee hinweisen – sich auf seine Mitarbeiter übertragen haben: auf den Kameramann Alexander Kniaitschinski, die Schauspieler Alissa Freindlickh, Alexander Kaidanowski, Anatoli Solonizyn und Nikolai Grinko, auf Eduard Artemiew, der die Musik geschrieben hat. «Stalker» ist eine jener genialen Schöpfungen, die weit über die Kunst des Filmes hinausweisen, ein Werk, in dem sich phantastisch ersonnene Einzelheiten, die alle ihren eigenen, individuellen Stellenwert haben, zu einem grossartigen Ganzen zusammenfügen, das mehr zu erfühlen als wirklich zu begreifen ist. Urs Jaeggi

Der Erfinder

Schweiz/BRD 1980. Regie: Kurt Gloor (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/288)

Das soziale Umfeld, jener Bereich der Wirklichkeit also, der zu den stärksten Einflussfaktoren auf das Leben eines Menschen gehört, ist wie ein roter Faden als Thema in den Filmen Kurt Gloors präsent, vom Dokumentarfilm «Die Landschaftsgärtner» (1969) bis zu seinem ersten Spielfilm «Die plötzliche Einsamkeit des Konrad Steiner» (1976). Auch in den beiden Arbeiten fürs Fernsehen, dem Fernsehspiel «Em Lehme si Letscht» (1977) und der Glauser-Verfilmung «Der Chinese» wird das Verhalten der Figuren stark von den sozialen Gegebenheiten geprägt. Das gilt auch für Gloors neuen Spielfilm «Der Erfinder», in dem präzis ein ländliches Milieu gezeichnet und gezeigt wird, wie die in diesem Umfeld gewachsenen Menschen auf einen reagieren, der anders lebt, denkt und sich verhält, als es in diesem gesellschaftlichen und soziokulturellen Umfeld die Norm ist. In diesem Film prallt die überschau- und berechenbare ländliche Welt der Bauern und Handwerker mit der Phantasiewelt des schöpferischen Menschen zusammen, der von einer Idee besessen ist, an deren Verwirklichung er verbissen arbeitet, trotz des Unverständnisses, mit dem ihm andere Hindernisse in den Weg legen.
Bereits die Eingangsszene, eine von der Kamera (Franz Rath) und vom Schnitt (Stefanie Wilke) her sorgfältig durchdachte und komponierte Bildsequenz,

schlägt prägnant die soziale und gesellschaftliche Thematik des Films an. Von einer Freitreppe aus hält ein Oberst (Guido Bachmann) auf einem Dorfplatz im Zürcher Oberland eine patriotische Ansprache. Es ist das Jahr 1916, mitten im Ersten Weltkrieg. Die Ansprache ist der Auftakt zu einer Nachmusterung, in der früher Zurückgestellte auf ihre Tauglichkeit für den Militärdienst überprüft werden. Der Oberst wird auf der Treppe flankiert von anderen Offizieren und Dorfhonoratioren. Unten auf dem Platz steht das Volk. Die Kamera schwenkt von Gestalt zu Gestalt, spürt in den Gesichtern, in den Kleidern, in Mimik und Gestik die Unterschiede und Gegensätze auf, die jene dort oben von denen da unten trennen.
Unter den Zuhörern steht auch Jakob Nüssli (Bruno Ganz) – ein «Fabrikarbeiter, Pazifist, Bastler, Traumtänzer und Gelegenheitsspinner» (Kurt Gloor). Bei der sanitarischen Eintrittsmusterung spielt Jakob mit einer kuriosen Mischung aus unschuldiger Naivität, verschmitzter Bauernschläue und treuherziger Leutseligkeit den Schwerhörigen mit solchem Geschick, dass er vom Dienst freigestellt wird. Überglücklich liegt er kurz darauf mit seinem Freund Otti (Walo Lüönd), dem Velo-Mechaniker, im Gras an der Sonne. Seine Freude wird dadurch getrübt, dass ihm die Bilder des Kriegsgrauens nicht aus dem Kopf gehen: Die Kriegstoten, nebeneinandergelegt ergäben eine Reihe von Zürich bis Madrid...
Jakob Nüssli arbeitet in einer kleinen holzverarbeitenden Fabrik und ist nebenbei Kleinbauer. Seine Frau Martha (Verena Peter) verdient in aufreibender Heimarbeit noch ein wenig dazu, so dass die Familie, zu der noch ihr Bub Seppli (Oliver Diggelmann) gehört, trotz der schweren Zeit – Spekulanten kaufen die Ernten auf, die Bauern suchen möglichst hohe Preise zu erzielen, die Leidtragenden sind Arbeiter und Arbeitslose, von denen nicht wenige hungern müssen – einigermassen über die Runden kommen könnte. Aber Jakob gehört zu jenen, die sich nicht nur mit den Gegebenheiten abfinden, sondern darauf sinnen, sie zu verändern. Es ärgert ihn, wenn er abkommandiert wird, mit Arbeitskollegen, das Auto des Fabrikdirektors aus dem Dreck zu ziehen. Ihn dauern die Pferde, die gequält werden, wenn die Ladung auf sumpfigen und aufgeweichten Landstrassen einsinkt. Er sinnt, grübelt und «chlüttered» in seiner kleinen Werkstatt, er sucht nach einer Lösung, einen Wagen zu konstruieren, «der seine eigene Strasse mit sich führt».

Der Dorftrottel Kobi (Thomas S. Ott), der seine «Nützlichkeit» nur erweisen kann, wenn er einen in Schlamm und Dreck steckengebliebenen Wagen auf festen Boden stossen kann, entfacht in Jakob schliesslich den zündenden Funken: Jakob beobachtet eines Tages, wie Kobi ein Brett unter ein Rad schiebt, worauf das eingesunkene Fahrzeug leichter aus dem Morast zu stossen ist. Verbissen macht sich Jakob daran, seine Idee von einem Wagen mit künstlicher Strasse, die vor das Rad hingelegt und hinter ihm wieder aufgewickelt wird, zu verwirklichen. Er ist überzeugt, damit das Transportwesen auf dem Land zu revolutionieren, Menschen und Tieren Erleichterung zu verschaffen und den Unternehmern Geld und Zeit zu ersparen. Sein Freund Otti fertigt nach Jakobs Zeichnungen den ersten Prototyp in seiner Werkstatt an. Wegen des fehlenden Geldes geraten Jakob und seine Familie in immer grössere Not. Doch Jakob scheut vor keinem Opfer zurück, ob es nun seine Frau oder seinen Sohn oder ihn selber betrifft. Auf den Tisch kommt nur noch Habermus, wegen Steuerschulden wird die Kuh gepfändet, und Jakob verstümmelt sogar seine Hand, um von der Versicherung Geld zu bekommen. Ein Lichtblick zeigt sich, als sich auf ein Inserat – «Kapitalist gesucht für Auswertung einer Erfindung» – ein Industrieller (Erwin Kohlund) für Jakobs Gefährt interessiert und ihm einen Traktor zur Verfügung stellt, um die Erfindung an einem stärkeren Fahrzeug auszuprobieren. Aber dann lässt ihn der Fabrikant sitzen, und Otti verwirklicht seinen langjährigen Traum und verschwindet nach Amerika: Er war schon immer der Meinung, dass

Ein Wagen mit eigener Strasse: Vorführung der Erfindung Jakob Nüsslis.

grosse Erfinder nur in diesem Land eine Chance hätten.
Inzwischen ist Jakob in seiner Umgebung zum Aussenseiter geworden, der die Leute, vor allem die weltliche und geistliche Obrigkeit, verunsichert und beunruhigt. Der Gemeindeammann (Inigo Gallo), Jakobs Bruder und Wirt (Klaus Knuth), der ein Auge auf seine Schwägerin, eine «Auswärtige», geworfen hat, der Lehrer (Michael Gempart) und der Pfarrer (Walter Ruch) – sie alle kommen zum Schluss, man könne dem Treiben des «verrückten» Erfinders nicht mehr tatenlos zusehen, sondern müsse ihn versorgen. Jakob ist ihnen unheimlich geworden, weil er seine Arbeit als Fabrikarbeiter aufgegeben hat und keiner «geregelten Arbeit» mehr nachgeht, sondern ganz einer «verrückten» Idee lebt. Sein Verhalten entspricht nicht den Erwartungen der Obrigkeit und der Mehrheit, vor allem nicht in einer Zeit, da rings ums Land Krieg herrscht. Jakob ist es gelungen, sich der «vaterländischen Pflicht» zu entziehen, weil er Pazifist ist. Das Schlimmste, was er sich vorstellen kann, ist, dass seine Erfindung für militärische Zwecke verwendbar gemacht würde. Jakob ist zwar kein Sozi, aber deren Sympathisant, und das macht ihn in seiner bäuerlichen Umgebung verdächtig, denn die Sozis wollen doch Verstaatlichung und Planwirtschaft. Das alles macht Jakob zu einem Fremdkörper, der entfernt werden muss, damit die Beunruhigung, die von ihm und seinem Verhalten ausgeht, zum Verschwinden gebracht werden kann. Es ist dann endlich soweit, als Jakob verstört aus der Stadt zurückkehrt, wo er mit einem Patentanwalt sprechen wollte. Weil er auf den Anwalt warten muss, besucht er ein Kino und sieht in der Wochenschau nicht nur, dass seine Erfindung bereits verwirklicht ist, sondern auch für militärische Zwecke missbraucht wurde: Aus seinem zivilen Raupenfahrzeug sind Tanks geworden, die in der Schlacht an der Somme an der Front ihre Kriegstauglichkeit unter Beweis stellten.

Widerstandslos, gebrochen, lässt sich Jakob in den Gitterwagen sperren und ins Irrenhaus bringen.

Kurt Gloors neuer Spielfilm ist zwar ein traditionell gemachtes, aber mit äusserster Sorgfalt und Perfektion gestaltetes und gespieltes Werk. Kameraführung, Lichtregie, Schnitt, die präzise Rekonstruktion der Zeit in Dekor, Ausstattung und Kostümen ist das Ergebnis einer intensiven Teamarbeit und beträchtlicher Mittel (1,7 Millionen), die trotz ZDF und Schweizer Fernsehen und Unterstützung zahlreicher Institutionen, darunter auch der Kirchen, nur mühsam zusammen zu bringen waren. Der Aufwand hat sich gelohnt, gehört doch «Der Erfinder» zu jenen Filmen, die, wie Lyssys «Schweizermacher», Kollers «Das gefrorene Herz» und Yersins «Les petites fugues», ein breites Publikum finden. Das ist bereits schon aus filmpolitischen Erwägungen heraus wichtig, kann der Schweizer Film doch nur auf eine breite Unterstützung hoffen, wenn ihn auch ein breites Publikum kennt und schätzt. Gloors Film hat etliche Chancen, ein populärer Film zu werden wie «Die Schweizermacher», wenn auch nicht im gleichen überwältigendem Masse, aber immerhin.
«Der Erfinder» steht in der Tradition des «alten» Schweizer Dialektfilms: Ländliches bis kleinbürgerliches Milieu mit seinen Bauern, Arbeitern und Angestellten, die gleiche Liebe zum Detail, zur pointierten bis witzigen Sprache kennzeichnen auch Gloors Film. Aber «Der Erfinder» besitzt eine andere, moderne Dramaturgie und Faktur. Gloor hat, offenbar unter Mithilfe einer kundigen Cutterin, den Aufbau von Szenenfolgen entwickelt, die nie gemächlich oder gar gemütlich werden. Die meisten Szenen werden kurz, manchmal sogar abrupt abgebrochen, nichts wirkt zerdehnt oder ausgespielt. Die Musik von Jonas C. Haefeli ist – im Gegensatz etwa zum «Konrad Steiner» – mit äusserster Sparsamkeit eingesetzt. Am meisten unterscheidet sich Kurt Gloors Film vom alten Schweizer Film jedoch in der Zeichnung und Gegenüberstellung der Personen.

Um die Enge bis Engstirnigkeit einer Welt, die dem Erfinder zum Verhängnis wird, deutlich zu machen und um die sozialen und politischen Kräfte und Hintergründe unmissverständlich herauszuarbeiten, greift zwar auch Gloor zum Mittel der Typisierung, der jedoch das Merkmal der Versöhnlichkeit, wie es für den «alten» Schweizer Film charakteristisch ist, fehlt. Gloor hebt die gesellschaftlichen Gegensätze klar hervor und lässt dabei keinen Zweifel darüber aufkommen, auf welcher Seite seine Sympathie liegt. Durch diese klare Darstellung der Fronten entstand nicht nur ein in vielen Details treffendes Situationsbild der Schweiz zur Zeit des Ersten Weltkriegs, in der es trotz ihrer scheinbar intakten Idyllenhaftigkeit von sozialen und politischen Konflikten brodelte, sondern «Der Erfinder» wurde auch zur Parabel über die Stellung des schöpferischen Aussenseiters in dieser Gesellschaft und ihrer verständnislosen bis perfid-brutalen Reaktionen, die aktuelle Bezüge und Assoziationen zur Gegenwart besitzt. Nicht zuletzt porträtiert Gloor im Schicksal Jakob Nüsslis, der eine unmöglich scheinende Idee im Kopf hat und sie allen Widerständen zum Trotz durchzusetzen versucht, aber daran scheitert und ein Opfer seiner Phantasie und Besessenheit wird, auch die eigene Situation als Filmschaffender in diesem Lande: «Ich weiss, wie das ist, für eine Idee, für ein Projekt zu kämpfen, einsam und verzweifelt mit labiler Hoffnung». Zudem ist sein Werk auch als «filmisches Denkmal» für alle (meist anonymen) Erfinder und Phantasten zu verstehen, die Anstoss erregen, weil sie einen eigenen Weg gehen wollen, sich etablierten und erstarrten Normen widersetzen und aus dem Arbeitsprozess aussteigen, an dem sich meistens doch nur andere bereichern können. Um solche Aspekte deutlich zu machen, zeichnet Gloor Jakobs Weg bis zur Erfindung, während in der Vorlage, Hansjörg Schneiders Bühnenstück, die Erfindung zu Beginn bereits gemacht ist.
Durch die kräftige Typisierung hat Gloors Film einen polemischen Zug erhalten, der ihn vor der Unverbindlichkeit

bewahrt. Gleichzeitig liegen hier aber auch Gefahren und Schwächen des Films. Neben der zentralen Figur des Erfinders, in dessen Rolle Bruno Ganz eine grossartige Leistung als differenzierter Charakterdarsteller erbringt, sind andere Figuren zu knapp gezeichnet und gewinnen dadurch zu wenig Profil, so dass sie als blosse Chiffren für bestimmte gesellschaftliche Positionen in die Nähe der Schablone oder gar der Karikatur geraten (beispielsweise der Lehrer, Pfarrer, Gemeindeammann, Industrielle und der Spekulant). Auch empfinde ich gewisse Details in ihrem Hinweischarakter als zu zeigefingerhaft demonstrativ, etwa in der Szene, wo Jakob und Otti im Grase liegen und genau in der Mitte zwischen den beiden das «Volksrecht» aus der Rocktasche guckt, oder wenn Würmer über die «NZZ» kriechen. Auch lässt «Der Erfinder» die Dimension des Phantastischen, wie sie etwa in Yersins «Les petites fugues» vorhanden ist und auch eine Seite Jakobs sein könnte, vermissen. Aber vielleicht wollte Kurt Gloor diese Dimension bewusst ausklammern, um nicht den Eindruck aufkommen zu lassen, das traurige, ja deprimierende Schicksal des Erfinders könnte durch die befreiende Kraft der Phantasie erträglicher und akzeptabler werden. Denn man sollte sich nicht täuschen lassen: Trotz der liebevollen Zeichnung ländlichen Lebens mit viel Atmosphäre und stimmungsvollen Landschaften, trotz der malerischen Rekonstruktion des Zeitkolorits und trotz Situationskomik und geschliffenem Wortwitz – alles im besten Sinne unterhaltende Elemente – ist Kurt Gloors Film letztlich eine bittere Auseinandersetzung mit wichtigen Aspekten unserer vergangenen und gegenwärtigen Wirklichkeit.

Franz Ulrich

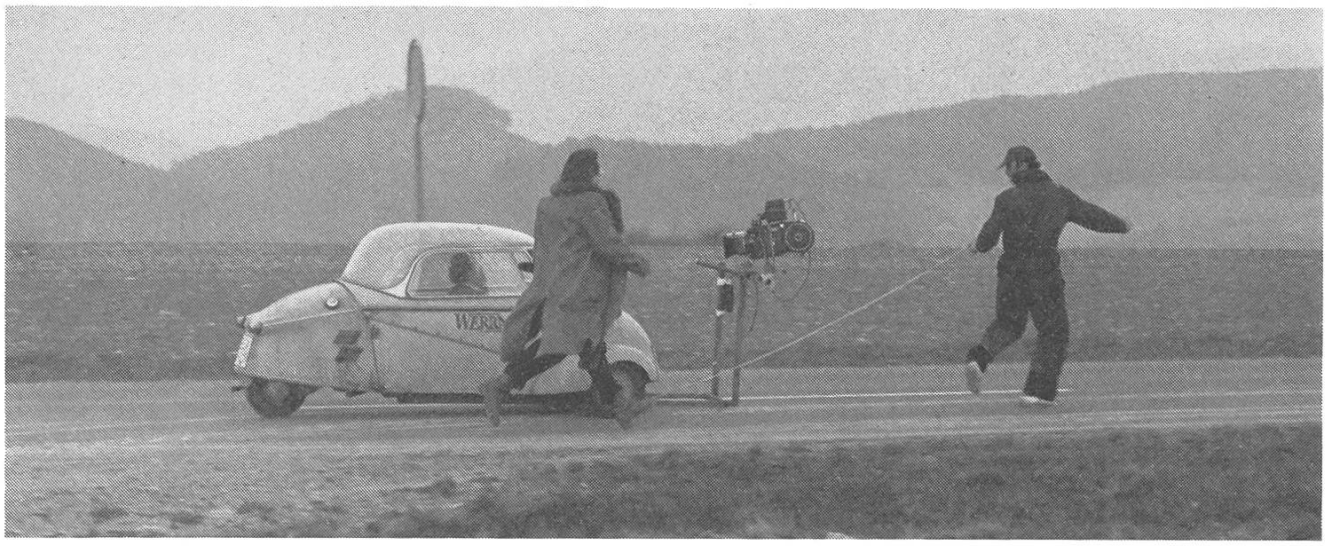
Katalog «Neue 16mm-Filme in der Schweiz»

ajm. Die Schweizerische Arbeitsgemeinschaft Jugend und Massenmedien (AJM) hat eine Zusammenstellung aller neuen in der Schweiz verfügbaren 16mm-Filme herausgegeben. Jeder Film wird mit einer kurzen Inhaltsbeschreibung vorgestellt. Selbstverständlich sind auch alle notwendigen technischen Angaben beigefügt. Der Katalog – im Format A5 – kann bezogen werden bei: AJM, Postfach 4217, 8022 Zürich (Tel. 01/242 18 96). Der Verkaufspreis beträgt Fr. 6.–, zuzüglich Fr. 1.– Verpackungs- und Versandkosten. Der Katalog 1979 ist ebenfalls noch zum Preis von Fr. 5.– lieferbar.

Der Willi-Busch-Report

BRD 1979. Regie: Niklaus Schilling. Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/298)

Müsste ich einem Fremden ein paar Filme nennen, aus denen er Nachrichten über die Bundesrepublik Deutschland bekommen würde, die er sonst in keiner Zeitung und in keinem der Fernsehprogramme haben könnte, würde ich auf jeden Fall diesem Fremden auch eine Arbeit von Niklaus Schilling nennen, obwohl der in München lebende Regisseur eigentlich ein gebürtiger Schweizer ist. Gleichzeitig würde ich Schilling auch als den am meisten verkannten Filmemacher der Bundesrepublik bezeichnen. Seit seiner Arbeit als Kameramann für Jean-Marie Straub 1968 und seinem Spielfilmdebut «Nachtschatten» (1971) hat er nur drei weitere Projekte realisieren können – alle nach eigenem Drehbuch: «Die Vertreibung aus dem Paradies» (1976), «Rheingold» (1977) und nun «Der Willi-Busch-Report», fertiggestellt 1979, aber erst im Verlauf dieses Sommers in den deutschen Kinos anlaufend.
Schillings Filme, deren Stories zu den originellsten gehören, die das deutsche Kino zur Zeit zu bieten hat, haben ein ebenso unauffällig wie konsequent verfolgtes Grundmotiv: Es geht um Heimat, oder genauer, um deutsche Szenerien, die auf ihre Tauglichkeit als Heimat geprüft werden. An Vielschichtigkeit über-



Bei den Dreharbeiten zum «Willi-Busch-Report»: Die Steadycam-Vorrichtung für erschütterungsfreie Aufnahmen ist auf dem Kabinenroller aufgebaut. Regisseur Schilling (Mitte) rennt mit.

trifft Schillings jüngster Film noch seine vorausgegangenen Arbeiten; vergleichbar am ehesten mit «Die Vertreibung aus dem Paradies» geht «Der Willi-Busch-Report» noch einen wichtigen Schritt weiter: Hatte der Regisseur damals noch die wechselnden Grundtöne seiner Inszenierung, die melodramatischen, die satirischen und die kriminalkomödiantischen, dem chronologischen Ablauf untergeordnet und sein Spiel mit den unterschiedlichen Möglichkeiten verschiedener Genres gleichsam in Kapitel eingeteilt, so sind die diversen Dimensionen seiner Geschichte nun untrennbar ineinander verflochten. Tragische Töne sind bereits in den komischen enthalten, und zwischen den aktuellen und mythischen Aspekten liegen, anders als in «Rheingold», nunmehr keine Jahrhunderte historischer Entwicklung.

Schauplatz ist Friedheim, eine von Schilling mehr destillierte als gefundene Ortschaft an der Grenze zur DDR: Ein lethargisches Provinznest, dessen Name ein ironisches Synonym bedeutet für Leblosigkeit, Resignation und Totenstille, als filmischer Ort ein Konzentrat aus den Beobachtungen des Regisseurs entlang der deutsch-deutschen Grenze. Friedheim ist eine Kleinstadt ohne Hinterland, passiv bedroht von Stacheldraht und Minenfeldern; die Bewohner haben sich längst an diesen Zustand gewöhnt. Auch wenn mal eine Rentnerin «von drüben» auftaucht, entsteht keine Neugier, keine Unruhe. Man erinnert sich früherer Nachbarschaft und nimmt emotionslos den Wahnwitz deutscher Gegenwart hin: Die Grenze, die einen historisch gewachsenen Raum durchschneidet und Menschen, die seit Generationen miteinander verbunden waren, nun rigoros voneinander trennt, ist längst verinnerlicht worden.

Dennoch gibt es in diesem Ort einen, der aufbegehrt, nicht nur aus naheliegenden ökonomischen Gründen: Willi Busch, der zusammen mit seiner Schwester das väterliche Erbe, die «Werra Post», über Wasser zu halten versucht. Die Konkurrenz der überregionalen Sensations-Presse hat diese Lokalzeitung im Grunde bereits ruiniert. Die Zerstörung der Region trägt das ihre dazu bei; denn es gibt keine Leser aus dem Hinterland mehr wie früher. Das Hinterland liegt bereits in der DDR. Ausserdem hat die wirtschaftliche Stagnation der Gegend den einstigen Anzeigenmarkt verkümmern lassen. Dass die Geschwister Busch ihre Zeitung dennoch nicht aufgeben, grenzt an ökonomischen Unfug. Doch Willi, der auf den ersten Blick eher ein Wesensverwandter des Don Quijote zu sein scheint als ein berechtigter Namensvetter des satirischen deutschen Dichters und Zeichners Wilhelm Busch, kämpft

als unbeirrbarer letzter Individualist gegen eine tatsächliche, keineswegs nur in der Imagination existente Übermacht. Die Ankunft einer neuen Lehrerin, eine neue, belebende Beziehung, setzt auch neue Aktivitäten und Phantasien in ihm frei. Der anachronistische Provinz-Chronist beginnt, die fehlenden Sensationen, die seiner Zeitung helfen könnten, selbst zu schaffen. Nachts betätigt er sich als Telefon-Vandale, am nächsten Morgen hat seine Zeitung ihren Knüller.

Die von Willi Busch provozierte und manipulierte Wirklichkeit entwickelt jedoch unerwartetes Eigenleben und entzieht sich schnell der Kontrolle des Urhebers. Ein kleines Mädchen, auf einer Wiese zu den Schafen plaudernd, wird von Willi als Provinz-Prophetin aufgebaut – und unversehens steigen andere in den Fall ein, von der grossen überregionalen Presse bis hin zu den Reisebüros, die, ein Geschäft witternd, bei Friedheim eine Art Wallfahrts-Ort kreieren: Ein neuer Mythos, der, obwohl manipuliert, in dieser Ödnis begeistert akzeptiert wird. Der Irrationalismus ist unter den Deutschen immer noch zuhause.

Noch überraschender geht eine andere Saat des Willi Busch auf: Einem ehemaligen Schulfreund, der in der Grossstadt bei einem Boulevard-Blatt arbeitet, nach Friedheim zum Jubiläum des Sportvereins kommt und dort im Bett einer Frau eines sehr natürlichen Todes stirbt, dichtet der Zeitungsmann eine Existenz als Spion an – und wieder verselbständigen sich die Schlagzeilen der «Werra Post». Nun scheinen tatsächlich nicht nur Indizien, sondern mehrere Leichen auf die Gegenwart eines Agentenrings zu verweisen. Schilling hält dieses Motiv in einem doppelbödigen Schwebezustand, gibt dem Zuschauer keine letzte Klarheit – und doch hat der Vorgang, parallel zu jenem mit dem Wunderkind, seine immanente Logik: Schlagzeilen wie die von Willi Busch erfundenen locken in diesem wie in jedem anderen politisch «heissen» Grenzgebiet wohl unweigerlich echte Agenten auf den Plan.

Der Herausgeber und Haupt-Autor der «Werra Post» ist jedoch dem absurden Eigenleben seiner Phantasien, die ihren konkreten Anlass sicher im politischen Klima haben, auf die Dauer nicht gewachsen. Als Zauberlehrling, der die Kontrolle über die beschworenen Geister verloren hat und sich folgerichtig von ihnen bedroht fühlt, läuft er Gefahr, den Verstand zu verlieren; schliesslich wird er von einem grossen Polizei- und Rettungs-Aufgebot wegtransportiert von der Grenze, an die er sich geflüchtet hat.

Beginnend mit dem Abstraktum eines weltgeschichtlichen Augenblicks, mit Archiv-Aufnahmen von der Konferenz von Jalta 1945, konzentriert sich Schilling auf ein konkretes Opfer am Rande; die vermeintliche Peripherie rückt in den Mittelpunkt. Die Grenze zwischen den beiden deutschen Staaten, auch als Symbol im Film immer präsent, rückt als Erfahrung ins Zentrum – ein Motiv, das in den Arbeiten dieses Filmemachers regelmässig wiederkehrt. Auch darin erfasst der Autor und Regisseur konkret deutsche, vielleicht sogar europäische Wirklichkeit: Was als «Hinterland» gilt, ist in der Alltags-Realität ein Ort, an dem sich die Beschaffenheit unserer Welt drastischer manifestiert als irgendwo sonst. So ist «Der Willi-Busch-Report» auch endlich der Heimatfilm, von dem die kritischen jungen Filmemacher der Bundesrepublik zu Beginn des letzten Jahrzehnts sprachen; zudem wurde er mit einer Souveränität inszeniert, die auch internationale Beachtung verdienen würde.

Den Schwebezustand zwischen Komik und Tragik, zwischen inszenierter Farce und verdichteter Realität, zwischen betroffenem Beobachten und ironischer Distanz, hat Niklaus Schilling durchgehalten ohne auch nur einen Augenblick lang ins Straucheln zu geraten. Tilo Prückner in der Rolle des Willi Busch wird von so vielen visuellen Einfällen der Regie unterstützt, dass er zu einer bewundernswerten Leistung an Differenzierung und Agilität findet. Die Kamera, fast ununterbrochen in Bewegung, erteilt dem Zuschauer auch eine Lektion über die schier unerschöpflichen Möglichkeiten des neuen Steadycam-Systems, das noch den schwierigsten und

kompliziertesten Bewegungen der Handkamera eine Ruhe und Eleganz verleiht, als würde sie auf Schienen fahren; so entstehen sehr lange, kontinuierlich bewegte Einstellungen, die viele sonst technisch notwendige Schnitte überflüssig machen. Fast choregrafisch arrangiert wirken nun die vielen Fahrten und Schwenks. Wenn es um den optischen Rhythmus eines Films geht, so dürfte Schilling, der hier auch die Montage selbst besorgt hat, wohl den meisten seiner deutschen Kollegen inzwischen überlegen sein. Ob die deutschen Zuschauer die vielen Vorzüge dieses Films, der sicher auch an den Nerv der Bundesrepublik geht, erkennen und akzeptieren, das lässt sich gegenwärtig noch nicht absehen; aber wenn vielleicht in einem kommenden Jahrhundert nach kinematografischen Arbeiten gesucht wird, die am intensivsten über die deutsche Wirklichkeit von heute informieren, dann könnte «Der Willi-Busch-Report» einer der wichtigsten sein. Hans Günther Pflaum

Letzte Liebe

BRD 1979. Regie: Ingemo Engström (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/277)

Kalte, schöne Uferböschung eines Flusses, unbewegt. Ein schwarzes Auto, knapp vor der Neigung des Bords zum Fluss hinunter, Fremdkörper und – eigenartig paradox – zugleich Bestandteil dieser Landschaft. Eine Frau, schwarz, auf grauen Steinen am Fluss, Blickrichtung und Strömung kreuzen sich. Dazu Kafka-Sätze: «Wozu es dulden, dass man von irgendeinem Himmel auf diese schwarze, stachelige Erde geworfen worden ist?» Und weiter die Geschichte vom Selbstmord eines Liebespaares, weil es «für die Liebe vielleicht keinen andern Ausweg gibt». Gemessen untermalt von einer Bachschen Klaviersonate, die wie der Fluss leitmotivisch immer wieder anklingt.

Zugefrorener See. Marionettenhafte Schlittschuhläufer, weit entfernt. Dann das Ufer des Flusses, sonnenbeschienene Flecken, Schatten, darin ein eng umschlungenes Paar, regungslos. Die Kamera schwenkt langsam nach oben, verlässt das Paar, zeigt den mächtigen Fluss, ruhig fahrende Lastschiffe im Hintergrund; unbewegt über allem ein Kühlturm.

«Das sind die ersten und letzten Bilder des Films «Letzte Liebe» der in Deutschland lebenden Schwedin Ingemo Engström» – habe ich schreiben wollen. Selten ist mir je so deutlich bewusst geworden, welche Grenzen die Wortsprache setzt in der Beschreibung von Bildern wie denjenigen, die ich eingangs kläglich habe festmachen wollen. Selten habe ich auch so klar mitbekommen, weshalb Kafka-*Verfilmungen* so platt wirken: Nicht nur lassen sich reine optische Bilder schwer in Wortsprache übertragen, auch Wortbilder können kaum gefilmt werden. Oder dann so unabhängig und nah, wie Ingemo Engström zu Kafka steht.

Die Autorin, im engsten Sinn des Wortes, erzählt zwischen jenem Anfang und Schluss die Geschichte einer Ärztin, Marie, die in das Rheinland, ihre ehemalige Heimat, zurückkehrt. Ihre Arbeit in einer psychiatrischen Klinik ist ihr auch «Suche bei sich selbst». Auf einem Spaziergang entlang des Flusses trifft sie auf Thomas, der ihr in seiner verzweifelten Suche nach Sinn und Erfüllung in einer Welt, die dem völlig entgegenzustehen scheint, gleicht. Auch er ist mit dem Auto bis an den Rand des Flusses gefahren. Regungslos sitzt er am Steuer, stellt sich «tot, wie ein Tier, das gejagt wird». Im Hintergrund steht ein Kühlturm über der Begegnung: Das Gejagtwerden ist nur vage, etwa in diesem mehrfach wiederkehrenden Symbol moderner Grosstechnologie oder in Lärm, in Leere, in Kälte fassbar.

Die Begegnungen der beiden, immer in schäbigen Hotels von Vorstädten, bedroht von durchfahrenden Zügen und Autos, bilden eine zweite Handlungsebene, die diejenige von Maries Arbeit durchzieht und vertieft.

Zunächst bringt ihr die Arbeit in der Klinik entscheidende Impulse für sich selber. Ihre Beschäftigung mit einer auti-

KURZBESPRECHUNGEN

40. Jahrgang der «Filmberater-Kurzbesprechungen» 5. November 1980

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

A un dios desconocido (An einen unbekannten Gott) 80/285

Regie: Jaime Chavarri; Buch: Elias Querejeta und J. Chavarri; Kamera: Teo Escamilla; Musik: Luis de Pablo; Darsteller: Hector Alterio, Maria Rosa Salgado, Javier Elorriaga, Rosa Valenti, Angela Molina; Produktion: Spanien 1977, Elias Querejeta, 110 Min., Verleih: vorübergehend bei Cinélibre, Basel,

José Garcia, ein Homosexueller mittleren Alters, hält Rückschau auf sein Leben. Er tritt eine Reise in die Vergangenheit an, in die Jugendzeit in Granada, als er Zeuge der Erschiessung des homosexuellen Dichters Federico Garcia Lorca wurde (1936). Die Reise wird zu einem Aufbruch in ein ehrliches, von blosser Konvention befreites Verhältnis zu sich selbst und zur Umwelt. Der verschlüsselte Film mit einer Unzahl von Anspielungen beeindruckt durch sein Bekenntnis zur Zärtlichkeit. Seine lyrisch-versponnene Art ist dem Verständnis allerdings nicht förderlich.

E

An einen unbekannten Gott

Atlantic City 80/286

Regie: Louis Malle; Buch: John Guare; Kamera: Richard Ciupka; Musik: Michel Legrand; Darsteller: Burt Lancaster, Susan Sarandon, Kate Reid, Michel Piccoli, Hollis McLaren, Robert Joy, Al Waxman u. a.; Produktion: Kanada/Frankreich 1980, ICC, Selta, Elie Kfourie, 104 Min.; Verleih: Sadfi, Genf.

Ein ehemaliger, kleiner Gangster, der von seinen Erinnerungen lebt, wird mehr zufällig in einen Drogenhandel verwickelt. Dabei kann er sich der jungen Frau nähern, die er Nacht für Nacht bei der Schönheitspflege beobachtet. Louis Malle erzählt von einer heruntergekommenen Traumstadt – Atlantic City – und von Menschen, die sich gegen das Ende der Träume mit allen Mitteln wehren. Für Jugendliche ab 14 möglich →21/80

J★

Aus dem Leben der Marionetten 80/287

Regie und Buch: Ingmar Bergman; Kamera: Sven Nykvist; Musik: Rolf Wilhelm; Darsteller: Christine Buchegger, Martin Benrath, Robert Atzorn, Walter Schmidinger, Heinz Bennent, Lola Müthel u. a.; Produktion: BRD 1980, Personalfilm, 123 Min.; Verleih: Idéal Film, Zürich.
Ein gutsituierter Geschäftsmann begeht einen Sexualmord (in Farbe gedreht, jedoch stark ritualisiert). In Schwarzweiss-Aufnahmen zeichnet Bergman das Psychogramm des Täters. In kurzen, oft abgebrochenen Szenen versuchen die Beteiligten (Ehefrau, Mutter, Psychologe, Homosexueller) das Drama zu erklären. Doch ihr Verständnis bleibt befangen. Bergman jedoch verdichtet die Wirklichkeitselemente zu einer präzisen Beschreibung eines elitären, bürgerlichen Sozialcharakters, der in seiner zwangshaften Fixierung auf Selbstverwirklichung ein Klima der emotionalen Kälte erzeugt. In seiner Analyse bleibt jedoch der Film ein eher matter Aufschrei gegen dieses paradoxe Marionettenspiel. →21/80

E★

TV/RADIO-TIP

Samstag, 8. November

17.00 Uhr, ARD

Albertus Magnus

Anlässlich des 700. Todestages von Albertus Magnus bringt Armin Thieke in seinem Film eine Würdigung des Dominikanermönchs, Bischofs, Kreuzugspredigers und eines der bedeutendsten Gelehrten des Mittelalters und zeichnet die Stationen seines Lebens und Wirkens nach.

Sonntag, 9. November

8.30 Uhr, DRS II

Von Basilius zu Benedictus

Robert Hotz würdigt das Mönchtum im Schnittpunkt der Kulturen. Wesentliche Impulse der Kultur und ihre Pflege vor allem die sittliche Erneuerung und Reform der Kirche sind von ihm ausgegangen. Besonderen Einfluss auf die soziale Dynamik hatten zwei Persönlichkeiten, die nicht vor der Gesellschaft in Einsiedlertum flüchteten und die kulturelle Bedeutung des Mönchtums entscheidend prägten: Basilius für die östliche und Benedikt von Nursia für die westliche Welt.

10.00 Uhr, TV DRS

Vis-à-vis

Diese Sendung, Redaktion Erwin Koller, ersetzt die frühere Sendung «Zeit-Zeichen». Persönlichkeiten von öffentlichem Interesse werden zur Person, aber nicht um Privates, um die Sache, aber nicht um Expertenwissen, befragt. Sie wird eröffnet mit Gustav Däniker, Divisionär, der durch F. A. Meyer und M. H. Keiser mit seiner Geschichte konfrontiert wird, beispielsweise wie sich sein jetziges Amt mit seiner früheren Tätigkeit als Leiter der Public Relations Agentur Rudolf Farner vereinbaren lässt.

21.00 Uhr, DRS I

Wir haben das Kämpfen nicht verlernt

Anlässlich des 100jährigen Bestehens des Schweizerischen Gewerkschaftsbundes wird eine Sendung von Jakob Tanner und Heinrich Hitz in der Rubrik «Doppelpunkt» übertragen. Sie verschafft Überblick über die Geschichte der Arbeiterbewegung, ihrer Organisations- und Kampfformen vom Beginn der Industrialisierung bis zur Funktion der Gewerkschaften in der sozialen Marktwirtschaft, die auf dem Postulat der «sozialen Partnerschaft» beruht. Seit der Rezession ist das Klima rauher geworden und die Auseinandersetzung mit sozialen Grundfragen nach wie vor aktuell.

21.10 Uhr, ARD

Friendly Fire (Fürs Vaterland zu sterben)

Ein Spielfilm von David Greene (USA 1979) mit Ned Beatty, Carol Burnett, Sam Waterston. Dieser Film beruht auf einen authentischen Fall und beschreibt den Prozess der Desillusionierung den die Bevölkerung in den USA durch den Vietnamkrieg erfahren hat. Das Ehepaar Mullen aus La Porte City trauert über den Tod ihres Sohnes. Die Mutter engagiert sich gegen den Krieg entdeckt, dass die Regierung verschleierte Verlustzahlen veröffentlicht und dass eine militärische Briefzensur besteht. Peg Mullen veröffentlicht eine Anzeige für die Gefallenen, viele Mütter toter GIs stimmen zu, aber jetzt wird ihr Telefon abgehört. Ein Journalist sagt die Wahrheit über ihren Sohn, entgegen offizieller Auskünfte. Sie ist als Bürgerin desillusioniert.

Mittwoch, 12. November

20.00 Uhr, TV DRS

Da walte Gesetz und Gerechtigkeit...

Der Dokumentarfilm von Paul Riniker stellt zwei Juristen vor: Staatsanwalt Marcel Bertschi und Verteidigerin Doris Farner-Schmidhauser, Gegenspieler im Winterthurer Terroristenprozess. Sie geben Einblick über den Ablauf des Prozesses, reden über Sinn und Unsinn der Strafe. Die Behandlung der Justiz im Fernsehen ist ein Novum, die Reihe «Gegenspieler» das geeignete Sendegefäss.

Der Erfinder 80/288

Regie: Kurt Gloor; Buch: K. Gloor nach dem Bühnenstück von Hansjörg Schneider; Kamera: Franz Rath; Musik: Jonas C. Haefeli; Darsteller: Bruno Ganz, Walo Lüond, Verena Peter, Thomas S. Ott, Klaus Knuth u. a.; Produktion: Schweiz/BRD 1980, Kurt Gloor/ZDF, Schweizer Fernsehen u. a.; 97 Min.; Verleih: Rex Film, Zürich.

Jakob Nüssli lebt während des Ersten Weltkrieges im Zürcher Oberland der fixen Idee, ein Fahrzeug zu erfinden, das auf schlechten Strassen nicht mehr stecken bleibt. Er wird zum Aussenseiter, bringt seine Familie in Not und muss schliesslich durch eine Wochenschau erfahren, dass seine Erfindung schon verwirklicht ist und zu kriegerischen Zwecken (Tanks) missbraucht wurde. Kurt Gloors formal zwar traditioneller, aber mit ausserordentlicher Sorgfalt gestalteter Film ist nicht nur ein plastisches Porträt des Erfinders (hervorragend Bruno Ganz), sondern zeigt vor allem die Reaktion seiner Umgebung auf einen, der aussteigt. → 21/80

J★

Fame 80/289

Regie: Alan Parker; Buch: Christopher Gore; Kamera: Michael Seresin; Musik: Michael Gore; Darsteller: Barry Miller, Maureen Teefy, Anthony Ray, Irene Cara, Lee Curreri, Eddie Barth, Anne Meara u. a.; Produktion: USA 1980, David de Silva und Alan Marshall für United Artists/MGM, 133 Min.; Verleih: CIC, Zürich.

Der unterhaltsam und gekommt gemachte Musikfilm mit vereinzelten hinreissenden, Lebensfreude vermittelnden Tanz- und Gesangsnummern verfolgt während vier Jahren das Schicksal mehrerer Absolventen einer New Yorker Schauspielschule. Leider wird eine Unzahl Probleme und Situationen nur wegen ihrer vordergründig mitleiderregenden oder komischen Wirkung sowie der sich anbietenden Identifikationsmöglichkeiten aufgegriffen und klischeehaft wiedergegeben, was auch durch die Energie und Ausdruckskraft der unverbrauchten jungen Schauspieler nicht ganz wettgemacht wird. – Ab etwa 14 Jahren möglich.

J

Fuera de aqui! (Raus hier!) 80/290

Regie: Jorge Sanjines; Buch: J. Sanjines und Beatriz Palacio; Kamera: Jorge Vignah; Musik: «Los Rupay», «Jatari»; Darsteller: Laienspieler; Produktion: Ecuador 1977, Grupo Ukamau, 102 Min.; nicht im Verleih.

Der dokumentarische Spielfilm zeigt die Zerstörung des Gemeinschaftssinns in einem armen Indiodorf in den Anden, hervorgerufen durch das Eindringen von nordamerikanischen Sektenmitglieder, die insgeheim für eine Bergbaugesellschaft arbeiten. Im Kampf gegen diese Gesellschaft finden die Indios wieder zusammen und erfahren die Solidarität der ganzen Gegend. Von Jorge Sanjines und der Gruppe Ukamau für die direkte politische Aufklärungsarbeit gedacht, gewinnt der Film durch die Mitarbeit der Bauern eine starke Authentizität und wird so zu einem eindrücklichen Apell gegen die schleichende Zerstörung dieser Indiokultur.

E★★ Raus hier!

The Island (Freibeuter des Todes) 80/291

Regie: Michael Ritchie; Buch: Peter Benchley nach seinem gleichnamigen Roman; Kamera: Henri Decae; Musik: Ennio Morricone; Darsteller: Michael Caine, David Warner, Angela Punch McGregor u. a.; Produktion: USA 1980, Richard D. Zanuck, David Brown, 114 Min.; Verleih: CIC, Zürich.

Von einer abgelegenen Karibikinsel aus starten die wilden Nachfahren von Piraten ihre blutigen Raubüberfälle auf Yachten ahnungsloser Sportfischer. Als ein Journalist mit seinem Sprössling in die Fänge der Freibeuter gerät, wird der Sohn einer Gehirnwäsche unterzogen, nach der er bereit ist, den Papa umzubringen. Die Abenteuergeschichte ist zwar an den Haaren herbeigezogen, ist aber routiniert und ohne allzuviele brutale Gewaltdarstellungen inszeniert sowie überzeugend interpretiert und bietet anspruchslose, aber spannende Unterhaltung.

E Freibeuter des Todes

21.05 Uhr, TV DRS

Loriot 4

Die Sendung von und mit Loriot, Evelyn Hamann, Heinz Meier, Ingrid Andersen, Ingeborg Heydorn behandelt humoristisch die Kontaktschwäche des modernen Menschen.

21.45 Uhr, TV DRS

Kamera 80

Dokumentarfilme: Abbild der Wirklichkeit? Der Dokumentarfilm führt im kommerziellen Kino eine Kümmerexistenz, auch beim Fernsehen liegt er ausserhalb grosser Einschaltquoten. Das 12. Internationale Dokumentarfilm-Festival von Nyon/VD bietet Beispiele von Dokumentarfilmen, die mit Ausschnitten im Studio vorgestellt werden und Grundlage zur Diskussion über Chancen filmischer Wirklichkeitsdarstellung geben.

Donnerstag, 13. November

16.00 Uhr TV DRS

Treffpunkt

Eva Mezger geht in der Sendung auf Probleme der Rentner und die körperliche und geistige Fitness alter Menschen ein. AHV-Rentnerinnen und Rentner diskutieren mit Bundesrat Hans Hürlimann, Vorsteher des Eidgenössischen Departements des Innern. Es folgt ein Gymnastikprogramm «Gesund durch den Winter». Erna Studer, eine 60jährige Rentnerin, hat ihre Begabung für naive Malerei entdeckt und wird vorgestellt als Beispiel geistiger Regsamkeit.

22.05 Uhr, ZDF

Da Ho Ben Lin (Der grosse Fluss fliesst)

Chinesischer Spielfilm (1978) anlässlich des dreissigjährigen Bestehens der VR China gedreht. Tschiang Kai-scheck-Truppen sprengen den Damm des Gelben Flusses, um den Vormarsch der Japaner (1938) aufzuhalten und eine Basis der Roten Armee zu überschwemmen. Hunderttausende ertrinken, Millionen Obdachlose flüchten, darunter eine Bäuerin, deren Sohn den Kommunisten beitritt. Mit der Rotarmistin Li Mai arbeitet Tienliang im Untergrund gegen die Kuomingtang und Japaner. Er macht in der Armee Karriere. Nach dem Krieg kehrt Li Mai, die von ihrer kleinen Tochter getrennt wurde ins Dorf zurück. Unter Schwierigkeiten und Rückschlägen beginnt der Wiederaufbau. Nach der Gründung der VR avanciert sie zur Parteisekretärin und meistert eine neue Überschwemmungskatastrophe unter grossen Risiken.

Freitag, 14. November

17.05 Uhr, ARD

Joker

Im Jugendprogramm wird der Filmbericht über die Yurok-Indianer ausgestrahlt. Seit die weissen Amerikaner den kommerziellen Wert der Region am Klamath-River, Nordkalifornien, entdeckt haben, wehren sich die Indianer dagegen. Sue Bowers, die junge Indianerin, PR-Leiterin des American-Indian-Filmfestivals engagiert sich besonders und ist von der Stadt ins Reservat zurückgekehrt.

21.50 Uhr, TV DRS

Notorious (Berüchtigt)

Spielfilm von Alfred Hitchcock (USA 1946) mit Ingrid Bergman, Cary Grant, C. Rains. – Der US-Geheimdienst entdeckt in Rio de Janeiro nach dem Krieg eine revanchistische Nazigruppe, die in Verbindung mit der deutschen Grossindustrie, einen Anschlag auf die USA planen, dazu wird eine atomare Geheimwaffe entwickelt. Devlin, Agent des US-Geheimdienstes, soll das Nest ausheben gewinnt dafür Alicia Huberman, deren Vater als Nazispion abgeurteilt wurde. In Rio lernt sie den Verschwörer Sebastian kennen, geht auf seinen Heiratsantrag ein, nur um den Anschlag zu verhindern. Sebastian entdeckt die Absichten, Alicia und Devlin sind ihres Lebens nicht mehr sicher. Der Film entspricht der Originalfassung, die frühere deutsche Fassung eliminierte die politischen Anspielungen.

Samstag, 15. November

14.00 Uhr, ARD

Der Papst in Deutschland.

Papst Johannes Paul II., Oberhaupt der katholischen Kirche, beginnt seinen fünftägigen Besuch der BRD in Köln. Mit ca. einer Million Gläubigen feiert der Papst auf dem Butzweilerhof einen Familiengottesdienst.

23.05 Uhr, ARD

The Chant of Jimmie Blacksmith
(Die Ballade von Jimmie Blacksmith)

Ein Film von Fred Schepisi (Australien,

La regina dei cannibali (Zombies unter Kannibalen) 80/292

Regie: Frank Martin; Buch: Walter Patriarca; Kamera: Fausto Zuccoli; Musik: Nico Medenco; Darsteller: Ian McCulloch, Alexandra Delli Colli, Sherry Buchmann, Peter O'Neil u. a.; Produktion: Italien 1980, Flora/Fulvia, 77 Min.; Verleih: Victor-Film, Basel.

In blutrünstigen, widerlichen und inhaltslosen Bildern wird Kannibalismus vermarktet. Das Abstossendste daran sind der Rassismus und die Pseudowissenschaftlichkeit, die diesen Greuel begleiten. Die verwesten, ekelerregenden Zombie-Menschen sind im Gegensatz zu früheren Filmen dieses Genres zu Statisten verdammt, an ihrer Stelle sorgen jetzt die Kannibalen für Blut und offene Gedärme. Die fast alarmierende Geschmacklosigkeit müsste Anlass zu Diskussionen über diesen neuen Publikumserfolg geben.

E

Zombies unter Kannibalen

Retrato de Teresa (Porträt von Teresa) 80/293

Regie: Pastor Vega; Buch: Ambrosio Fornet und P. Vega; Kamera: Livio Delgado; Musik: Carlos Farinas; Darsteller: Daysi Granados, Adolfo Llaurado, Alina Sanchez, Raul Pomares u. a.; Produktion: Kuba 1979, Evelio Delgado für IDP, 103 Min.; nicht im Verleih.

Vega entwirft in sehr subtiler Weise das Bild einer aktiven kubanischen Frau, die sich emanzipiert, politisch arbeitet und dadurch mehr und mehr die ihr zugedachte Rolle als Hausfrau und Mutter in Frage stellt. Gezeigt wird das Spannungsverhältnis zwischen der ursprünglichen, der Frau zugedachten Rolle in Lateinamerika, deren Erfüllung man nach wie vor von ihr erwartet, und der emanzipierten, auch im Arbeitsbereich gleichberechtigten Frau im modernen, industrialisierten Kuba. Ein differenzierter Film, der über sein Entstehungsland hinaus von Bedeutung ist.

E ★

Porträt von Teresa

Secrets érotiques d'Emanuelle (Emanuelle – Königin von Sados) 80/294

Regie und Buch: Ilias Mylonakos; Musik: Giovanni Ullu; Darsteller: Laura Gemser, Gabriele Tinti, Livia Russo, Harry Stevens, Nadia Neri, Gordon Mitchell u. a.; Produktion: Italien 1979, etwa 90 Min.; Verleih: Majestic Films, Lausanne.

Die schwarzhäutige Emanuelle lässt ihren sadistischen Ehegatten umbringen. Doch dessen ebenso misstrauischer wie geldgieriger Geschäftspartner kommt ihr auf die Schliche, derweil der weibstolle Killer durch Sex-Eskapaden ein Übriges tut, um das Verbrechen auffliegen zu lassen. Quälend langweiliger, dilettantisch inszenierter und stümperhaft gespielter Soft-Porno, der bemerkenswert unerotisch wirkt. Die völlig hirnverbrannte Rahmenhandlung ist an Unlogik und Spannungslosigkeit kaum zu überbieten.

E

Emanuelle – Königin von Sados

The Shining 80/295

Regie: Stanley Kubrick; Buch: S. Kubrick nach dem Roman von Stephen King; Kamera: John Alcott; Musik: Bela Bartok; Darsteller: Jack Nicholson, Shelley Duvall, Scatman Crothers, Barry Nelson, Philip Stone, Joseph Turkel, Anne Jackson u. a.; Produktion: USA 1980, Warner Bros., 146 Min.; Verleih: Warner Bros., Zürich.

Der perfekte, überdurchschnittliche Psychothriller handelt vom arbeitslosen, schriftstellernden Jack, der als Hauswart im leerstehenden Berghotel angestellt, im Bann okkulter Mächte seine Frau und den hellseherischen kleinen Sohn erschlagen will. Scheitern, Sinnlosigkeit seines Wirkens, die Rückbildung zur «Bestie» ist der eigentliche Horror. Der Film erschöpft sich im Übersinnlichen, ohne reale Ängste und Schocks zu hinterfragen. →21/80

E ★

1978) mit T. Lewis, T. Robertson und Angela Punch. – Jimmie Blacksmith, australischer Mischling, versucht sich um 1900 in die Gesellschaft der Weissen zu integrieren. Durch Reverend Nevill christlich erzogen, findet er Arbeit bei einem Farmer, der ihn um Lohnanteile betrügt. Als Hilfspolizist bei einem sadistischen Constable, muss er Stammesbrüder ausliefern. Auf einer Schaffarm lernt er Gilda, eine weisse «Prostituierte» kennen, sie heiraten und erwarten ein Kind. Die Umgebung drängt Gilda, Jimmie zu verlassen. Sein neuer Arbeitgeber Newby weigert sich, Jimmie, der seine Halbbrüder aufgenommen hat, Lebensmittel als Lohnausgleich zu überlassen. Die Kette von Demütigungen entlädt sich grausam, als er Newbys Angehörige tötet.

Sonntag, 16. November

11.25 Uhr, ARD

Wer einmal klaut ...

In dem Film von Heide Nullmeyer berichten jugendliche Ersttäter über ihre Arrestzeit und andere über ihre unbezahlte Arbeit mit alten Menschen und behinderten Kindern. In der Familienprogramm-Reihe «Nicht so passiv wie man denkt» wird ein auf drei Jahre befristeter Modellversuch «Gemeinnützige Arbeit statt Strafe» initiiert vom Verein «Brücke» e. V. – Verein für Straffälligenhilfe und dem Lehrstuhl für Kriminologie, Jugendrecht und Strafvollzug der Universität München erprobt.

21.50 Uhr, TV DRS

Musik unter dem Stichwort: ausgefallen

Die Sendung beschäftigt sich diesmal mit ersten Dokumenten aus der Geschichte des Films und seiner Musik. Im Film «L'assassinat du Duc de Guise» hören wir den ersten bedeutenden Komponisten, der für den Film komponiert hat, Camille Saint-Saëns, der Film wurde 1908 in Frankreich gedreht. Dem Film «Ballet mécanique» (Frankreich 1923) des französischen Malers Fernand Léger, ist die rhythmisch einprägsame Filmmusik des Amerikaners George Antheil unterlegt.

22.55 Uhr, ARD

Glashaus TV-intern

Die medienkritische Sendung berichtet von den Schwierigkeiten der Zuschauerbeteiligung. Michael Krzeminski untersucht Möglichkeiten der Zuschauerbeteiligung und ihre Perspektiven. Vorgestellt werden der «Fernseh-Zuschauertreff» von Dietmar Niedrich in Berlin-Kreuzberg, vor allem Beteiligungsmodelle in den Regionalprogrammen wie «Wirtshausdiskurs», «Jetz red i», wo Bürger und Politiker miteinander konfrontiert werden. Zuschauerbeteiligung nicht nur als Programmkritik sondern als Instrument erweiterter Demokratie?

Mittwoch, 19. November

10.30 Uhr, ZDF

Jahre unseres Lebens

In der Sendung über das Jahr 1945, die von Hildegard Knef präsentiert wird, (Idee: K. P. Flaake, Redaktion Lothar Seehaus) zeigt Dieter Franck die «Normalität» vor, während und nach der «Stunde Null» in Deutschland: Endsieg-Hysterie, das Ende von Hitler und Goebbels, Russen und Amerikaner bei Torgau an der Elbe, der Kampf um Berlin, Eindrücke vom Leben im besiegten Deutschland: Vermisstensuchschriften an Ruinenmauern, Trümmerfrauen, die insgesamt 400 Millionen Kubikmeter Kriegsschutt wegräumen usw. Aus zum Teil unbekannten Aufnahmen aus in- und ausländischen Archiven werden packende Eindrücke aus jener Zeit vermittelt.

21.45 Uhr, TV DRS

Sänger und Mimen im Gotteshaus

Die Sendung «Spuren» beschäftigt sich mit der Frage des Gesangs in der Kirche. Gemeindelieder in der Kirche tönen dünn und kläglich, wenn nicht der Kirchenchor, um die Orgel geschart, kräftig führen würde. Ist das neue ökumenische Jugendgesangbuch ein neuer Weg oder Anbiederung an die Popwelle? Es folgt der Bericht eines Versuchs Theater und Kirche näherzubringen, (der «Faust» von Marlowe in der französischen Kirche in Bern) und eine Psalmenlesung aus dem Werk des Dichters und Politikers Ernesto Cardenal.

Donnerstag, 20. November

21.30 Uhr, ZDF

Pinochets Chicago-Boys

Der Bericht von Klaus Eckstein beschreibt den chilenischen Weg zum Kapitalismus. In einem fragwürdigen Plebiszit hat sich Pinochet für weitere acht Jahre «wählen» las-

Stalker 80/296

Regie und Buch: Andrej Tarkowski; Kamera: Alexander Kniaitschinski; Musik: Eduard Artemiew; Darsteller: Alissa Freindlickh, Alexander Kaidanowski, Anatoli Solonizyn, Nikolaj Grinko u. a.; Produktion: UdSSR 1980, Mosfilm, 160 Min.; Verleih: Columbus Film, Zürich.

Der Stalker, eine Art Pfadfinder, führt zwei Intellektuelle durch eine verbotene «Zone» zum «Zimmer», dem Ort der Erkenntnis und der Erfüllung aller Wünsche. Tarkowskis Film ist eine Expedition in den Bereich der letzten Fragen, des Glaubens und der Hoffnung mit einer starken religiösen Dimension. Er stellt die Frage nach dem Lebenssinn in einem Gleichnis für die untrennbare Verbindung des menschlichen Daseins mit einer ausserhalb der Ratio liegenden Ordnung und erhält gerade dadurch auch eine starke politische Aussage. →21/80

E★★

Trans Brasilia – Phantastische Reise 80/297

Regie, Buch, Kamera: Freimut Kalden; Sprecher: Dieter Kraupe; Musik: diverse; Produktion: BRD 1979, Jura, 94 Min.; Verleih: Monopol-Films, Zürich.

Dokumentation einer Autoreise durch Brasilien, recht gut fotografiert, in Kommentar und Musikeinsatz jedoch über weite Strecken unoriginell bis misslungen. Die starke Gewichtung landschaftlicher und biologischer Aspekte lässt Politik, Soziales, Kulturelles weitgehend zu kurz kommen und zeichnet so ein Landesbild von ideologischer Unverfänglichkeit und Gleichgültigkeit gegenüber menschlichen Fragestellungen. Mit diesen Einschränkungen für landeskundlich Interessierte nicht ohne Reiz. – Ab etwa 12 möglich.

J

Der Willi-Busch-Report 80/298

Regie und Buch: Niklaus Schilling; Kamera: Wolfgang Dickmann; Musik: Patchwork, BSW-Combo, Fanfarenzug Wanfried; Darsteller: Thilo Prückner, Dorothea Moritz, Kornelia Boje, Karin Frey, Jenny Thelen u. a.; Produktion: BRD 1980, Visual (Elke Haltaufderheide), 120 Min.; Verleih: Europa Film, Locarno.

Anhand der Geschichte eines rasenden Reporters, der zwecks Auflagesteigerung einer Provinzzeitung im Grenzgebiet zwischen der BRD und der DDR allerhand Zwischenfälle produziert, entwirft Schilling nicht nur ein beredtes Bild jenes zur Provinz verkommenen Randgebietes. Sein Film gerät darüber hinaus zum ebenso phantasievollen, satirischen wie auch anregenden Essay über die Wechselwirkung von äusseren auf innere Grenzen. Für Jugendliche ab 14.

J★★ →21/80

Windows («L» ist nicht nur Liebe) 80/299

Regie und Kamera: Gordon Willis; Buch: Barry Siegel; Musik: Ennio Morricone; Darsteller: Talia Shire, Joseph Cortese, Elizabeth Ashley, Kay Medford, Michael Gorrin u. a.; Produktion: USA 1979, United Artists (Michael Lobell und G. Willis), 93 Min.; Verleih: Unartisco, Zürich.

Eine junge Frau wird in ihrer Wohnung vergewaltigt und fühlt sich auch nach der Tat weiterhin von einem Unbekannten bedroht. Als Drahtzieher entpuppt sich schliesslich ihre krankhaft veranlagte Freundin, die nur auf diese perverse Art zur Erfüllung ihrer Wünsche zu kommen meint. Horror-Schocker, der mit menschlicher Angst und Deformation fahrlässig gedankenlos umgeht und sie zynisch zum unterhaltsamen Nervenkitzel ausbeutet.

E «L» ist nicht nur Liebe

sen. Seine Beziehungen zur einflussreichen Gruppe, der Chicago-Boys, Anhänger der Wirtschaftslehre Milton Friedmans von der Universität Chicago, werden in diesem Bericht untersucht. Chile ist für diese Gruppe eine Art «Testlabor» für Friedmanns Theorien, sie versprechen, dass Chile in zehn bis fünfzehn Jahren ein entwickeltes Land wäre, das «neue Chile».

22.50 Uhr, ZDF

Ein Stück Erfahrung ist ein Stück Weisheit

Dem Fernsehpublikum werden zum erstenmal Zeichentrickfilme aus der Volksrepublik China vorgestellt: «Xiao Yan Zi», die kleine Schwalbe, eine Märchenverfilmung mit poetischen Zeichnungen (1960), «Deng Ming Tian», Morgen, morgen, nur nicht heute...(1962), eine Tierfabel über einen Affen, der im chinesischen Märchen Inbegriff des Erfinderischen aber auch Unberechenbaren ist. «Xiang Bu Xiang» (1978), ein humorvoller Film, dessen Pointe im Doppelsinn des Wortes «Xiang» besteht, das «ähnlich» und «Elephant» bedeutet.
Hergestellt wurden die Filme im Trickfilmstudio Shanghai, das mit einer Nebenstelle in Peking einziges Animationsfilmzentrum mit 350 Mitarbeitern in der VR China ist.

Freitag, 21. November

22.45 Uhr, TV DRS

Black Moon (Nacht der Phantasie)

Ein Film von Louis Malle, (Frankreich 1975) mit Cathryn Harrison, Therese Giehse, A. Stewart. Ein Traum Louis Malles als Film, ein filmischer Film mit surrealistischen Bildern. Ein Mädchen überfährt einen Dachs, flieht vor einem Bürgerkrieg, wo Männer und Frauen mit modernen Waffen gegeneinander kämpfen in ein märchenhaftes Landhaus. Eine bettlägerige Greisin, durch Sprechfunk mit der Aussenwelt verbunden, Zwiesprache mit einer Ratte haltend, wird von ihrer Tochter gesäugt, Generationenkonflikt? Gestörtes Gleichgewicht zwischen Mensch und Natur? Von der Gartenidylle, wo nackte Kinder mit sprechenden Schweinen spielen, das Fabelwesen Einhorn mit weiblicher Stimme sprechend, bis zu weinenden Blumen, Allegorien eines verlorenen Paradieses.

Zugreifen:

Gültig bis 31. 12. 1980

Grosse Eintauschaktion:

- Tonfilmprojektor BAUER P7 Ts Universal Fr. 1000.–*
- Episkop EPIREX 19 × 19 Fr. 300.–*
- Diaprojektor LEITZ Pradovit CA 1500 + 2500 Fr. 100.–*
- Hellraumprojektor VISTA Varia Fr. 100.–*

*zahlen wir Ihnen im Eintausch für ein entsprechendes altes Gerät, gleich welchen Zustandes.

Verlangen Sie unser Angebot!

Wir bieten fachkundige Beratung, Tiefpreise und guten Service.

Schmalfilm AG
Schulgeräte + Filmverleih

Badenerstrasse 342/Albisriederplatz, 8040 Zürich,
Telefon 01 54 27 27

stischen Patientin, die sie durch ihre unaufdringliche Wärme und ihr bedingungsloses Verständnis bis an den Rand ihrer Beziehungslosigkeit, das heisst bis zur Möglichkeit eines Du, führt, zeigt die schöpferische Kraft der Liebe, hier zwischen Arzt und Patient, oder eben besser zwischen Mensch und Mensch.
In einer zweiten Patientin und deren Beziehung zu ihrem Mann spiegelt sich Maries Situation noch direkter: Die Frau hat versucht, in ihrem Drang nach absoluter Liebe ihren Geliebten und sich selber umzubringen, um im Tod die letzte Erfüllung der Liebe zu finden: folie-à-deux, eine Paradoxie, wie sie nur aus der Diskrepanz zwischen Ideal und Wirklichkeit entstehen kann, an der die Hauptpersonen dieses Films leiden – an der auch Kafka gelitten hat.
Dann werden ihr aber diese Fälle, die sie nie als solche begriffen hat, aus der Hand genommen. Den Versuch, ihrer Tochter und ihrem Mann, die sie in Paris zurückgelassen hat, wieder zu begegnen, bricht sie ab, als sie die Tochter glücklich lachen hört. Es bleibt ihr und Thomas nun selber nur noch die folie-à-deux, der Tod «als ein Versuch, das Leben zu intensivieren, das heisst als letzter leidenschaftlicher Versuch, Leben zurückzugewinnen, in einer Art Initiationsritus, dazu bestimmt, die Intensität des Lebens bis in die Nervenspitzen hinein zu spüren» (Engström).
Damit ist das Schwierige, Schwerverständliche zumindest, an diesem Ende ausgedrückt: Der Tod selber ist gerade nicht als erschütternd gestaltet, das Erschütternde daran ist vielmehr die nüchterne Konsequenz der beiden, die fast idyllische Ruhe über dem Paar, die zwangsläufige Erfüllung dessen, was man vom ersten Bild an gewusst hat. Daraus verspricht sich die Autorin eine reinigende, «kathartische» Wirkung: Der Zuschauer soll nicht in der Identifikation mit den Protagonisten wie diese «enden», sondern die Trauer, die dieser mit Marie und Thomas teilt, soll durch das Erzählen – und das Sich-Erzählen-Lassen – überwindbar werden: «Der Film spielt in den Landschaften um Rhein, Main und Neckar, in Rheinland-Pfalz und in Baden. Es sind Landschaften, die nicht oft in deutschen Spielfilmen zu sehen waren. Es soll nichts Unruhiges oder Pathetisches an dem Film sein, weder in der Darstellung noch in den Bildern. Die Personen sollen kein Mitleid erregen, ihr Handeln ist, noch im Sog des Todes, gelassen und ohne Panik. Die Filmbilder erzählen die Chronik einer beschädigten Liebe, und durch das Erzählen wird vielleicht ein Stück Trauerarbeit geleistet. Erzählen heisst Trauer überwinden» (Engström).
Was ich bis dahin gesagt habe, ist, gemessen am Film, wenig, ja nichts. Jedes einzelne dieser ruhigen Bilder verdiente eine Würdigung. Man müsste sowohl den Parallelen zu Kafkas «Amerika»-Fragment wie zum japanischen Film, zu Mizoguchi und Oshima nachgehen, müsste die psychiatrische Literatur, die philosophische miteinbeziehen – alles Aufgaben, die vielleicht eine Filmanalyse, nicht aber eine Filmbesprechung dieser Art leisten kann. Alles zusätzliche Aspekte auch, die gewiss die Bewunderung für ein hervorragendes Kunstwerk vergrössern würden, die aber – weil es ein hervorragendes Kunstwerk ist – nicht unabdingbare Voraussetzungen sind, um Zugang zu ihm zu finden.

Niklaus Loretz

The Shining

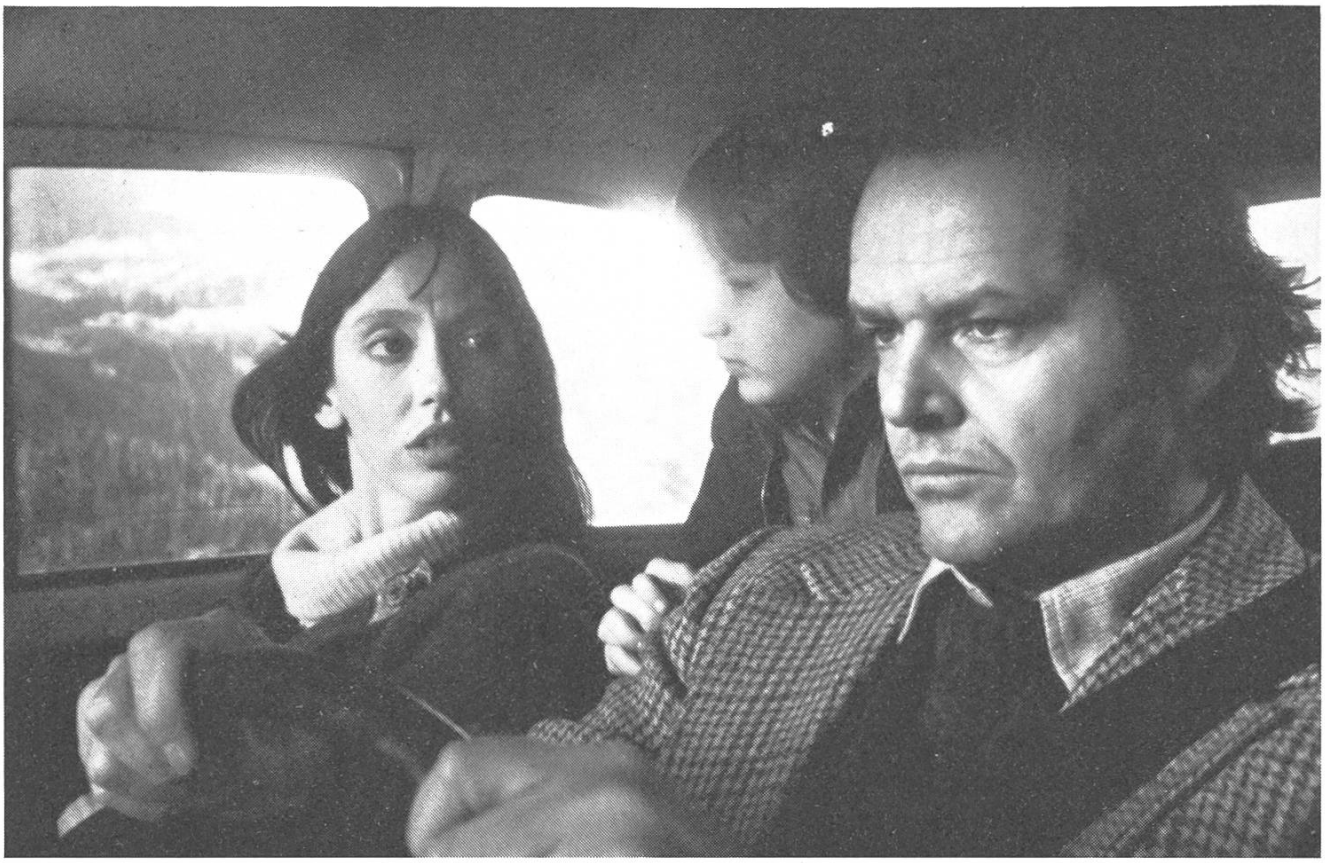
USA 1980, Regie: Stanley Kubrick
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/295)

Weder Stanley Kubricks monomaner Kinoperfektionismus noch das einhellige Lob seiner spektakulären Kinoereignisse dürfen den kritischen Zuschauer einschüchtern, auf den Psycho-Schocker «The Shining», eine 18 Millionen-Dollar-Oper, einzugehen. Übersinnliches und Dämonisches hat Hochkonjunktur von Hollywood bis Moskau. Wie muss eine Gesellschaft beschaffen sein, die solche Bedürfnisse weckt? Annähernd die Hälfte der Amerikaner glaubt an okkulte Phänomene. Das kommt auch der Filmbranche zugute, zumal der «Richard

Wagner» des Alptraumkinos, Kubrick, seinen vollendeten Kinoillusionismus einsetzt. Er wurde bekannt durch utopische Filme: «A Space Odyssey» (1967), dem exemplarischen, metaphysischen Science-Fiction-Film, der Kubricks Weltruhm festigte, und «A Clockwork Orange» (1971), ein Schreckenstraum aus Pop, Gewalt, Drogenkultur, Gehirnmanipulation, Sex und Beethovenkult im «Orwellschen» Zeitalter. Nach diesem Schocker folgt «Barry Lyndon» (1975). Dieses Opus greift auf das Historien-, Kostüm- und Sittenkino zurück, ein Meisterwerk, ikonografisch der Malerei des 18. Jahrhunderts nachempfunden, mit neuen filmoptischen Vorstössen. Im bisherigen Œuvre Kubricks sind starke Horrorelemente vorhanden, aber erst «The Shining» ist ein «echter» Horrorfilm, der fast alle alten Muster und Ausdrucksmittel des Genres enthält, die allerdings bei Kubrick renoviert und entstaubt wirken. «Newsweek» schreibt, dass Kubrick mit diesem Film Friedkins «The Exorcist» in den Schatten stellen wollte.

Karriere des Todestriebs

Jack Torrance (Jack Nicholson), arbeitsloser Lehrer, hat sich für den Abwartsposten im Berghotel «Overlook», Colorado beworben, das in der Wintersaison ausser Betrieb ist. Er will in Ruhe und selbstgewählter Abgeschiedenheit an seinem Buch arbeiten. Die Geschichte, die ihm Hotelmanager Ullman von Jacks Vorgänger Grady erzählt, scheint ihn nicht zu beeindrucken. Hausmeister Grady hatte infolge einer klaustrophobischen Psychose (einer Art «Hüttenkoller») Frau und Zwillingstöchter mit einer Axt erschlagen und beging darauf Selbstmord.
Jack bezieht mit seiner Frau Wendy (Shelley Duvall) und dem kleinen Sohn Danny (Danny Lloyd) Quartier im Hotel. Danny, Einzelkind, hat entscheidende Zwiegespräche mit seinem phantasierten Freund Tony, den er mit verstellter Stimme und erhobenen Zeigefinger reden lässt, und verfügt wie der schwarze Hotelkoch Hallorann über die Fähigkeit zu übersinnlicher Wahrnehmung: Das lebende Bild der verstorbenen Zwillinge, das folgende Schockbild ihrer verstümmelten, blutüberströmten Leichen, die überwältigende Erscheinung eines Salons, der von hereinstürzenden Blutwogen überflutet wird, stellen Danny als Medium im Zusammenhang schrecklicher Verhängnisse, die mit dem ominösen Zimmer 327 verbunden sind.
Während sich Jack mit seiner Arbeit von der Familie abkapselt, erkundet Danny aufmerksam die weitläufigen Flure des Hotels. Äussere Isolation von der Aussenwelt durch den stürmisch hereinbrechenden Winter und innere Isolation durch die beschränkte Lebensform und Rollenbindung innerhalb der Kleinfamilie zeigen sich am einsamen Spiel des Kindes.
Mit der Mutter gelangt Danny spielerisch neugierig in den angrenzenden Irrgarten, einer Sehenswürdigkeit für Touristen. Das Labyrinth ist Spiegelbild des weitläufig-verwirrenden Hotels. Jack betrachtet das massstäbliche Modell. Plötzlich wird winzig-klein sichtbar, wie Wendy und Danny darin wandeln, als ob sie seiner Macht verfügbar wären.
Ausgelöst wird die Vorstellung von Jacks Gewalt über Danny und Wendy, als er, am Schreibtisch schreiend, aus seinem schlimmsten Alptraum erwacht. Er berichtet seiner zu ihm eilenden Frau, sie und Danny im Traum erschlagen zu haben. Hier wird die Erwartungshaltung des Zuschauers aufgebaut. Der Übergriff schrecklicher Verhängnisse über die Familie wird zuerst sichtbar an den Würgemalen am Hals des Kindes. Anlass des weiteren Zerfalls der familiären Bindung: Zwischen Wendy und Jack entsteht ein tiefer Riss des Misstrauens durch ihren Verdacht, Jack hätte das Kind gewürgt. Doch bald muss die naive Wendy einsehen, dass die Würgemale von einer Alten im verbotenen Zimmer 273 stammen. Das Geheimnis des Zimmers wird auch nicht gelöst, als Jack nachschauen will. Er gerät in den Bann einer nackten Schönen, die ihn umarmt und sich schlagartig in das Schockbild einer halbverwesten Greisin verwandelt und ihn durch höllisches Gelächter vertreibt. Die geheimnisvolle Anziehungs-



Jack Torrance (Jack Nicholson), seine Frau Wendy (Shelley Duvall) und Sohn Danny (Danny Lloyd) fahren zum Overlock Hotel.

kraft des Horrorlabyrinths führt Jack durch einen riesigen art-deco-verzierten Festsaal zur Bar, über seine Schwierigkeiten monologisierend. Der lautlos auftauchende Barkeeper, elegant, herablassend, gewinnt im Laufe des Gesprächs mephistophelische Züge.
Der «Pakt» zwischen Jack und den finsteren Mächten bahnt sich an und wird später im roten Waschraum besiegelt mit einem Kellner, von Jack als sein toter Vorgänger Brady identifiziert. Foxtrottmusik führte Jack nochmals in den «Colt-Room», angefüllt mit imaginären Ballgästen der Vorkriegszeit, wo er mit dem Kellner, alias Grady zusammenstösst. Das Unheil gewinnt von nun an reale Gestalt.
Im klaustrophobischen Milieu entwikkelt sich der psychische Druck der Kleinfamilie besonders stark. Die ängstliche, mit einem Baseballschläger bewaffnete Wendy ist ihrem Mann auf den Fersen und entdeckt, sprachlos bestürzt, einen Haufen sinnloser Manuskriptblätter. Dabei wird sie von Jack überrascht. Es kommt zu Tätlichkeiten. Unfähig vor Angst, sich mit Jack auseinanderzusetzen, schlägt sie zu, sperrt den bewusstlosen Jack in die Vorratskammer, ergreift ein Fleischmesser zur Verteidigung. Inzwischen ist der tobende Jack vom imaginären Grady unter Auflage befreit worden, endlich seinen Auftrag auszuführen. Jack wird Täter und Opfer in einem. Täter, weil er sich nicht gegen den Sog der Gewalt wehren kann.
Dannys «shining» sieht die Verwandlung des Vaters zum amoklaufenden Mörder voraus. Mit rotem Lippenstift seiner Mutter schreibt er das Wort REDRUM, Abwandlung des Wortes «Redroom» und Umkehrung von MURDER an die Badtür, er steht als Medium völlig im Banne fremder Kräfte. Mit blanker Axt amoklaufend, nähert sich Jack der verschlossenen Wohnung. Wendy und Danny versuchen durch das Badzimmerfenster ins Freie zu flüchten; sie muss zurückbleiben, als Jack mit wilden Axthieben die Türen einschlägt und Wendy irre-satanisch entgegenschreit: «Heere comes Johnny ...» Mit einem Schlag des Messers auf seine Hand, die den Türdrücker fassen wollte, wendet er

sich ab, verfolgt schreiend und hinkend seinen Sohn; hinterhältig metzelt er den zurückgekehrten Hallorann nieder. Die entsetzliche Verfolgungsjagd zwischen Vater und Sohn steigert sich im nächtlichen, verschneiten Irrgarten zu einem fürchterlichen Finale auf Leben und Tod. Danny rettet sich. Mutter und Sohn schliessen sich hastig in die Arme und flüchten mit dem Pistenfahrzeug, das Hallorann zurückbrachte.
Das Schlussbild erstarrt zum irritierenden Foto einer Ballgesellschaft, mitten darin Jack Torrance, datiert: 4. Juli 1921, Overlook Hotel.

Crescendo des Schreckens

Die Filmarbeit Kubricks versucht unsere Neugier auf Grenzgebiete der Wahrnehmung zu lenken, befriedigt das Bedürfnis nach dem Aussergewöhnlichen, Okkulten. Die Aufklärung über unbegriffene Verhältnisse bleibt dabei auf der Strecke. Der Einbruch des Irrationalen, vom Kino dankbar aufgegriffen, könnte angesichts der Sinnkrisen und Irritationen unserer Gesellschaft zu neuem gegenaufklärerischen «Führerkult», einer Welt voller dämonisch-charismatischer Ajatollas führen. Kubrick bearbeitet nicht die Wirklichkeit im Hinblick auf ihre Veränderbarkeit, sondern mystifiziert sie durch den ästhetischen Kult des Illusionskinos, dessen Mittel er perfekt beherrscht. Zwar versucht er dem Horror eine erweiterte Dimension zu unterlegen, die Andeutung von Vergeblichkeit, von Rassismus (durch Grady und Jack). Der verbale Hinweis, dass das Hotel auf dem Grund einer Indianer-Kultstätte steht, wird Chiffre für den blutigen Unterbau unserer Zivilisation. Kubrick erzählt die Geschichte, trotz dieser Konnotationen chronologisch, verknüpft die Szenen kausal miteinander und kündigt den zeitlichen Verlauf durch Zwischentitel an. Es gelingt ihm grossartig Raum und Musik mit handelnden und leidenden Menschen zu verbinden.
Der Film beginnt mit einer wunderbar gleitenden Eröffnungstotalen über die Herbstlandschaft Colorados, über einen Bergsee mit unberührter Insel. Die überwältigende Flugaufnahme verfolgt jetzt den gelben VW-Käfer Jacks auf der Landstrasse zum Hotel. Handlungsachse und Kameraachse sind deckungsgleich, wenn Schockbilder und die Angst der Protagonisten dramaturgisch wirksam auf den Zuschauer übertragen werden soll. Wir finden fast das ganze Horrorarsenal wieder: leere Gebäude, lange Gänge, Keller, umgeben von öder Landschaft, Isolation und Einsamkeit erzeugend. Zur Verstärkung werden Naturgewalten wie Sturm, Nebel, Schneegestöber eingesetzt. Marquis de Sade, Edgar Allan Poe, der gotische Schauerroman und der frühe deutsche Stummfilm haben Pate gestanden.
Im Spiel mit der Angst und Ausweglosigkeit wird durch handlungsauslösende Schocks, die das Normale und Alltägliche fremd und unheimlich werden lassen, die Erwartungshaltung des Zuschauers geschickt ausgenutzt. Statt blosser «dämonischer» Rituale, zeigt Kubrick alltägliche Vorgänge, die wie die alltägliche Gewalt stilisiert werden. Zunächst werden alle Schauplätze, in denen sich das Grauen ereignen wird vorgestellt und auf spätere Vorgänge verwiesen:
Dannys Spielszene mit Miniaturautos deutet auf das rettende Pistenfahrzeug Halloranns; ein gelber Tennisball rollt dazwischen, keiner weiss, woher er kommt. Deutet er die Richtung der Bedrohung an, besteht eine Analogie zum gelben VW, mit dem Jack zum Hotel fuhr?
Horror entsteht weniger durch Sujets bedrohlicher Situationen im Hotel, sondern gipfelt für mich in der Entdeckung absoluten Leerlaufs. Jack hat sämtliche Manuskriptseiten nur mit dem verzweifelten, trivialen Satz angefüllt: All work and no play, makes Jack a dull boy. (Immer nur Arbeit und kein Vergnügen machen aus Jack einen stumpfsinnigen Jungen.) Der Ausdruck des Scheiterns, einen «diesseitig» sinnvollen Lebensvollzug zu gestalten, ist für mich das Schrecklichste im Film.
Jacks Frau Wendy wird genreüblich als unbeholfen, naiv, passiv dem Ungeheuerlichen ausgeliefert, dargestellt.

Aber das Dummchen, das den Mann bei der Arbeit stört, wird als Klischee gebrochen: Sie überlebt immerhin. Wendy hat Jack nicht erlösen können, sondern verstärkte seine Verstrickung im Unheil durch ihre animalische Angst und Verständnislosigkeit. Sie und Jack sind genauso Opfer wie das Kind, das zugleich als «Held» und «Sieger» doppelte Last tragen muss, die miese Realität und die Überrealität. Hier ist das Klischee vom unschuldigen Wesen, als Träger übersinnlicher Fähigkeiten sinnvolle Metapher. Die Rückbildung der Menschlichkeit Jacks wird seelisch und körperlich manifest. Die Dr.-Jekyll- und Mister-Hyde-Metamorphose könnte auch in uns selber angelegt sein: «vom harmlosen Bürger zur Bestie».
Der Film ist auch farbdramaturgisch gelungen: Rot und blaugrün sind zwar genreübliche Stimmungsmittel, werden aber geschickt codiert. Das Labyrinthmotiv kehrt sogar im rhombischen Teppichmuster wieder, dessen Flächen rot ausgefüllt sind (Redroom), blutende Zimmer, Spiegel als alte Kinomuster werden bei Kubrick stilsicher eingesetzt. Lange Einstellungen mit weichen Überblendungen dominieren und bereiten kurze, hart geschnittene Schockszenen vor. Eine sichere, virtuos-bewegliche Kamera steigert die suggestive Wirkung, besonders bei der Verfolgungsjagd im Irrgarten.
Die Akustik gewinnt eigene dramaturgische Qualität durch ambivalente Beziehung von Bild und Ton unter geschickter Verwendung moderner Kompositionen von Bartok, Ligeti, Penderecki. Das Off-Geräusch eines aufschlagenden Tennisballs in der «Colorado-Lounge» verweist auf die späteren dröhnenden Axtschläge. Das klassische Hotel ist ein Muster guter Filmarchitektur, der räumliche Eindruck ist verblüffend. Der Film hat eine gelungene dramatische Dynamik, verstärkt durch die Musik, die die Spannungsbögen zu einem Crescendo des Schreckens verknüpft.
Stanley Kubrick ist eine Affinität zur Darstellung raffinierter Grausamkeit nicht abzusprechen. Es gelingt ihm zeitweilig, dass Realität transparent wird, aber schliesslich wirkt sein letzter Film eher wie der Geschäftsbericht einer Markenartikelfirma. Statt nach den realen Ängsten in unserer Gesellschaft zu fragen, wird auf Übersinnliches verwiesen.
Die Grauzone von Wirklichkeit und Überwirklichkeit, die Kubrick meisterhaft gestaltet hat, zwingt den Zuschauer nicht, sich mit der «schrecklichen» Welt auseinanderzusetzen. Es bleibt blosse irrationale Neugier am Schrecken anderer, die ohnehin von den Massenmedien geweckt und in Gang gehalten wird. Hier wird der Schrecken verrätselt. Wer ist an solchen Verrätselungen und Mystifizierungen interessiert?

Lothar Ramstedt

Atlantic City

Kanada/Frankreich 1980. Regie: Louis Malle (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/286)

Der 1932 geborene Franzose Louis Malle gehört zu jenen nicht zahlreichen Regisseuren, die sich schlecht einteilen lassen, die man nicht einfach festlegen und schubladisieren kann. Von Louis Malle kann man nie einen bestimmten Film erwarten, weil er (fast) immer nur dreht, was ihn gerade beschäftigt. Ein Blick auf seine Filmographie bestätigt dies. Da sind Filme der leichten und nicht ganz leichten Unterhaltung zu finden, «Viva Maria» etwa und «Le voleur», da sind gefühlsstarke Beziehungsgeschichten zu entdecken, Filme über die Unmöglichkeit der Liebe oder auch über das Geschäft mit der Liebe, «Les amants», «Souffle au cœur» und «Pretty Baby», und da umfasst sein Werk schliesslich auch Kriminalfilme, in denen es weniger um die Darstellung von Verbrechen an und für sich geht, sondern mehr um die Einsamkeit und die langsame Verzweiflung des Menschen. Zu diesen Filmen gehören Louis Malles Erstling «L'ascenseur pour l'échafaud» (der Film mit der Musik von Miles Davis) und sein neustes Werk «Atlantic City».
Neben den Spielfilmen hat Malle hin und wieder auch Dokumentarfilme rea-

Burt Lancaster und Susan Sarandon in «Atlantic City» von Louis Malle.

lisiert, der bekannteste unter ihnen ist der zwischen 1967 und 1969 entstandene «Clacutta». So verschieden aber seine Werke auch sind, eines bleibt ihnen gemeinsam: die Leidenschaft des Regisseurs, die hinter jedem Bild zu spüren ist. Die Filme von Louis Malle sind Kino par exellence, sie haben darum auch immer – selbst dann, wenn sich ihre Geschichten wie in «Black Moon» auf Experimentierfeldern bewegen – etwas Klassisches. Sie sind, und das ist keineswegs abwertend gemeint, irgendwie gediegen: Bei Louis Malle bedeutet «schön» schon etwas, auch dann, wenn die Geschichte, die erzählt wird, nicht schön ist. Dies gilt ganz besonders für «Atlantic City». Trauriger Held des Films ist ein alter Mann. Er redet immerzu von früher, von der Zeit, als die Stadt noch der Mittelpunkt von Amerikas Träumen war und Howard Johnson noch nicht Spielkasinobesitzer, von der Zeit, als die Unterwelt noch ein Königreich und der Gangster noch ein nobler Bursche war. Jetzt aber ist alles anders. Sogar die See. Du hättest den Atlantik früher sehen sollen, sagt der Alte einmal.

Der alte Mann und sein Liebchen, eine fett und träge gewordene Gangsterbraut, die ihre Tage am liebsten im Bett verbringt, leben in ärmlichen Verhältnissen: Das Haus, in dem sie wohnen, ist abbruchreif, das Geld reicht knapp für seine Zigaretten und für die Schönheitspflege ihres Pudels. Der Junge, der Gangstern Kokain klaut und bald – weil die Sache eine Schuhnummer zu gross ist für ihn – in böse Schwierigkeiten gerät, kommt dem alten Mann wie gerufen. Jetzt läuft endlich wieder etwas in der Stadt.

«Atlantic City» erzählt aber nicht nur von einem greisen Unterweltler, der noch einmal auszieht, sein gefährliches Geschäft zu betreiben. «Atlantic City» ist kein gewöhnlicher Gangsterfilm. Da wird nicht nur vom garstigen Drogenhandel berichtet, der dem Jungen bald

den Tod bringt und den Alten zum Doppelmörder macht, da spielt auch die Liebe mit, und dies nicht nur in einer Nebenrolle: Die Frau des Jungen – er hat sie mit ihrer eigenen Schwester betrogen – ist die Nachbarin des alten Mannes. Nacht für Nacht beobachtet er sie bei der Schönheitspflege, beobachtet er, wie sie ihre Bluse auszieht, wie sie ihrem Körper schmeichelt. Nach dem Tod ihres Mannes hat er endlich einen Grund, sich ihr zu nähern. Sie spürt, dass er ihr nicht nur helfen will. Sie weist ihn nicht zurück, auch dann nicht, als er ihr gesteht, sie nachts zu beobachten. Was die beiden zusammenhält, ist mehr als nur Partnerschaft aus Not. Zur richtigen Liebe kommt es aber nicht, kann es nicht kommen, weil jeder sein eigenes, schweres Leben hat und weil zuviel passiert ist, weil der Tod sie begleitete. Ein paar Augenblicke lang aber lassen sie sich gegenseitig ins Herz schauen. Dann verlässt sie ihn und er weiss, dass er sie vielleicht niemals mehr sehen wird.
Burt Lancaster, der Hollywood-Professional, spielt den alten Mann. Er spielt ihn, wie er in Luchino Viscontis «Gruppo die famiglia in un interno» den Professor gespielt hat – mit äusserer Ruhe und innerem Schmerz. Burt Lancaster macht aus diesem kleinen Mann eine grosse tragische Figur, einen weisen und auch ein bisschen sturen Alten, der leidet, weil seine Zeit abgelaufen ist. Würdevoll trägt dieser Mann seine Erinnerungen an den Zeichen der Zerstörung vorbei. Aber das Vornehme, das er zur Schau stellt, passt eigentlich nicht zu ihm. Er war ja nie einer der zehn Meistgesuchtesten gewesen, er musste Ausläuferdienste erledigen, Spielgelder eintreiben. Die Würde jedoch hilft dem Alten zu überleben, sie ist sein Schutz gegen die Verelendung der Gefühle, gegen das Ende der Träume.
«Atlantic City» ist ein Film über eine verlorene Zeit, aber auch ein Film – und dies verleiht ihm einen eigentümlichen Glanz –, der zum Träumen auffordert, der einlädt zu einer Erforschung dessen, was in dieser Welt das Leben trotz allem noch lebenswert macht.

Bernhard Giger

Aus dem Leben der Marionetten

Deutschland 1980. Regie: Ingmar Bergman (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/287)

Ein katastrophales Paar. Eine katastrophale Ehe. Eine Katastrophe: In seinen Träumen bringt Peter Egerman seine Frau Katarina um, in der Wirklichkeit tötet er eine Zufallsbekannte, eine Prostituierte, die ebenfalls Katarina heisst. Der Film versucht Antwort zu geben, warum ein in jeder Hinsicht wohlangepasster und etablierter Mensch eine solche Kurzschlusshandlung begeht.
Das Ehepaar Peter und Katarina Egerman kommt bereits im ersten Teil von «Szenen einer Ehe» (1974) vor. Johan und Marianne, die Hauptfiguren dieses früheren Ehefilms, treffen sich mit Peter und Katarina zu einem Abendessen, bei dem es zu einem fürchterlichen Krach zwischen Peter und Katarina kommt. Seither haben diese Nebenfiguren Bergman immer wieder beschäftigt und nun hat er sie in einem eigenen Film verarbeitet. Wie die Figuren aus «Szenen einer Ehe» sollen auch Peter und Katarina aus sehr persönlichen Erfahrungen von Bergman gewachsen sein.
«Szenen einer Ehe» beschreibt einen verspäteten Reifungsprozess. Nachdem die Ehe von Johan und Marianne gescheitert ist, finden sie zu einer Sprache der Bescheidung und der eingestandenen Schwächen. Die beiden getrennten Ehepartner schöpfen aus ihren Erfahrungen Kraft, ihr Leben zu besinnen, zu lernen. Der Film endet mit Zuversicht und echter Heiterkeit. Im Gegensatz dazu stellt Bergman in seinem neuesten Film die Kulmination des Konflikts an den Anfang. Damit vermeidet Bergman eine lineare Erzählweise. Ihn interessiert weniger der Ausgang als der Gang, die Analyse der Ehegeschichte. Der Zuschauer soll deshalb nicht in eine Katharsis hineingenommen werden. Der Film verweist ihn vielmehr auf eine gewisse Distanz zum gezeigten Geschehen.
Die Handlung bewegt sich auf mehreren Ebenen: Szenen vor und nach der Katastrophe, visualisierte Träume, Erin-

nerungen. In recht kurzen, oft abgebrochenen oder absichtlich zerrissenen Szenen lässt Bergman die Figuren handeln und ihr Handeln angesichts der hereingebrochenen Tragödie rechtfertigen, interpretieren. Keine der handelnden Personen kann jedoch den Anspruch erheben, den Vorfall objektiv zu erklären. Der Zuschauer muss sich selbst eine Interpretation der sich zum Teil widersprechenden Aussagen machen.

Trotz dieser offenen Struktur verdichtet Bergman die verschiedenen Ebenen und Aspekte zu einem Kaleidoskop, indem schliesslich so etwas wie ein Psychogramm des Täters, seiner Ehe und gar seines Milieus entsteht. Die Kurzschluss-Reaktion wird als ein möglicher Ausdruck einer bestimmten Seelenkonstellation verstehbar. Das labile Gleichgewicht, mit dem innere und äussere Kräfte gebunden, ausbalanciert werden, wird gestört. Die Marionetten verfangen sich in ihren Fäden.

Gesellschaftlich gehören die Egermans zu einer liberalen Oberschicht, bewohnen zusammen eine komfortable, grossräumige Appartementwohnung (Glashauswohnung mit rustikalem Ausbau). Beruflich ist Peter als arrivierter Manager eines Grossunternehmens tätig, Katarina ist Besitzerin einer noblen Modeboutique. Peter wirkt verschlossen, verletzbar, Katarina tritt extravertiert und selbstbewusst auf. Seit ungefähr zehn Jahren sind sie miteinander verheiratet und haben (wollen) keine Kinder.

Beide sind stark aneinander gebunden. Trotzdem ist ihre Kommunikation gestört, sie sind zur Liebe nicht fähig. Sie begegnen einander kontrolliert, ihre Beziehung ist kühl und distanziert. In ihrer Kopflastigkeit, dem zwanghaft gewordenen Analysieren ihrer selbst, sind sie kaum mehr in der Lage, Gefühle auszudrücken. Sie sind angestrengt identisch mit sich selbst; letztlich ohne Glück. Wärme und Nähe empfinden sie als Bedrohung. Selbst im Geschlechtsakt bleibt jeder bei sich selbst. Peter sagt einmal zum Psychiater: «Im Bett haben wir es fabelhaft. Wir lieben uns sozusagen ohne Gefühl. Wir lieben unseren Genuss oder vielleicht jeder den Genuss des andern.»

Auf der Ebene der «objektiven» Erzählstruktur zeigt Bergman Szenen aus Egermans Ehe, wie sie sich die letzten Wochen und Tage vor der Katastrophe zugetragen haben. Die ritualisierten Formen des grausamen Ehekrieges gehen zusehends über in manifeste Gewalt. Die Gespräche und Sprechhandlungen zwischen Peter und Katarina sind nur noch möglich im Modus der Konkurrenz. Die beiden werden einander zur Hölle. Selbst Versuche, über die verfahrene Situation zu reden, sich zu entschuldigen, werden vom andern in seiner Verletztheit als blosse Tricks abgetan, eine möglichst günstige strategische Position für den verfahrenen Stellungskrieg einnehmen zu können. In der Verfahrenheit und Grausamkeit dieser «folie à deux» erinnern Peter und Kata-

Psychogramm eines Mörders: Christine Buchegger und Robert Atzorn in «Aus dem Leben der Marionetten».

rina an den grausamen Ehekrieg in Edward Albees «klassischer» Ehetragödie «Wer hat Angst vor Virginia Woolf?».
In diese Szenen eingebaut, von der leichten Überbelichtung der Bilder her jedoch formal abgehoben, sind die Träume und Mordphantasien von Peter. Er scheut sich, diese Phantasien aufkommen zu lassen, sie auszusprechen, sie zu manifestieren. Zum ersten Mal erzählt er sie mit grossen Widerständen im klinisch-geschützten Raum des Psychiaters Jensen (Martin Benrath). Zum zweiten Mal manifestiert sich die Mitteilung seines Traumes bereits in einer definitiveren Form: Er beschreibt seinen Traum in einem Brief an den Psychiater, den er allerdings nicht mehr abschickt. Die bereits Wirklichkeit werdende Form der Manifestation seines Traumes ist schliesslich der Mord an der anderen Katarina.
Die unterdrückten und verdrängten Wünsche drängen sich gewaltsam an die Oberfläche und zerschlagen Peters psychisches Gleichgewicht. Er verliert immer mehr seine Distanz, der Wunsch nach Nähe zerstört seine Kontrolle, seine Überlegenheit. Im ersten Traum ist es noch der Distanz ermöglichende Gesichtssinn, durch den er vom nackten Körper Katarinas zugleich angezogen und abgestossen wird. Beim zweiten Traum überflutet Peter von innen her ein enormes Glücksgefühl. Über die Augen an den Fingern, über den Tastsinn, nähert sich Peter Katarina. Beim dritten, schliesslich Wirklichkeit werdenden Traum verlässt Peter die ritualisierten Formen des ehelichen Kampfes. Mit seinem Gesichtssinn vermag er zwar noch Distanz zu wahren, zu kontrollieren. Das offene Wesen der andern Katarina berührt ihn aber gerade in seinem Liebesbedürfnis jenseits seiner Beherrschtheit. Sie geht auf ihn zu. Die Sinnennähe entgrenzt, enthemmt. In der warmen Begegnung erkennt Peter seine Müdigkeit vom zwanghaften Rollenspiel. Doch sein Wunsch nach Nähe kann sich nur noch in einer pervertierten Form ausdrücken. Seine gleichzeitige unbändige Angst vor der Abhängigkeit, vor der Zerschmelzung des Ichs (Identitätsdiffusion) lässt ihn Katarina töten. Nur so besitzt und beherrscht er sie völlig.
In diese Eheszenen verwickelt sind die Figuren des Psychiaters, der Mutter (Lola Müthel) und eines Homosexuellen (Walter Schmidinger). Nach der Katastrophe werden sie (von einem Untersuchungsleiter) in Interviews befragt. Keine der betroffenen Personen kann jedoch den Anspruch erheben, den Vorfall objektiv zu erklären. Alle sind beteiligt und infolgedessen verwirrt. Selbst die kohärente psychoanalytische Interpretation, die der Psychiater gegen den Schluss des Filmes dem Untersuchungsleiter (dem Publikum) anbietet, trägt nur zum Teil. Durch Jensens Fahrlässigkeit im Umgang mit Peters Mordphantasien und durch seine geheime Absicht, Katarina für ein sexuelles Abenteuer zu gewinnen, ist er mitschuldig am Ausgang der Leidensgeschichte. Seine analytische Interpretation ist damit auch eine wortgewaltige Rechtfertigung einer zynischen Variante von Psychoanalyse, die nicht mehr zu heilen und zu verändern, sondern nur noch aus Neugierde zu erforschen und erklären vermag.
Bergman schildert diese schwarze Tragödie in einer Art Kammerspiel. In der Beschränkung auf Innenräume beschwört der Film eine Atmosphäre der Abgeschlossenheit. Die einzigen Aussenaufnahmen auf eine verstopfte Autobahn und auf Bürohochhäuser im Morgengrauen verstärken die Atmosphäre der Eingeengtheit nur. Die eher kontrastreichen Schwarzweiss-Bilder lassen keine weichen Grauwerte zu. Die harten Konturen werden bloss durch die Überbelichtung bei der filmischen Darstellung der Träume entschärft. In Farbe werden einzig Peters «erlöste» Zustände geschildert: sein Mord, der in der Wiederholung dieser Szenen nur noch durch einen Zoom «in» Peters Auge angedeutet wird, und der Geschlechtsverkehr mit der toten Katarina und schliesslich die Ruhe in seiner krankhaften Gespaltenheit (sture Pflichterfüllung, warme Kindheitserinnerung).
Im 1960 entstandenen Film «Wie in einem Spiegel» zieht sich eine Frau in

eine Geisteskrankheit zurück. Der auf sich selbst bezogene, verschlossene Vater beginnt darauf zu reden von Gott, der die Hilfe für die ist, die aus der Wirklichkeit herausgefallen sind. Und gerade diese dialektische, im äussersten Leiden erst hervorspringende Gotteserfahrung gibt dem Vater Kraft zu einer wirklichen Begegnung mit seinem Sohn. So endet der Film, dass drei Menschen Gott finden, weil sie Liebe gefunden haben.
20 Jahre später entsteht «Aus dem Leben der Marionetten». Peter hat sich nach einem Mord in eine Geisteskrankheit abgewandt. Zurück bleiben zwei zerstörte Frauen: Katarina und Peters Mutter. Die Marionetten haben sich in ihren Fäden verfangen. Von sich aus können sie sich nicht mehr erlösen. Und Bergman schweigt. Magisch gebannt schaut er auf die Marionetten, auf die Fäden. Nichts mehr schlägt um in Hoffnung. Die Analyse bleibt kalt.

Matthias Loretan

TV/RADIO-KRITISCH

Fremdarbeiterkinder in der Schweiz

In der Woche vom 20. bis 26. Oktober liefen mindestens drei Sendungen – fünf waren es, wenn man die Wiederholungen einrechnet – die dem Thema «Fremdarbeiterkinder in der Schweiz» gewidmet waren. Doch bevor wir auf die Darstellung dieses Phänomens am Fernsehen eingehen, noch ein paar allgemeine Überlegungen zur Darstellung der Jugendlichen in den Massenmedien.

Die Jugend wird in den Massenmedien «schlecht, negativ und unzureichend» dargestellt, so lautet die engagierte Überzeugung einer Klasse der Jugendleiterschule der Erzdiözese Wien, die in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre eine qualitative Inhaltsanalyse über das Image der Jugend in den Massenmedien durchführte. Die Untersuchung bezieht sich dabei auf Medienprodukte, die nicht spezifisch an die Jugendlichen gerichtet sind. Die wichtigsten Resultate der Untersuchung lauten: 1.) In der Berichterstattung kommt die Jugend fast nicht vor (Kronenzeitung: circa 0,8%). 1a) Fast die Hälfte der dennoch erscheinenden Berichte zeigen Jugendliche im Zusammenhang von Jugendkriminalität, vorwiegend Rauschgift, und von (z.T. exotischen) Randgruppen. 2.) Im Gegensatz zur Berichterstattung sind bis zur Hälfte der handelnden Personen in Spielfilmen jugendlich, die Produktwerbung in allen Medien ist vorwiegend auf Jugendlichkeit ausgerichtet. 2a) Ganz im Unterschied zur Berichterstattung, welche die Jugendlichen in den Bereich des Gefährlichen und des sozial Geächteten rückt, stellen die Familienserien und die Werbung die Jugend als nett, gesund, sauber und lieb dar. 3.) Jugendliche selbst kommen praktisch nicht zu Wort.
Die Resultate dieser Untersuchung, die sich auf fünf österreichische Tageszeitungen, die Nachrichtensendungen des ORF und drei Wochenzeitschriften bezieht, sind völlig einseitig, veraltet und treffen nur auf Österreich zu. Sind sie das? Ich glaube nicht. Denn gerade beim Fernsehen können wir inbezug auf die Präsenz der Gruppe der älteren Jugendlichen (von 14 bis 16 Jahren aufwärts) ein eigentliches Vakuum feststellen. Sie lassen sich nicht mehr in eigentliche Programmghettos (Zielgruppen-Sendungen) abdrängen. Die Verantwortlichen der Jugendprogramme reagieren darauf sinnvollerweise so, dass sie Schwerpunkte vor allem auf das Kinderprogramm legen. Jener Teil der Lehrlinge, Studenten und älteren