

Zeitschrift: Zoom-Filmberater

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

Band: 34 (1982)

Heft: 16

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: 18.01.2026

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

FILMKRITIK

Soldier Girls

USA 1981. Regie: Joan Churchill und Nicholas Broomfield
(Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 82/229)

Ein Dokument, das keinen kalt lässt und das gerade deshalb zur Auseinandersetzung auffordert, weil es ganz ohne Kommentar Empörendes auf die Kinoleinwand bringt: «*Soldier Girls*» zeigt einen Ausschnitt aus dem Alltag im Militärausbildungslager Fort Gordon im US-Bundesstaat Georgia, wo seit ein paar Jahren auch Frauen die (freiwillige) Rekrutenschule absolvieren. Hinter diesem Alltag demonstriert er eine Menge mehr – die bloss scheinbare Gleichberechtigung in einer Berufsarmee, in der zwar die weiblichen neben den männlichen Rekruten im Dreck robben und schiessen lernen, in der aber weiterhin die Männer das Sagen haben. Nur mit dem geschlechtsspezifischen Unterschied, dass die Kommandos der Sergeanten gegenüber Frauen einen Ton schärfert, dass sie «typisch weibliche» Gefühlsregungen rigoroser ausüben, dass ihr Hass des Nicht-mehr-Besitzenden schliesslich jene unbremst trifft, die sich ihre Identität weiterhin zu bewahren suchen. Sich in diesem System als Frau zu den oberen Chargen hochzudienen, bedeutet andererseits, «typisch männliche» Tugenden, sprich Härte, Schneid und unbedingte Loyalität, zu kultivieren. Und da setzt der Film ein paar deutliche Fragezeichen.

Die «*Soldier Girls*» sind zunächst das Gros der Rekrutinnen von «*Charlie's Kompanie*», die ihre Betten zentimetergleich ausrichten, vor einer Ausdauerprüfung pfundweise Puder in die drückenden Stiefel schütten und nach Feierabend in der army-eigenen Disco mit ihren männlichen Kollegen anbändeln. Sie unterscheiden sich so gar nicht von den anderen Rekruten des Camps, bis etwa auf die Tatsache, dass sich ein paar von ihnen einen «starken Mann» wünschen, dem zuliebe sie das Soldatenleben wie-

derum aufgeben würden: «Er könnte von mir verlangen, seine Hausfrau zu werden – ich würde es tun!» Einen starken Mann haben wollen die einen, starke Männer sein oder werden wollen andere: Wie sonst ist es zu interpretieren, wenn Soldatinnen gedankenlos Kampfparolen nachschreien, die frustrierte Männer erfunden haben? «Mut, Blut, Gefahr» rufen sie rhythmisch im Takt der Ausbilder, schreien: «Ich will einen Iraner töten!» (Es ist die Zeit der Geiselaffäre am Übergang von Carters zu Reagans Amtszeit), und Wut steigt in mir hoch, wenn ich sie buchstäblich das alte böse Lied «Vergewaltigen, rauben, plündern» mitsingen höre. Ebenfalls mehr Perversion des üblichen Gockelgehabens denn Ironie scheint das Mut-Training mit Tarzanschrei und unternehmungslustig gerecktem Gewehrphallus zu sein – das Lachen erstickt einem im Hals.

Es ist den beiden Dokumentarfilmern Joan Churchill und Nicholas Broomfield hoch anzurechnen, dass sie bei ihrer dreieinhalbmonatigen Kameraarbeit in Fort Gordon nicht über das einfache Pauschalurteil «Frauen (sprich Emanzen) sind die schlimmeren Männer» gestolpert sind. Sie bohren tiefer und schauen den befehlenden Männern auf die Finger. Wenn sie diese am Schluss als die unmittelbaren Opfer des unmenschlichsten Gewalttäters, des Krieges nämlich, zu erkennen geben, bringen sie ein Kunststück fertig, das vorangegangene Einseitigkeiten vergessen macht.

Drei Frauen sind es, die im Verlauf des Films aus der Menge treten und sich diesen vom (Vietnam-)Krieg pervertierten Männern stellen: Jackie Hall, die vorbildliche Soldatin, die ihre Einteilung in die kämpfende Fallschirmtruppe schafft, Joan Johnson und Clara Alves, die als «Unfähige» mit Schimpf und Schande aus dem Trainingscamp ausgeschlossen werden – man gratuliert ihnen aufatmend dazu. Joans und Claras Stärke, die sie paradoxerweise zu Versagern stempelt, ist die Hartnäckigkeit, mit der sie sich weigern, die verlangte «Stärke» zu demon-

strieren. Joan lacht und Clara heult, wenn es um heilige Anstrengungen geht, und beide landen deshalb als Delinquentinnen vor einem Sergeantenkollegium. Die folgenden Szenen sind schier unerträglich, grotesk in ihrer ungespielten Realität – höchstens, dass die Kamera noch animierend gewirkt hat. Ein Sergeant flüstert mit sichtlichem Genuss in Claras Ohr: «Du hast einen miesen, kleinen Körper, Du bist schlaff, machst mich krank.» Ein anderer schimpft sie geistesgestört und unzurechnungsfähig und rät ihr als Gipfel des Machismo, sie solle ja keine Kinder kriegen, die vielleicht «so werden könnten wie Du!» Und die einzige anwesende Ausbilderin nickt düster dazu. Joan als die renitente Schwarze trifft dazu noch der ganze Rassenhass (die Ausbilder im Film sind ohne Ausnahme weiss). Der Psychoterror hat seine subtilen Seiten, wenn Joan bei einem Gewaltmarsch zusammenbricht und daraufhin zur Strafe ihr Essen unter einem freistehenden Baum einnehmen muss, weil sich die andern von der Truppe angeblich für sie schämen. Je bizarren solche Behandlungsmethoden, die alle nur den Zweck haben, den Willen zu brechen und aus Individuen fraglos gehorchende Objekte zu machen, umso überraschender der Filmschluss. Jener Sergeant, der sich bis anhin durch besonders grosse Frauenfeindlichkeit und Sturheit nebst einer grossen Röhre hervorgetan hat, er selbst liefert den Schlüssel zum Begreifen. Gegenüber der erfolgreichen Rekrutin Jackie Hall zeigt dieser harte Mann plötzlich Schwäche und spricht als Vietnamveteran ganz offen von der Verstümmelung, die ihm der Krieg angetan hat: «Ein grosser Teil des Menschseins, Deine Seele, oder wie Du das nennen willst, ist weg. Und später vermisst Du das. Die Liebe ..., ich habe sie nicht mehr. Die Armee ist alles, was ich habe. Es fehlt so viel, mein Gott, so viel...» Da ist er plötzlich Mensch, verdient Mitleid – und doch lässt die Überlegung schaudern, dass dieser Typ Soldat weiterhin das militärische Vorbild im «Land der unbegrenzten Möglichkeiten» sein soll.

«*Soldier Girls*» ist ein sehr direkter Film, der seine Hintergründe nur durch das Bild vermittelt. Man bekommt keine Statisti-

ken serviert (von 1,8 Mio Armeeangehörigen sind in den USA gegenwärtig 199 000 oder 11 Prozent Frauen), und man erfährt kaum etwas über die Beweggründe zum Armeebeitritt (In einer Zeit wachsender Arbeitslosigkeit sehen viele, vor allem Schwarze, im Berufsmilitär den sichersten Job). Dennoch liefert er Wesentliches: den Widerspruch eines Militarismus, der anstatt mit legitimierten Verteidigungsbedürfnissen mit undifferenzierten Schlagworten aus dem Kalten Krieg operiert und handkehrtum dort an die Vernunft appelliert («Heul nicht, der Feind könnte Dich hören»), wo es um Irreales, um psychische Defizite nämlich, geht. Frau und Armee – das Filmthema hat auch hierzulande einige Brisanz, und es ist schade, dass «*Soldier Girls*» kaum in den grossen Schweizer Kinos zu sehen sein wird. Als Diskussionsbeitrag hätte er einiges zu bieten, wenn man die Situation hier mit der in den USA grob vergleicht. In der Schweiz «muss» allein der Mann, und die Frau «darf» ihm dazu ein paar Hilfsdienste leisten, beargwöhnt von ihren konventionell wie progressiv gesinnten Geschlechtsgenossinnen. Das in «*Soldier Girls*» drastisch aufgezeigte Modell USA liefert dazu offenbar eine untaugliche, weil mit anderen Alibifrauen (den zu Männern umgekrepelten) operierende Variante. Der Vergleich legt zumindest den möglichen Ansatzpunkt frei zur weiteren Diskussion: Wenn in bezug aufs Militärwesen eine Geschlechterrolle neu definiert werden muss, so ist es zunächst die des Mannes.

Ursula Blättler

Conan the Barbarian (Conan, der Barbar)

USA 1981. Regie: John Milius
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 82/220)

John Milius scheint ein seltsamer Vogel mit schillerndem Gefieder zu sein. Seit 1969 betätigt er sich als Drehbuchautor (unter anderem für Sydney Pollacks «*Jeremiah Johnson*», John Hustons «*The Life and Times of Judge Roy Bean*», Francis F. Coppolas «*Apocalypse Now*» und Steven Spielbergs «*1941*»), Produzent

(«Hardcore» von Paul Schrader und «Used Cars» von Robert Zemeckis), und als Regisseur verfilmte er vier seiner Drehbücher selber («Dillinger», 1973, «The Wind And the Lion», 1975, «Big Wednesday», 1978, und «Conan the Barbarian»). Seine Vorliebe für heroische Figuren der Vergangenheit und Gegenwart, für Individuen, die sich mit allen Mitteln, besonders gewalttätigen, Freiheit und Überlegenheit erkämpfen, für Männerfreundschaften und ihre Rituale prägte vor allem seine eigenen Inszenierungen und hat ihm den Vorwurf, ein (fascistoid) Reaktionär zu sein, eingetragen – wohl nicht ganz zu Unrecht: Seine Filme dirigiert er mit einem «green beret», dem Kennzeichen amerikanischer Spezialeinheiten in Vietnam, auf dem Kopf, und seinem neusten Film «Conan» stellte er ein dubioses Nietzsche-Zitat als Motto voran: «Was uns nicht tötet, macht uns stärker».

Conan, der Kimmerier, verdankt seine Existenz Robert Ervin Howard (1906–1936), der in nur 15 Jahren ein umfangreiches Werk von Boxer-, Polizei-, Abenteuer-, Piraten-, Western- und Phantasiegeschichten geschaffen hat.

Conan wird nach seiner Kreuzigung durch Thulsa Doom von seinem Gefährten auf den Kampf gegen die Dämonen des Todes vorbereitet.

Am bekanntesten wurde er als «Heroic Fantasy»-Autor, dessen überlebensgroße Heldenfiguren (Conan, König Kull und andere) vor allem durch die Verbreitung in Comicserien in Amerika ebenso populär sind wie Tarzan und Superman. Howard, ein Freund von H. P. Lovecraft, lebte zurückgezogen in der texanischen Provinz, ein übersensibler, neurotischer Mann mit einer krankhaften Mutterbindung: Er erschoss sich, weil er die Agonie seiner sterbenden Mutter nicht ertragen konnte. Trotz seiner enormen Belesenheit blieb er psychisch ein Jugendlicher, der sich in seinen Heldenfiguren ein zweites Ich schuf. In ihnen verwirklichte er seine (pubertären) Machtträume. Als Mittel zur Flucht vor den eigenen Unsicherheiten und Schwierigkeiten, mit denen er in der Wirklichkeit nicht fertig wurde, erfand er Phantasiewelten, in denen letztlich jedes Problem durch einen Schwertstreich gelöst werden konnte. Diesem Bedürfnis nach Flucht aus einer nicht mehr zu bewältigenden Wirklichkeit verdanken all die literarischen und filmischen Fantasy- und Science-Fiction-Märchen, die seit Grossmeister J. R. R. Tolkien eine neue Blüte erleben, ihre enorme Beliebtheit.

In grauer Vorzeit lebt Conan als Junge in einem winterlichen Walddorf. Sein Vater schmiedet ein Schwert aus Stahl. Plötz-



lich wird die Siedlung von Reitern überfallen, die die Holzhütten niederbrennen und alle Erwachsenen abschlachten. Ihr Anführer – Thulsa Doom (James Earl Jones), wie Conan später erfährt – bemächtigt sich des Schwertes, enthauptet Conans Mutter und lässt alle Kinder als Sklaven wegführen. An Ketten geschmiedet, müssen sie in jahrelanger Fron eine riesige Mühle antreiben. Als einziger überlebt Conan (Arnold Schwarzenegger), inzwischen zu einem mit stählernen Muskeln bepackten Herkules herangewachsen. Zum Kämpfer abgerichtet, berauscht er sich am Töten und an seiner brutalen, mörderischen Kraft. Endlich freigelassen, macht er sich auf die Suche nach dem Mörder seiner Eltern. Unterwegs findet er zwei Gefährten, den Tagedieb Subotai (Gerry Lopez) und Valeria (Sandahl Bergman), die Königin der Diebe, die seine Geliebte wird. Nach etlichen Umwegen und Abenteuern gelangen die drei zum «Berg der Macht», wo Thulsa Doom als Hoherpriester eines barbarischen Schlangenkultes mit Magie und Gewalt, Lug und Trug über sein Reich und seine Anhänger herrscht. Nach grausigen Schlächtereien, in deren Verlauf nicht nur Thulsa Dooms Untergebene, sondern auch Valeria getötet werden, steht Conan endlich seinem Erzfeind gegenüber und schlägt ihm den Kopf ab. Dann zieht er mit einer geretteten Prinzessin und Vaters Schwert von dannen – die filmische Fortsetzung seiner blutrünstigen Abenteuer wird nicht allzu lange auf sich warten lassen.

John Milius hat die Abenteuer seines Film-Conan aus verschiedenen Geschichten Howards zusammengemixt und dazu Anleihen bei verschiedenen Mythen und Figuren aus Geschichte und Sage – Gralssuche, Excalibur, Attila, Siegfried u. a. – gemacht. Conans Endkampf ist wie ein vulgäres Plagiat auf die rituelle Hinrichtung von Kurtz durch Willard in «Apocalypse Now». Psychologische, ethische und andere Differenzierungen sucht man in «Conan the Barbarian» vergebens. Die einzige Triebfeder Conans ist sein Rachedurst, den er dumpf und stur zu befriedigen sucht. Milius: «Conan ist eben ein Tier. Er denkt nicht, er handelt.» Diese Verherrlichung des

schieren Tatmenschen bezeugt eine letztlich kultur- und zivilisationsfeindliche Haltung Milius! Sie ist ebenso absurd wie seine Behauptung, er habe «in diesem Film ein authentisches Abbild der heidnischen Moral gegeben», wobei er gleichzeitig bezweifelt, dass «uns das Christentum viel gebracht habe». Milius scheint auch noch ein «terrible simplificateur» zu sein.

Aber mit solchen Überlegungen tut man diesem blutrünstigen Leinwandspektakel wohl zuviel Ehre an. Sein äusserer Aufwand steht in krassem Gegensatz zu seinem geistig-menschlichen Gehalt. Während Conans Persönlichkeit und seine Beziehungen zu seinen Freund(inn)en psychologisch klischehaft und oberflächlich gezeichnet sind, hat Milius all seine Sorgfalt und das ganze technische Können seiner Mitarbeiter – darunter Nick Allder («Alien») für die brillanten Spezialeffekte und Ron Cobb, der sich für die aufwendige Ausstattung von Frazettas Zeichnungen für die «Conan»-Comicserie inspirieren liess – in erster Linie dafür eingesetzt, wie Menschen filmisch möglichst wirkungsvoll gefoltert, erstochen, erschossen, erschlagen und geköpft werden können. Eine ebenso pathetische wie prätentiöse Ästhetik der Gewalt prägt den ganzen Film. Ein franzö-

9. Friedberger Filmtage

F-Ko. Zum neuntenmal finden vom 22. bis 26. November in der Stadthalle und im Kino-Center die *Friedberger Filmtage des religiösen Films* statt, die traditionell ein Forum für Filme aller Weltanschauungen bieten. Bis 31. Oktober können Amateur- und Profifilmer Filme mit religiöser Thematik an D. Ennulat, Postfach 1303, D-6360 Friedberg/Hessen, einsenden. Der Begriff religiöser Film wird von den Veranstaltern so definiert: Der Film müsse «allgemein zu Grundfragen und Grundsituationen menschlicher Existenz Stellung nehmen» und «offenbare die persönliche Überzeugung der Filmer – gleich ob atheistisch oder christlich begründet – und solle die Zuschauer zur Stellungnahme und zu bewussterem, sinnvollerem Leben anregen».

sischer Kritiker hat «Conan the Barbarian» – eine Produktion des Filmycoons Dino De Laurentiis, der bis heute gegen 600 Filme (mit)finanziert hat – sarkastisch und treffend als «majestueuse conanerie» bezeichnet.

In den USA soll dieser Film (einmal mehr) alle Kassenrekorde geschlagen haben. Kein Wunder, wurde er doch mit gigantischem Werbeaufwand gleichzeitig in 1400 Kinos gestartet. Ich kann mir nicht recht vorstellen, dass die Europäer gleichermassen auf solchen Schwulst hereinfallen.

Franz Ulrich

The Soldier (Der Söldner)

USA 1981. Regie: James Glickenhaus
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 82/228)

Im Auftrag des sowjetischen KGB überfallen Terroristen einen amerikanischen Plutonium-Transport, deponieren die Beute auf einem saudiarabischen Ölfeld und fordern Israel zum Rückzug seiner auf der Westbank des Jordan stationierten Truppen auf. Bei einer Detonation füllen 50 Prozent des Welt-Erdöls aus, und ein Weltkrieg bräche aus. Der CIA beauftragt eine geheime Spezialeinheit unter Führung des titelgebenden «Söldners» mit der Krisenlösung. Der CIA-Chef wird jedoch ermordet und der Söldner, der nur knapp einem Anschlag des KGB in Österreich entging, taucht, nun allein auf sich gestellt, in West-Berlin in der israelischen Botschaft unter, wo man ihm Glauben schenkt. Während seine Spezialeinheit eine US-Raketenbasis in ihre Gewalt bringt und die Atomraketen auf Moskau richtet, katapultiert er sich mit seinem Porsche über die Mauer. Er konfrontiert seine Gegenspieler mit den Atomwaffen, während bereits US-Bomber gegen Israel fliegen. Der KGB lässt die Bombe entschärfen; der Konflikt ist beigelegt. James Glickenhaus bescherte bereits 1980 mit «The Exterminator» eine unsägliche Blutorgie und Verherrlichung der Lynchjustiz. Der Zynismus und die Leichtfertigkeit, mit der jetzt in den Erzählmustern des Politthrillers und des Action-Films mit aktuellen,brisanten und lebens-

wichtigen Problemen wie dem Weltfrieden, militärischen Konfrontationen, Terrorismus, Geheimdienstaktivitäten, atomarer Endlagerung und Erpressung und politischen Entscheidungsmechanismen umgegangen wird, spottet jeder Beschreibung. Von vornherein werden diplomatische Verhandlungstätigkeiten ausgeklammert, die Sowjetunion als Kriegshetzer aufgebaut und die Rettung der Welt Supermännern überlassen, gegen die James Bond ein Hausväterchen ist. Der neue Typus des Agenten ist nur noch ein präzise funktionierender Roboter, bar jeglichen Gefühls und zum Töten programmiert, das in Zeitlupenaufnahmen mit ekelerregenden Schockbildern zelebriert wird. Die Stilisierung der fünf Männer der Spezialeinheit in ihren schwarzen Uniformen und die implizite Forderung, Entscheidungen einigen Übermenschen, Führernaturen und Militaristen zu überlassen, bereitet ideologisch auf faschistoide Leitbilder vor, die schon einmal einen Weltbrand entfachten und eben nicht verhinderten. Der Verweis auf unfähige Politiker wie Nixon ist da nur noch ein Alibi, um von dieser gefährlichen Botschaft eines ausgesprochen ärgerlichen Films abzulenken.

Hans Gerhold (fd)

In A Lonely Place (Der Einsame)

USA 1949. Regie: Nicholas Ray
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 82/212)

«Er ist Dynamit! Von Zeit zu Zeit muss er explodieren», wird sein Agent von Dixon Steele (Humphrey Bogart) sagen. Dix war ein gefeierter Drehbuchautor. Er hat in letzter Zeit aber kaum was geschrieben, obwohl ihm sein «Zehn-Prozenter» (der Agent, der für seine Vermittlung die berühmten zehn Prozent der ausgehandelten Summe kassiert) laufend Aufträge zuhält. Dix mag nicht mal die Bücher lesen, die ihm zur Bearbeitung vorgelegt werden, so seicht und schwach findet er sie. Da er praktisch denkt, lässt er sich die Geschichte zu Hause erzählen, von einer Garderobiere, die das fragliche Buch ge-



Gleichberechtigte Partner: Gloria Grahame und Humphrey Bogart.

lesen hat. Als man am folgenden Morgen deren Leiche findet, muss der Verdacht natürlich auch auf Steele fallen. Eine Nachbarin ist ihm Alibi; dadurch wird Dix mit ihr, Laurel Grey (Gloria Grahame), bekannt, verliebt sich und schreibt in den paar Tagen, in denen er geliebt wird, sein bestes Drehbuch. Der schwelende Verdacht allerdings belastet das Verhältnis zwischen den beiden gleichwertigen, sich ebenbürtigen Partnern und treibt ihre Beziehung in die Brüche, bevor er ausgeräumt wird.

Diese Skizze ist nur (vereinfachtes) Handlungsgerüst. Hollywood feiert Triumphe. Unscheinbar. Professionell. Hollywood stellt ein ausgereiftes Instrumentarium zur Verfügung – vergleichbar einem bestens eingestimmten Orchester hervorragender Musiker. Drehbuch, Ausstattung, Kostüm, Kamera, Regie, Darstellung ergänzen sich perfekt, gehen nahtlos ineinander über. Jede Szene ist

so vollgepackt und dicht, dass sie eine ausführliche Würdigung rechtfertigte.

Der Vorspann blendet aus, Bogart hält bei Rotlicht an einer Kreuzung; die Frau im Wagen neben ihm spielte in einem Film, den Dixon schrieb. Der aber erinnert sich nicht und macht das mit spitzen Bemerkungen deutlich. Ihr Begleiter mischt sich ein. Steele ist auf der Stelle bereit, aus dem Wagen zu steigen und handgreiflich zu werden – doch das Signal schaltet auf Grün. Der schnelle Einstieg vermittelt in diesen ersten Sekunden eine ganze Menge, nicht nur über die «Geschichte» dieses Mannes, sondern auch über sein Wesen und seine Befindlichkeit.

In horrendem Tempo wird das ergänzt und vertieft. Jungs, die vor einem Night-Club Autogramme sammeln, verdeutlichen Steeles Stellung unter den Stars. Ein Trinker an der Bar begrüßt ihn: «How are you nobel prince?» Dix bezeichnet den Produzenten, für den er arbeiten soll, als Popcorn-Verkäufer und schlägt einen k.o., der reinkommt, gross angibt und einem, der seit Jahren nur noch gesoffen hat, die Asche seiner Zigarette in den Co-

gnac klopft. Paul, der Besitzer des Restaurants: «Ich weiss, er hat's herausgefordert, aber könntest Du sowas nicht draussen auf dem Parkplatz erledigen?» Die Eier für den Cocktail, den Dix bestellt, wird Paul allerdings persönlich auswählen.

Von aufgeblasenen Schleimscheissern hält Dixon Steele demnach nichts; Freunde hat er wenige, seinen «Zehn-Prozenter», einen Shakespeare zitierenden Trinker und Paul, aber diese Freundschaften sind bedingungslos – die Freunde brauchen sich nicht zu bewähren: Gerät einer in Schwierigkeiten, würde man ihn auch über die mexikanische Grenze verfrachten. Es mag so temporeich nicht scheinen, wenn eine Verflossene sich an Dixons Tisch setzt und fragt, wo er gestern Nacht war – zu Hause, aber er liess das Telefon wieder einmal einfach klingeln –, während ihm die Garderobenfrau das zu Ende gelesene Buch brachte. Keine Sorge, die ausgebreiteten Einzelheiten werden noch benötigt, und mittlerweile lassen die schnellen Dialoge keinerlei Langeweile aufkommen. «Erinnerst Du dich noch, wie ich dir vorgelesen habe?» – «Klar, deshalb hab ich's Lesen dann auch selbergelernt.»

Zu Hause zieht Dix zunächst mal die Schuhe aus und streift... «Aber Mister Steele!», entrüstet sich die Garderobenfrau. Wenn er schon arbeite, dann habe er's gern bequem, beruhigt Dix, der im Hausüberwurf einen Drink mixt. Sein Interesse an der begeisterten Nacherzählung einer verknorzenen Geschichte erlischt schnell, und er beschränkt sich, ihre animierten Hilferufe zur Untermalung dramatischer Höhepunkte – «Ich hab' Nachbarn, Süsse» – zu dämpfen. Bald schickt er sie weg, mit ein paar Dollars für die Mühe, die sie ihm erspart hat.

«Ich sagte, ich war müde, aber nicht, ich sei ein Gentleman. Oder wollen Sie mich für mangelndes Mitgefühl einsperren?», entgegnet Steele im Verhör auf die Frage, ob man eine junge Dame nachts nicht nach Hause begleite. Später erscheint die Nachbarin, die am Fenster stand, sein Alibi, auf dem Revier – ebenso offen, direkt und schlagfertig. Was tat Steele, als die Kleine ging? «Ich glaube, er hat mich angestarrt.» Sie? Sie kennt ihn nicht, vom

Sehen schon, aber er interessiert sie nicht besonders. Warum achtete sie dennoch auf ihn? «Ich mag sein Gesicht». Als Laurel bei Dix klingelt, weil sie möchte, dass ihr Name aus den Zeitungen rausgehalten werde: Was für ein Kontrast zur Frau, die vor ihr in dieser Wohnung stand (selbstverständlich haben auch Drehbuchautor und Kostümbildner ihren Anteil)! Endlich eine Frau, die Dix zu interessieren vermag – eine Frau, die weiß, was sie will. «Ich sagte, ich mag dein Gesicht, aber nicht, ich wolle dich küssen.» (Sogar Formulierungen verweisen auf die Ebenbürtigkeit der beiden.) Eine Frau, die auch weiß, was sie nicht will – und sie will jetzt nicht gedrängt werden: «Sicherlich essen wir heute abend etwas, aber nicht gemeinsam.» Am folgenden Tag klingelt Dix bei ihr: «Wie hast Du entschieden?» – «Ich bin interessiert.» Er küsst sie. Und damit ist Laurel aufgenommen in Dixon Steeles engeren Freundeskreis.

Sie sagt nicht: Seine Freunde sind auch meine Freunde, sie drückt (was auf's selbe rausläuft, aber filmischer ist) dem «Trinker» einfach etwas Geld in die Hand, nachdem der «noble Prinz», der das sonst jeden Donnerstag besorgte, eingeschlagen ist.

Auf Zweifel und Misstrauen reagiert Steele mit Sarkasmus – hochexplosiv. Die Polizei insistiert auf ihrem Verdacht. Laurel zweifelt, Dix explodiert, und sie bekommt es mit der Angst zu tun: Ihr Vertrauen ist weg und damit ihre direkte Offenheit, also ihre Stärke. Als Dix seinen Heiratsantrag macht, versucht sie Zeit zu gewinnen, und als er drängt: «Ein einfaches Ja oder Nein genügt», lenkt sie ein – und das ist nicht mehr die Frau, die weiß, was sie will und was nicht.

In einer guten Liebesszene, meint Dixon Steele (der es als arrivierter Drehbuchautor ja wissen muss!), sei überhaupt nicht von Liebe die Rede, sondern der Mann richte vielleicht, so wie er jetzt, das Frühstück für seine Geliebte – und durchbricht damit scheinbar sein eigenes Prinzip, denn er redet ja von der Liebe. Scheinbar, weil die Liebe in dieser Szene bereits bröckelt. In den besten Liebesszenen war von Liebe denn auch wirklich nicht die Rede: Dix hat die Nacht durchgearbeitet,

Laurel räumt in der Wohnung auf, und der «Zehn-Prozenter» wundert sich: «Kannst Du zaubern?» Sie sitzen in einer Bar, hören Musik, und Dix zündet für sie eine Zigarette an. Der Umschwung erfolgt, als Steele nach einer Szene, in der er beinahe einen Mann totgeschlagen hat, den Arm um Laurel legt – so wie der Mörder ihn um die Garderobenfrau gelegt haben muss – und nur sagt: «Jetzt nehm ich die Zigarette». Während er raucht, erzählt Dix, er habe ein Gedicht geschrieben, das er in sein Drehbuch unterbringen wolle. «Ich wurde geboren, als Du mich geküsst hast / Ich starb, als Du mich verlassen hast / Ich lebte ein paar Tage, während Du mich geliebt hast. – Was hältst Du davon?» Der Zuschauer weiss nun, wie es enden muss. Die Dramaturgie aber öffnet eine Klammer: Laurel, die das Gedicht wiederholen soll, damit er hören kann, wie es klingt, spricht nur zwei der drei Zeilen, die letzte hören wir von ihren Lippen erst am Ende des Films, während Dixon Steele in die Tiefe des Bildes verschwendet.

(Dieser Film, der nicht mehr im Verleih ist, wird am nächsten Zürcher «Filmmarathon», in Originalfassung ohne Untertitel, zu sehen sein. Vgl. Hinweis in ZOOM-FB 15/82, S. 18.)

Walt R. Vian

Film im Fernsehen

«Wo die kleinen Sachen nicht stimmen, stimmen auch die grossen nicht»

Zu einer Retrospektive von Leopold-Lindtberg-Filmen in dritten Programmen des Deutschen Fernsehens

Der Titel ist ein Satz, den Heinrich Gretler in der Hauptrolle von «Wachtmeister Studer» (1939) sagt. Es wäre jedoch töricht, ihn auf die Filme Lindtbergs anzuwenden, in denen in der Tat sehr viele kleine Sachen nicht stimmen, und die doch, für den, der Augen im Kopf hat, im grossen auf wundersame Weise richtig sind. Aber vielleicht geht es mehr darum, dass man

auch um die kleinen Dinge streiten muss, wenn man etwas von den grossen verstehen will.

Für einen Deutschen meines (Nachkriegs-)Jahrgangs sind die Schweizer Filme des Wieners Leopold Lindtberg, der eben seinen 80. Geburtstag feiern konnte, ein Stück bizarer Geschichtsunterricht. Darin spiegelt sich auch all das Widersprüchliche, was ich über die Schweiz weiss, selber zusammengereist und von Schweizer Freunden erfahren, vor allem, dass sich hier in das Gute, Hoffnung gebende, Humane etwas kaum zu fassendes Böses in Form von Behäbigkeit, Starrheit, Borniertheit so leicht einnistet. Obwohl, oder vielleicht gerade, weil Lindtberg für seine Arbeit eine geschlossene traditionelle, geradezu klassische Form gefunden hat, erschliessen sich seine Filme erst vor dem historischen Hintergrund ihrer Entstehungszeit, wo es auch in der Schweiz Produzenten gegeben haben soll, die von den Schauspielern einen Arier-Nachweis verlangten. Unübersehbar scheinen mir in den Lindtberg-Filmen neben den Hoffnungen und den Tröstungen in dieser Zeit auch ihre Zwänge, Ängste, ihre Blindheiten eingeschrieben. Lindtbergs Filme, die mehr noch als von der Schweiz zu handeln für die Schweiz gedreht wurden, lassen den Zwiespalt erfahren dadurch, dass sie zugleich auf sehr – auch im Brechtschen Sinne – «freundliche» Art die mögliche Menschlichkeit auch in der Bedrohung aufzufinden vermochten und dass sie auch in ihren Akten der «geistigen Landesverteidigung» zur Parodie von Propaganda, Mystik und Ideologie werden konnten. Nur eine hauchdünne Schicht von Ironie rettet (nicht immer) Szenen davor, vollends in der Peinlichkeit der Situation zu versinken, in der eine Heimat gesucht und bloss nationales oder spießbürgerliches Pathos gefunden wird. Die Rede, mit der Heinrich Gretler seine Kameraden am Berg bei der Grenzbesetzung wieder «aufrichtet» (in «Füsiler Wipf», 1938), die wegen des Gespensterkrieges um sie herum und der Einsamkeit den Koller kriegen, könnte mit nur wenigen Umformungen auch in einem NS-Durchhaltefilm vorkommen. Und natürlich wirkt die «Wilhelm Tell-Szene» aus

«*Marie-Louise*» (1944) heute unfreiwillig komisch, was am wenigsten der mit wunderbarer Selbstironie begabte Lindtberg leugnet. In der Person Gretlers hat sich in den Lindtberg-Filmen die in der Wirklichkeit vielleicht nie so gelungene Versöhnung von Menschlichkeit, Rechtschaffenheit und Patriotismus vollzogen.

Aber Lindtberg zeigt, auch in «*Die letzte Chance*» (1945), durchaus auch Ambivalenz in der schweizerischen Politik. Doch er hat seine Filme immer «pädagogisch» gemacht; er wollte etwas sagen, bedachte dabei aber, dass er den Schweizern und dann auch einem internationalen Publikum nicht alles, ja nicht einmal besonders viel zumuten durfte. Was er über das Filmemachen zu erzählen hat (bei einigen Ausstrahlungen schlossen sich Werkstattgespräche an, und Hervé Dumonts Dokumentation «*Leopold Lindtberg und der Schweizer Film*» enthält ein längeres Gespräch), sind vor allem Berichte über strukturelle Zensur. Was Lindtberg versucht hat, und wozu er die künstlerischen Fähigkeiten besitzt, das sind, glaube ich, Entwürfe von Bildern menschlicher Würde. Hätte sich die Geschichte zum Positiveren gewendet, so hätten wir in diesen Filmen das Utopische zu entdecken, da es anders kam, lässt sich in ihnen eine Archäologie der Irrtümer betreiben. Denn Lindtberg zahlte seinen Preis, indem er das schweizerische Nationalbewusstsein mehr als schonte, um darauf hinzuweisen, dass es eine europäische Tragödie war, die im Zweiten Weltkrieg kulminierte, doch schon früher begonnen hatte. Und «*Die Vier im Jeep*» (1950), wieder ein Versuch, den Handlungen in historische Widersprüche verwinkelten Menschen Würde zu verleihen, deutet auch an, wie diese Tragödie sich noch universaler fortsetzen kann. Es gibt gewiss Klischees in diesem wie in anderen Lindtbergfilmen, doch niemals werden hier Figuren denunziert, geopfert. Das ist sehr viel.

Ganz ähnlich wie mit dem Verhältnis zur Nation verfährt Lindtberg mit dem zum Recht, insbesondere in den Heinrich-Gretler-Filmen «*Wachtmeister Studer*» und «*Matto regiert*» (1947). Da wird uns

ein sehr menschlicher Polizist vorgestellt, der zunächst nicht richten, sondern nur verstehen will, ein wenig schon ein Schweizer Maigret. Aber dann kann sich doch auch er nicht wirklich der prinzipiellen Belehrung enthalten, da hebt sich seine Menschlichkeit in Grundsätzen auf, die er so «überzeugt» vorträgt, dass man trotz der Angemessenheit seiner Reaktionen ein wenig Angst vor ihm bekommen könnte. Möglicherweise sagt das Scheitern mancher Lindtberg-Filme, dass Menschlichkeit passiert und nicht gedacht werden kann. Wie Studer im richtigen Augenblick ganz Autorität werden kann, da funktioniert er doch wieder als Metapher für den Triumph der richtigen Prinzipien über die einfachen Gefühle. Ich vermute, dass zum Beispiel ein Neuseeländer Lindtbergs Filme als ausgesprochen «teutonisch» empfinden könnte.

Am liebsten mag ich eigentlich die Filme Lindbergs, die zurückgehen in eine Zeit, wo die Beschaulichkeit nur von innen, von sich selber bedroht scheint, von den Grundwidersprüchen der Menschen, wo Propaganda und Sehnsucht keine Kompromisse eingehen müssen, weil beides identisch ist. Dies sind, wenn man bei einem klassisch-distanzierten Menschen wie Lindtberg überhaupt davon sprechen kann, seine «erotischen» Filme. Diese Gottfried-Keller-Liebesgeschichten sind mit grossem Respekt gemacht, und durch die Literatur kommt der Regisseur wirklichen Menschen am nächsten. Und es ist ein wirklich grosser Augenblick, wenn die Frau in «*Die missbrauchten Liebesbriefe*» (1940, vgl. Besprechung in ZOOM-FB 12/82) sagt, wie ihr schwadronierender, kulturpatriotischer und zugleich entfremdeter Mann da vor Gericht sein ganzes borniertes Weltbild, den Sieg der Klasse über den Menschen offenbart: «Mit diesem Mensch will ich nützlich mehr leben». Da ist Lindtberg der Verteidiger der Frauen, so auf seine Art, und selbst das schien beinahe schon zuviel. «Es wäre ungerecht zu behaupten, der Film wolle für die Ehescheidung Propaganda machen», hiess es damals in den «Neuen Zürcher Nachrichten», und: «Hoffen wir aber, dass unsere Filmschaffenden die Zeichen der Zeit verstehen und endlich

das Ehescheidungsthema aus der Liste der künftigen Filmstoffe streichen. Schon die Verantwortung für unser Volk und seine sittliche Gesundung muss das nahelegen».

Lindbergs Filme haben dem Schweizer Film in einer auch ein bisschen armen Zeit zu Geltung verholfen. Die Anerkennung, die sie brachten, das kann ich nur ahnen, war wahrscheinlich sehr wichtig damals, als Unterstützung für Schweizer Selbstbewusstsein, als Unterstützung aber auch für die, die über die Schweiz hinaus und tiefer in sie hinein an die Menschen dachten, für die, die sich von humanisti-

schén Gedanken nicht abbringen liessen in einem wohl nicht ungefährlich sich auch da am «Völkischen» mitentwickelnden politischen, alltäglichen Klima. Manchmal denkt man, die Filme wären fast so viel dieser «Geltung» wegen als um ihrer Geschichte willen gemacht. Filmkunst als historischer Kompromiss. Aber das ist sicher ungerecht. Lindtberg hat seine Filme nicht im Widerstand, doch im kritischen Dialog mit den «Zeichen der Zeit» in der Schweiz gemacht. Lindbergs Filme und ihre Produktionsgeschichte sagen sehr viel über die Schweiz. Soweit ich das beurteilen kann.

Georg Seeßlen

TV/RADIO-KRITISCH

Gebären in moderner Gesellschaft

TV-Dokumentation «Frauensache: Einstichen in den Hebammenberuf» von Tobias Wyss betreibt kritische Geschichtsschreibung (Ausstrahlung: Mittwoch, 1. September, 20.00 Uhr, TVDRS)

Bubensache. Es muss im Winter 67/68 gewesen sein. Irgendwann nach dem Nachessen kam mein Vater zu mir ins Zimmer, holte mich von den Hausaufgaben(!) weg und führte mich in die Stube, wo der Fernseher lief. Noch im Setzen erklärte er mir, dass laut Programmheft diese Sendung auch für heranwachsende Jugendliche geeignet wäre. Halb zu meiner Mutter gewandt, fuhr er fort: Sie hätten sich vorgestellt, mich würde das interessieren. Auf dem Bildschirm lief eine Folge der Reihe «Praktische Medizin», in der Mäni Weber als Reporter irgendeine gynäkologische Abteilung eines Spitals besuchte. Ein Chefarzt erklärte sachkundig anhand von grafischen Darstellungen und Fotografien Schwangerschaft und Geburt. Aufzeichnungen wurden eingespielt, welche eine normale Geburt und einen Kaiserschnitt vorführten. Doch es war nicht das, was ich wissen wollte. Die Bilder berührten mich nur komisch: der ungestalte, schwimmende

Fötus, das Blut, das Kindergeschrei. Der Hokuspokus, der mit Leuchtstift und professoralem Ton aufgeklärt werden sollte, blieb mir eigenartig fremd.

Ein lebhaftes – zustimmendes wie ablehnendes – Echo löste anfangs dieses Jahres das Gesundheitsmagazin «Schirmbild» vom 20. Januar aus. Ein vom Norddeutschen Rundfunk übernommener Film zeigte die Problematik der zunehmenden Technisierung von Geburten auf und verglich dabei eine natürliche mit einer programmierten Geburt. Viele Zuschauer fühlten sich durch die Darstellung einer nackt Gebärenden schockiert, andere fanden es unerträglich, dass ihr Schmerz so ungeschminkt dargestellt wurde. In einzelnen Reaktionen wurde die «Schirmbild»-Redaktion der Pornografie, ja sogar der Obszönität bezichtigt.

Die Geburt – kein Thema für das Fernsehen?

Und doch, wieder will das Unterfangen gewagt werden.

Die Kamera kommt von aussen. Eine Tür mit Milchglas wird von innen geöffnet. Die Hebamme holt die Equipe ab, führt sie durch einen Gang in den Operationsaal. Eine junge Frau liegt auf dem Schra-