

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 34 (1982)
Heft: 18
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>

Cat People (Katzenmenschen)

USA 1981. Regie: Paul Schrader
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 82/247)

Die Faszination des Unerklärlichen und Un(ter)bewussten; Mythen und Fabeln, die sich über Jahrhunderte hinweg in Geschichten und Bildern erhalten haben, aber auch die Ängste und Unsicherheiten in uns allen und vielleicht auch der Wunsch nach dem Irrealen im Zeitalter der Logik, dies alles – und noch einiges mehr – bildet den Nährboden für das Genre des Fantasy-Films. Und so ist es auch nicht verwunderlich, wenn heute, da das Okkulte in den Buchhandlungen grosse Auflagen erreicht, die Horrorfilme wieder die Kinokassen zu füllen vermögen. Dank der stetigen Entwicklung auf dem Gebiet des Filmtricks und dank dem Einfallsreichtum der Maskenbildner ist es heute möglich, das Unfassbare realitätsnah auf die Leinwand zu bannen. Ein Umstand, der jedoch der Kreativität vieler Trivialfilmer nicht gerade förderlich war, was sich in Dutzenden phantasieloser Hackebeilorgien oder ganzer Serien kanibalischer Zombie-Produktionen niederschlug, deren ekelerregende und haarsträubende Einfalt meist mit nicht weniger einfältigem Sex und abgedroschenen Horroreffekten garniert wurde. Horror, so scheint es, wird von vielen Filmproduzenten heute gleichgesetzt mit zerhackten Gliedmassen, kübelweise vergossenem Schweineblut und immer grotesker verunstalteten Monstern.

Klar, dass sich ein solchermassen inszeniertes Grauen nicht beliebig steigern lässt; denn spätestens beim Opfer Nummer 20 wird die Masche des Zerfleischens langweilig und auch für den grössten Sadisten ungeniessbar, und der Zuschauer wird sich mit Wehmut an den lebenswerten Dr. Frankenstein und dessen unschuldig-menschlich dreinblickendes Geschöpf erinnern.

Ähnlich muss es dem Produzenten Char-

les Fries ergangen sein, als er dem Drehbuchautoren (und Regisseur mehrerer billiger Horrorfilme) Alan Ormsby den Auftrag gab, eine neue Version des 1942 von Jacques Tourneur gedrehten Films «Cat People» zu schreiben. Tourneur hatte in seinem Klassiker das Kunststück fertiggebracht, durch subtile Anspielungen und eine phantasievolle Montage die eigentliche Hauptfigur – die sich zum Monstrum verwandelnde Simone Simon – nie voll im Bild zeigen zu müssen. Ormsbys Entwurf hatte dann allerdings mit der alten Fassung nur noch wenige Gemeinsamkeiten. Paul Schrader wollte daraus einen «Film voller Geheimnisse, Magie und Mythen» herstellen, ein Unterfangen, das schliesslich an Schraders Inkonsistenz scheitern musste.

Magie und Mythos werden vor allem in den ersten Einstellungen beschworen, hier gelingt es Schrader und seinem Kameramann John Bailey recht gut, jene stimmige Atmosphäre zu schaffen, die für das Fantasy-Kino unentbehrlich ist. Die optische Brillanz ist denn auch das reizvollste an dieser Produktion. Da sitzt jede Einstellung, da werden recht schwierige Übergänge mit einer einzigen, wirkungsvollen Überblendung bewerkstelligt. (So zum Beispiel der Übergang vom Mythos in die Gegenwart des Flughafens von New Orleans.) Und manchmal, etwa wenn einer Prostituierten plötzlich gewahr wird, was sich da unter dem Bett bewegt, zeigt sich Schrader gar als raffinierter Inszenator von Suspence. Umso enttäuschender sind dann die Augenblicke, in denen klar wird, dass auch «Cat People» nicht ohne spekulatives Grauen auskommt. Im Vergleich mit ähnlichen Produktionen der Gegenwart gibt sich Schraders Film zwar zurückhaltend; dennoch werde ich das Gefühl nicht los, dass da im Hinblick auf den vermeintlichen Publikumsgeschmack einige unnötige und unappetitliche Bilder eingefangen wurden.

Interessant ist in diesem Zusammenhang die Äusserung Schraders, dass es für ihn



Nastassia Kinski: Die Keusch-Naive erwacht zu animalischer Sexualität – Phantasie eines Zoowärters?

eine grosse Leidenschaft gebe: «Wahnsinn, Hypersensibilität, völlig asoziale Filme ...» Diese Leidenschaft, die bereits in seinem ersten Drehbuch, dem von Martin Scorsese 1976 verfilmten «Taxi Driver», zum Ausdruck kam, mag mit ein Grund dafür gewesen sein, weshalb der recht eigenwillige Amerikaner mit «Cat People» erstmals eine fremde Vorlage bearbeitete, die zudem mit seinen bisherigen Filmen nicht allzuviel gemeinsam hat. «Das Sujet», so Schrader, «ist ein völlig anderes als in meinen bisherigen Filmen. Ich betrachtete das Thema als Gelegenheit, auf einem neuen Gebiet tätig zu werden und mich künstlerisch zu verbreiten.»

Eine erstaunliche Aussage für einen Regisseur, dessen erster Film bereits künstlerisch überzeugen konnte. «Blue Collar» (1978) wies wie alle bisherigen Schrader-Drehbücher und Regiearbeiten eine starke sozialkritische Komponente auf. Sein umstrittener «American Gigolo» (1979) beeindruckte durch die stilisti-

schen Zitate des Filmstils von Robert Bresson, über den er auch ein Buch geschrieben hatte («Transzendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer»). Und nun hat er also diesen Horrorfilm gemacht, und man darf sich fragen, ob das jetzt der Schrader der Zukunft ist oder ob das Ganze mehr eine Stilübung oder was auch immer ist, die einmalig bleibt. Sein neuer Film scheint mir noch stärker als seine bisherigen unter dem Kompromiss zwischen Originalität und Kommerz zu leiden.

Hätte sich Schrader damit begnügt, das Phantastische durch eine Vertiefung der mystischen Atmosphäre besser zur Geltung zu bringen, so hätte aus «Cat People» ein faszinierender Genrefilm werden können. Stattdessen rückte er aber den «erotischen Nachttraum» (Schrader) in den Vordergrund und verlagert so auch das Interesse des Betrachters auf die Verwandlung der anfangs keuschen Nastassia Kinski alias Irena Gallier zur sexuell erwachenden Frau, deren verdrängte Sexualität nun mit animalischer Kraft zum Vorschein kommt. Durch die zentrale Stellung der Erotik und deren deutlich sexualfeindliche Umsetzung erhält

die an sich banale Geschichte eine fragwürdige Bedeutung. Die Sexualität ist in «Cat People» auslösendes Moment der Bedrohung. Irena wird sich ihrer tierischen Herkunft erst bewusst, als sie sich in den Zoo-Verwalter verliebt. (Dieser wird gespielt von John Heard, dem sehr wandlungsfähigen Darsteller des Alex Cutter in Ivan Passers «Cutter's Way».) Ihre Metamorphose von der schönen Frau zur schönen, aber gefährlichen Leopardin – filmisch mit viel Schminke eindrücklich eingefangen – erfolgt erst nach ihrer Entjungferung: Das Tier im Menschen ist erwacht. Höhepunkt dieser fragwürdigen Parabel ist die – scheinbare – Lösung des Problems: Irena bittet ihren Freund, sie zu erschiessen. Als dieser sich weigert, bittet sie ihn darum, sie wenigstens zu erlösen, will heissen, ein zweites Mal mit ihr zu schlafen. Der Zoo-Wärter bindet seine Geliebte daraufhin ans Bett und befolgt die Anweisung. Am nächsten Tag steht er vor dem Raubtierkäfig und tätschelt eine Leopardin. Das Bild gefriert ein und der Titelsong von David Bowie erklingt, und man glaubt, das hämische Grinsen Paul Schraders sehen zu können, das uns sagt: Seht ihr, das Ganze war doch nur die erotische Phantasie eines Zoowärters.

Sicher besteht bei Trivialfilmen immer die Gefahr der Überinterpretation, aber die Leichtigkeit mit der hier gewollt oder ungewollt eine Tendenz publikumswirksam eingeflochten wird, kann einem schon nachdenklich stimmen. Das formale konsequent durchgestaltete Werk hinterlässt dadurch einen zwiespältigen Eindruck: Als Genrebeispiel sicher eine der besseren Produktionen der Gegenwart, kann, wer sich nicht an der trivialen und fragwürdigen Geschichte stört, allerdings durchaus den grossen visuellen Reizen erliegen.

Fraglich bleibt, ob der ehemalige Filmkritiker Schrader, der nach eigener Aussage erst mit 17 den ersten Film gesehen hat und der in seiner Jugend den Wunsch hegte, Priester zu werden, nun nicht den Reizen des leichtverdienten Filmdollars erliegt. Mit seinem Talent müsste es für ihn ein Leichtes sein, auch wieder inhaltlich überzeugende Filme zu drehen.

Roger Graf

Rocks Off

USA 1981/82. Regie: Hal Ashby
(Vorspannangaben siehe
Kurzbesprechung 82/252)

«Ein Genre, das es nicht gibt» betitelt Wim Wenders seinen 1970 in der «Filmkritik» veröffentlichten Bericht über ein Festival mit Pop- und Rockmusikfilmen in München. Nur mit Wut und Enttäuschung könne er sich darüber äussern, meint Wenders, weil diese Filme die Musik nur hilflos oder geringschätzig, verkrüppelt und in der Ferne zeigten. Diese Stotterfilme versuchten die Sprache der Popmusik nachzuäffen, ohne sie verstanden zu haben; immer würden zum Beispiel in den Wochenschauen von Konzerten der Beatles oder der Rolling Stones die verzückten Teenager oder ein in Grossaufnahme kreischendes Mädchen ausführlicher gezeigt als die Beatles oder die Stones selber.

Wim Wenders hält in seinem ausführlichen Artikel präzise fest, woran dieses Genre auch heute noch krankt. Mit in krampfartigem Rhythmus hin und her schnellenden Zooms, mit Risssschwenks, Überblendungen, Farbeffekten, rasanten Schnittfolgen und emotionsgeladenen Grossaufnahmen lässt sich eine Musik nicht beseelen; sie wird verstümmelt. Seit Jahren übertrumpfen sich Fernseh- und Filmregisseure bei Konzertaufnahmen mit dieser Effekthascherei, ohne wirklich auf die Musik zu achten, ihrer Aussage zu vertrauen.

Zugegeben, es gibt Ausnahmen. Da sind einmal die Musikfilme, die nicht eigentlich Musikfilme sind, die über eine blossе Konzertaufnahme hinausführen. Ich denke etwa an «Woodstock» oder an «One plus One» von Jean-Luc Godard; aber auch «Easy Rider» oder «American Graffiti» müssen hier dazu gezählt werden. Filme, die schon längst zu Zeitdokumenten geworden sind.

Beispiele für Rock- und Popfilme, die nicht mehr als das Dokument eines Konzertes oder einer Konzerttournee sein wollen und die weder mit technischen Mätzchen noch mit einer dürftigen Rahmenstory oder sensationslüsternen Hintergrundberichten bluffen, sind

schwieriger zu finden. «The Last Waltz» gehört etwa dazu; Martin Scorsese konzentriert sich in diesem Film über das Abschiedskonzert von «The Band» wirklich auf das Bühnengeschehen, ohne allerdings auf ein paar auflockernde Interview-Sequenzen verzichten zu können. Auch «Divine Madness» von Michael Ritchie wäre als Beispiel zu nennen; hier steht die Bühnenshow von Bette Midler im Mittelpunkt, wobei die Zoten und abwechslungsreichen Showeinlagen der Sängerin den Entscheid gegen jegliche sonstige Effekthascherei erleichtert haben mag.

Zu dieser Kategorie von ernstzunehmenden Musikfilmen gehört auch «Rocks Off» von Hal Ashby. Dieser einst sehr wichtige «New Hollywood»-Regisseur, der sich u. a. mit «Harold and Maude», «Bound for Glory», «Coming Home» und «Being There» einen Namen geschaffen hat, ist in seinem neusten Film noch konsequenter als etwa Martin Scorsese in «The Last Waltz». «Rocks Off» ist das Dokument über die USA-Tournee 1981 der Rolling Stones, und in «Rocks Off» ist auch nichts anderes zu hören und fast nichts anderes zu sehen als Töne und Bilder dieser Konzerte.

Im ersten Teil schwebt die Kamera in einer Luftaufnahme auf ein riesiges Fussballstadion zu, wo die Stones eben mit Hunderten von Luftballonen ihre Show eröffnen. Ab sofort konzentriert sich das Bild auf das Bühnengeschehen; es bleibt Zeit, den einzelnen Musikern zuzusehen und, weil die Einstellungen lange genug dauern, zuzuhören (was bei raschen Schnittfolgen nicht möglich ist). Mick Jagger steht natürlich, wie es sich gehört, vollkommen im Mittelpunkt. Ihm folgt die Kamera, wenn er über die Bühne joggt, ins Publikum springt oder seinen Körper erotisch verrenkt. Mit einem Zeitraffereinschub über den Bühnenaufbau leitet Hal Ashby zu einem anderen Konzertort über, die Show geht weiter, nur die T-Shirts und die Jacken der Musiker sind neu. Pausenlos jagen sich die Hits, und auch wenn sich Hal Ashby jetzt doch einige Abschweifungen erlaubt, Mick Jagger etwa in einem Tiger-T-Shirt Gitterstäbe auseinanderbiegen lässt, bricht die Musik nie ab. Mit Feuerwerk, einigen per-

fekten Schnittspielereien und dem unvermeidlichen «I can get no satisfaction» geht auch dieses Konzert zu Ende.

Mehr als ein Abbild einer Konzerttournee ist «Rocks Off» nicht, will auch nicht mehr sein. Als Beitrag zu einem Genre, das es eigentlich gar nicht gibt, als Dokument einer Tournee mit Hunderttausenden von Zuschauern wird «Rocks Off» in Erinnerung bleiben; zu einem Zeitdokument wie etwa «Woodstock» wird der Film hingegen bestimmt nicht. Dazu hat Hal Ashby zuwenig persönliches Engagement eingebracht (einbringen können); seine Aufgabe hat er aber optimal gelöst. Etwa so, wie wenn ein begabter Künstler den Auftrag erhält, einen möglichst guten Werbespot herzustellen.

Christof Schertenleib

The Wall (Pink Floyd – The Wall)

Grossbritannien 1982. Regie: Alan Parker (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 82/257)

Über den Zusammenhang zweier Bilder: Mir ist in «The Wall» immerhin ein bemerkenswerter Schnitt aufgefallen. Pink, die scheinbar völlig isolierte Hauptfigur, läuft in seiner Wohnung Amok – und das ist nur eine von mehreren Zerstörungssorgien in diesem Monsterfilm. Er schlägt also alles kurz und klein und schleudert zuletzt noch den Fernsehapparat – in unvermeidlicher Zeitlupe – zum zersplitternden Fenster hinaus (natürlich wohnt er hoch über Los Angeles, isoliert im Turm). Jetzt kommt's: Er starrt hinab auf die Lichter der Stadt, dieses halb in Ordnung, halb zerwuchert da(rnieder)liegenden Geflechts. Die Lichter der Verkehrsadern und Blöcke sind ein Bild, dessen Konfiguration – Schnitt – den Spuren der Verwüstung in der darauffolgenden Aufnahme entspricht oder zumindest ähnlich sieht – dem Blick auf den Zimmerboden mit den daliegenden Scherben, Kabeln, Polsterfetzen, was weiss ich, in Grossaufnahme. Diese bildliche Analogie ergibt einen Sinn, der im ganzen Film sonst nicht aufscheint, an den nirgends angeknüpft



«We don't need no thought control» – filmisch magere Visualisierung von Pink Floyd-Musik.

wird. Das tut weiter nichts zur Sache, ausser in folgendem: «The Wall» ist ein Fleckenteppich aus abgeschmackten bis geschmacklosen Bildern, die meist gerade *keinen* innern Zusammenhang aufweisen. Diese Bildwelt illustriert das gleichnamige, weltweit zwölf Millionen Mal verkaufte, durchwegs im Viervierteltakt gehaltene Doppelalbum der englischen Gruppe *Pink Floyd*, die einst auf der Krone der psychodelischen Welle zu Weltruhm kam und sich seither ohne grossen musikalischen, dafür mit gewaltigem technischem Aufwand im Popgeschäft halten konnte. Ihrem Bassisten Roger Waters wird das Drehbuch zugeschrieben, das schlicht mit seinen Songtexten identisch ist. Die Gruppe selbst tritt nicht auf; in der Hauptrolle gibt der Sänger der *Boomtown Rats*, Bob Geldorf, sein Filmdébut. Gewiss liegt es nicht an ihm, dass das monströse, ambitionöse Illustrationsunternehmen so kläglich gescheitert ist. Wa-

ters und sein Regisseur Alan Parker («Midnight Express», «Fame», «Shoot the Moon») scheinen eine Art Neo-Surrealismus begründen zu wollen. «The Wall» passt in kein gängiges Genre, wie verschieden auch die neuen Formen des Musicals sein mögen. Zwar gibt es verwandte Züge zu modischen Fantasy-Produktionen – die Kinderschar, die «we don't need no thought control» singt, erinnert ein wenig an Extraterrestrials –, aber der Film strebt noch Höheres an: eine gesellschaftskritische Dimension. Aus Versatzstücken von Kindheitserinnerungen – zum Beispiel an den im Krieg als RAF-Pilot gefallenen Vater (drum muss sich der erwachsene Pink wie vergiftet Kriegsfilme am TV ansehen); zum Beispiel an den speziell bösen Lehrer, der den jungen Pink wegen seines Poesiealbums vor der Klasse lächerlich macht (und dieses Album trägt er noch als Rock-and-Roll-Star mit sich rum); zum Beispiel an die Mutter, die ihn mit Liebe erstickt – aus diesen an einer Hand aufzählenden Klischees, die überdies während des ganzen Films bis zum Gehtnichtmehr ausgewalzt werden, leiten Waters und Parker

ein ungefügtes Trauma, völlige Isolation und schliesslich dumpfen Wahnsinn her. Recht einfältig, und weil sie das wohl selber bemerkt haben, verschütten sie den mageren Gedankengang unter einer Flut aufgedunsener Bilder und verfremden ihn fast bis zur Unverständlichkeit: Konfusion – nicht mit Methode, aber als Methode. Es wird da, «erst herauf, herum, durch allerlei Brimborium», aus nichts ein Sinn, ein Wahnsinn zugerichtet. «The Wall» ist ein Film aus lauter Effekten, wenn man diese als Wirkungen ohne Ursache definiert.

Da ist also im Grunde kein Zusammenhang, keine Entwicklung, auch wenn eine solche durch dramatisches Getue hergezaubert werden soll. Die Stimmung bleibt von der ersten bis zur letzten Einstellung, vom «blauen Himmel» der Kindheit, als die Bomben fielen, bis zur späteren «komfortablen Stumpfheit», dieselbe: amorphe Resignation, und mitunter trieft Pink von Selbstmitleid – so dass die Luft im Kinosaal schier feucht wird – bis ihn seine Schöpfer in letzter Minute erkennen lassen, dass er die Mauer, dieses zentrale Bild des Films, niederreißen muss. Wie kommt das? Entspringt wenigstens diese Erkenntnis irgend einer Notwendigkeit? Zuvor muss Pink zünftig delirieren, und natürlich bleiben seine Träume den Zuschauern nicht erspart. Pink träumt sich also als faschistischen Demagogen in einem Rock-and-Roll-Nürnberg. Warum? Vielleicht weil Faschismus die logische Konsequenz der konfusen Welt ist, von der ihn allerdings die metaphorische Mauer trennt. Oder eher, weil Regisseur Parker es passend fand, eine modische Fascho-Einlage zu inszenieren? Wir können es nur vermuten, wir vernehmen bei dieser Gelegenheit einzig, dass die Würmer die neuen Führer der Welt sind. Und natürlich sehen wir Würmer zuhauf. Dieser Traum genügt aber noch nicht, um Pink zu wecken. Er hat noch einen zweiten, der (wie etwa ein Sechstel des ganzen Films) als Zeichentrickfilm präsentiert wird. Plötzlich übt Pink Selbstbeziehung. Er träumt sich seinen Prozess. Dieser Prozess ist keineswegs kafkaesk, denn da ist keine Logik, kein Prozess im andern Sinn dieses Worts. In diesem Prozess wird Pink dazu verurteilt, die Mauer

niederzureissen, und zwar sollen das ausgerechnet jene für ihn tun, die sie andert-halb Stunden lang aufgebaut haben – die Mutter, der Lehrer, die liebe Gattin. «Aufgebaut» ist zwar der falsche Ausdruck, da sie ja von Anfang an da stand. Diese unsichtbare Mauer um Pinks beschädigte Gefühle wurde uns doch die ganze Zeit penetrant als vollendetes Bauwerk vor Augen geführt! Soll das einerverstehen!? Waters weinerliche Autobiografie entpuppt sich also, hat man erst einmal das bombastische Bildergeröll Parkers und Gerald Scarfes Animation weggeräumt oder weggedacht, als unhaltbarer Stuss.

Markus Jakob

Der Schneider von Ulm

BRD 1978. Regie: Edgar Reitz.
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 82/253)

Edgar Reitz, der Regisseur und Mitautor dieses Films, gehört zur Gruppe des jungen deutschen Films, wie er sich 1966/67 in Filmen von Kluge, Schlöndorff, Scha-
moni, Schaaf zu profilieren begann. Geboren 1932 in Morbach bei Trier, wirkt er nach dem Studium der Publizistik, Literatur, Theaterwissenschaft als Kameramann, Cutter, Produktionsassistent, Dramaturg. Sein besonderes Interesse gilt der Regie und Produktion von wissenschaftlichen Filmen, Industriefilmen und freien experimentellen Filmen. 1967 erscheint sein erster langer Spielfilm: «Mahlzeiten». Reitz ist auch Dozent an der Filmabteilung der Ulmer Hochschule für Gestaltung gewesen.

Wissenschaftliche und historische Akribie in der Rekonstruktion einer vergangenen Epoche zeichnen auch den 1978 entstandenen Film «Der Schneider von Ulm» aus. Zwei Jahre dauerten die Recherchen und Vorbereitungen für dieses, mit drei Millionen Mark recht aufwendige Projekt, in dem jedes historische und technische Detail stimmen sollte, ebenso wie die vielfältigen Charakterzeichnungen der historischen Figuren.

Erzählt wird die Geschichte des Schneiders Albrecht Berblinger aus Ulm, der

zwischen 1793 und 1811 mit selber konstruierten Hängegleitern erste, erfolgreiche Gleitflüge durchführt und damit zum ernsthaften Vorläufer des in der Luftfahrtgeschichte berühmteren Otto Lilienthal (1848–1896) wird. Doch es ist mehr als nur ein Film über den ersten Flieger. Es ist – wie das auf dem Filmplakat treffend angedeutet wird – das Abenteuer eines Mannes, der sich die Freiheit nahm – und flog. Diese tiefere Bedeutung von Berblingers Flugversuchen wird in einer Dreiteilung des Films sorgfältig herausgearbeitet.

Inspiziert von Ballonfahrten, Beobachtungen des Vogelfluges und Flugdemonstrationen der von Jakob Degen konstruierten, mit Menschenkraft bewegten Schwingflügelmaschinen, kehrt Albrecht Berblinger 1791 in seine Heimatstadt Ulm zurück, eröffnet ein Schneideratelier, heiratet, entwirft und baut nachtsüber seine Hängegleiter. Nachdem alle seine Flugversuche mit Abstürzen geendet haben, zerstört er in einer Nacht alle seine Konstruktionen und Pläne. Wichtig für Berblinger wird jetzt seine Freundschaft mit Kaspar Fesslen, der aus dem Paris der Französischen Revolution in das Ulm der Restauration zurückgekehrt ist und als Drucker und Herausgeber des «Ulmer Landboten» die Ideen von Freiheit und Gleichheit verbreitet. Wegen politischer Agitation werden beide verhaftet: Fesslen kommt ins Gefängnis; Berblingers Haus und Geschäft werden von der Regierung gepfändet, seine Frau verlässt ihn.

Jetzt nimmt Berblinger seine Flugzeugkonstruktionen wieder auf, macht erneute Gleitversuche in einem abgelegenen Tal. Doch jetzt fliegt er aus einem klaren Freiheitsverlangen heraus. So wie in der griechischen Sage Dädalus und Ikarus in der Gefangenschaft ihre Flügel gebaut haben, so hat Berblinger seine Flügel in dieser Situation der politischen Enge entwickelt. Auf die jugendlich-spielerische Beschäftigung mit der Flugtechnik, die gescheitert ist, folgt jetzt, im Erwachsenenalter, nach der politischen Bewusstwerdung, eine erfolgreiche Weiterentwicklung des Traums vom Fliegen, frei wie die Vögel. Seine Gleitflüge führen ihn immer höher, immer weiter hinaus. Doch

dann kommt der 31. Mai 1811, der Tag, an dem er vor den Augen des württembergischen Königs und einer schaulustigen Menge die Donau fliegend überqueren soll. Die Abwindprobleme über Wasser sind damals wissenschaftlich noch nicht erforscht. Obwohl Berblinger sie erahnt, startet er unter dem Druck der ungeduldigen und spöttischen Ausrufe der Menge – und stürzt in die Donau. Nach seinem Absturz muss er um sein Leben rennen, um dem Zorn der Bevölkerung über den für sie missglückten Traum vom Fliegen zu entgehen. Er kann nicht mehr nach Ulm zurückkehren, lässt sich von den napoleonischen Truppen im Wagen wegfahren, während er den Himmel betrachtet und von seinen Gleitflügen träumt.

Auf die Frage angesprochen, was denn über den historischen Fakt hinaus für den Kinogänger an der Geschichte des Schneiders aus Ulm heute aktuell und wichtig sei, meinte Reitz: «Ich glaube, dass man heute ein sehr starkes Bedürfnis hat, Geschichten zu hören und zu sehen, in denen es Menschen gelingt, sich einen Traum zu realisieren; ich glaube, dass die Hauptlebenserfahrung der Menschen darin besteht, dass man andauernd auf etwas verzichten muss, dass man Träume begraben muss. Und deswegen ist es so schön, wenn man Geschichten erzählt von Leuten, die Träume realisieren, die sich ihr ganzes Leben lang den Traum nicht wegnehmen lassen. Und dann kommt hinzu, dass das Fliegen ein uralter Menschheitstraum ist. Und diesen Traum haben sich Leute wie Berblinger erfüllt, und sie haben damit bewiesen, dass der Traum berechtigt war. Ich glaube, dass das anspricht.»

Der Film wird erst jetzt, mit rund vierjähriger Verzögerung, in einem Zürcher Studiokino gezeigt. Er würde es verdienen, ein grösseres Publikum zu finden, dürfte da aber auf Schwierigkeiten – nicht überwindbare – stossen. Zum einen dürfte die Ankündigung als Fliegerfilm zusammen mit der Jugendfreigabe (ab 12) des Films das anspruchsvolle, erwachsene Publikum irreführen, zum anderen ist der Film für ein jugendliches, Flieger-Aktion erwartendes Publikum natürlich zu wenig spektakulär, zu wenig rasant.

Gerade die ruhige Art des Geschichte-Erzählens, die intelligente Einbettung der Fliegergeschichte in die politische Reflexion und das einfühlsame Agieren der Schauspieler machen diesen Film zu einem kleinen Erlebnis. Die Flugaufnahmen, die den fliegenden Schneider oder die – aus seiner Sicht gesehen – unter ihm vorbeihuschende Landschaft zeigen, vermögen im Ineinanderfließen der Einstellungen das Gefühl der Schwerelosigkeit im freien Flug perfekt zu vermitteln. Man erinnert sich dabei an die Aufnahmen des ballonfliegenden Bauern zu Beginn von Tarkovskys «Andrej Rublew». Genau wie dort ist auch beim «Schneider von Ulm» das Fliegen Ausdruck für den Wunsch nach Freiheit, für die Befreiung von gesellschaftlichen Restriktionen.

Peter Kupper

Ningen No Joken (Barfuss durch die Hölle)

Japan 1959. Regie: Masaki Kobayashi
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 82/251)

Vor über 20 Jahren entstand Kobayashis «Barfuss durch die Hölle», bekannt auch als «The Human Condition». Der Film erzählt die Geschichte, den Leidensweg eines jungen Japaners, der – von humanistischen und sozialistischen Idealen be-seelt – sich mit einer Umwelt der Mobil-machung und des Krieges konfrontiert sieht. Japan, von imperialen Gelüsten ge-leitet, hat den Krieg erklärt, hat China, Ko-re-a, die Philippinen besetzt und Amerika herausgefordert. Grenzenlos grausam herrscht es über die eroberten Länder; mit den Mitteln feudaler Herrscher beutet es Land und Menschen aus. Militär und Wirtschaft spielen dabei vorbildlich zu-sammen: Wo die Zuwachsraten nicht stimmen, hilft das Militär mit Schlägen, Terror und Hinrichtungen nach.

Kobayashis Held, Kaji, versichert sich: «So bin ich nicht.» Er will die Zuwachsraten steigern, indem er die Haftbedingun-gen verbessert; er will Vertrauen herstel-len, wo Gewalt regiert. Es ist dieser Wi-derspruch, an dem Kaji scheitert: Für die Kriegsgefangenen, die Chinesen, ist er nicht annehmbar, weil er Japaner (Her-

renmensch) ist; für die Japaner ist er nicht annehmbar, weil er die Chinesen (rassisch minderwertig) menschlich be-handelt. Was letztlich hilft, die Produk-tion zu steigern, sind die Schläge, die Peitschenhiebe der Aufseher. Kaji hat versagt.

Kobayashi stellt den Krieg ohne Illusio-nen dar: Krieg ist nicht der Kampf des Gu-ten gegen das Böse; im Krieg wird um das Überleben gekämpft. Der Mensch geht seiner Werte und Ideale verlustig; er ord-net sich unter, gibt seine Individualität auf. Dass Kobayashi den Krieg aus dieser Perspektive aufgearbeitet hat, ist sein bleibendes Verdienst.

Damals, als der Film erschien, wurde ihm vorgeworfen, er sei zu krass in der Dar-stellung von Gewalt. Sicher, es sind Schreckensbilder, durch die die Gewalt, die Lust an der Gewalt dargestellt wird; der Realismus ist übertrieben, stilisiert, durch Grossaufnahmen: der Schlag in den Bauch, die Klinge des Schwertes auf dem Nacken des Gefangenen. Heute ist man sich an solche Bilder gewöhnt: Hol-lywood hat sie kodifiziert; Bilder von Ge-walt gehören zum Alltag.

«Ningen No Joken» ist ein monumentaler Film, fast zehn Stunden lang. Was hier gezeigt wird, ist der erste Teil der Triolo-gie, um ungefähr 80 Minuten gekürzt. Das verfälscht den Film total; denn er spricht nicht nur vom Krieg, sondern auch von der Liebe: von der Liebe zwischen Kaji und seiner Frau; zwischen einem chi-nesischen Gefangenen und einer Dirne. Davon sind nur noch einige melodramati-sche Höhepunkte übrig geblieben, die keinen rechten Sinn ergeben.

Wer mehr über den Film wissen möchte, kann dies bei Joan Mellen tun; in ihrem Buch «The Waves at Genji's Door» be-schreibt sie den Film ausführlich und gibt nützliche Verständigungshilfen.

Michel Hangartner

Berufung eingelegt

wf. Gegen den Freispruch des Tages-schau-Filmteams, dem in Zusammen-hang mit den Zürcher Jugendunruhen ak-tive Mithilfe am Barrikadenbau vorge-worfen worden war, hat die Zürcher Staatsanwaltschaft Berufung eingelegt.