

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 35 (1983)
Heft: 2

Rubrik: TV/Radio-kritisch

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: 18.04.2026

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

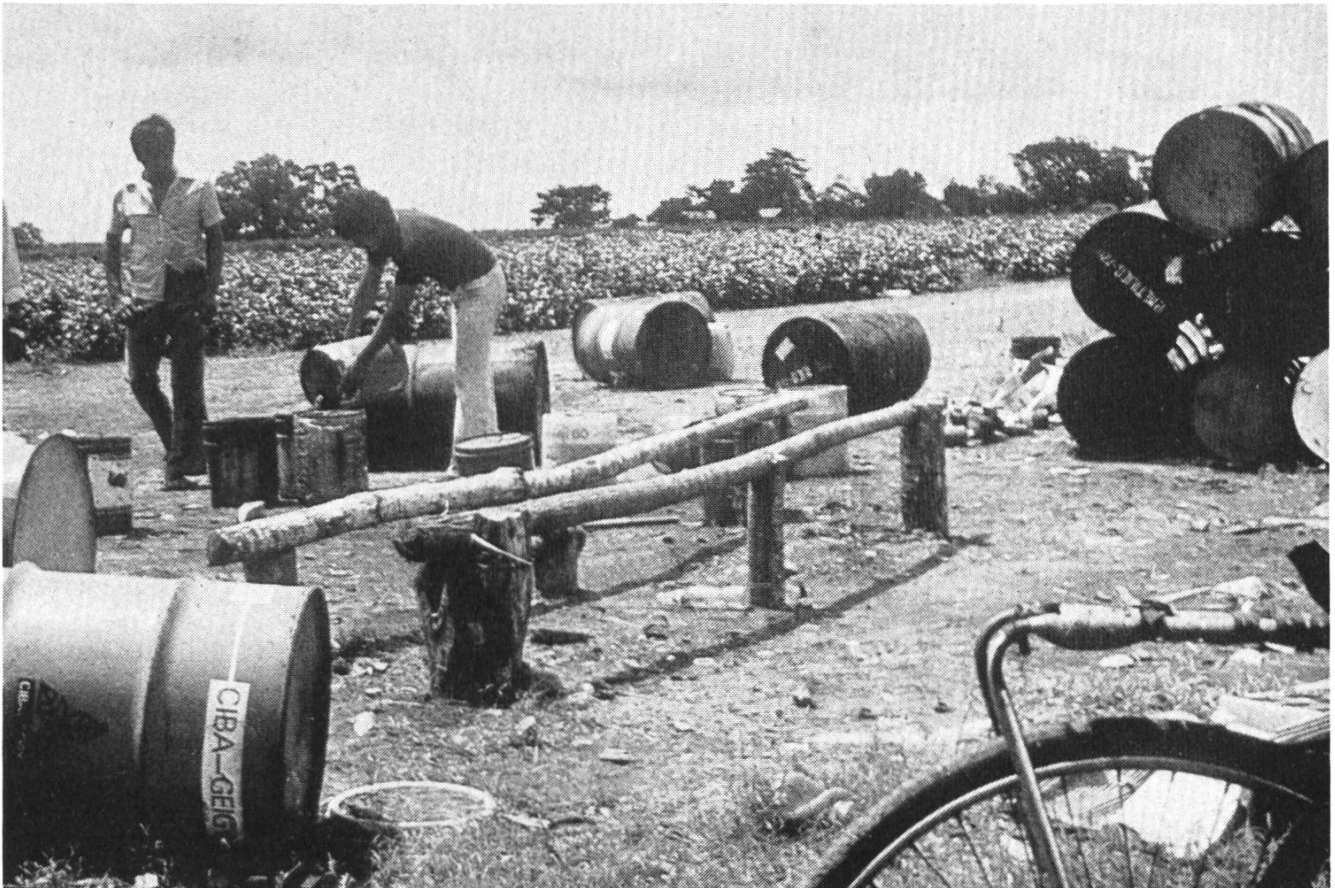
Was heisst denn hier dokumentarisch?

Das Schädlingsbekämpfungsmittel «Galecron» reizt nicht nur die Augen der Flaggenmänner, die auf mexikanischen Baumwollfeldern den Sprühflugzeugen den Weg weisen. «Galecron» reizt inzwischen auch die Gemüter der schweizerischen Öffentlichkeit, nachdem über seine Anwendung in Drittwelt-Ländern der «Kassensturz» des Fernsehens DRS Ungeheuerliches enthüllt hat und die Herstellerfirma Ciba-Geigy daraufhin mit einer Konzessionsbeschwerde reagierte. Der Dokumentarfilm des Fernsehens sei gar nicht dokumentarisch, sondern in wesentlichen Teilen gestellt, wirft der Basler Chemie-Konzern dem Fernsehen vor. Fernseh-Programmdirektor Ulrich Kündig weist nach offenbar eingehender Untersuchung die schweren Anschuldigungen zurück. Über das, was ein Dokumentarfilm wirklich ist, wie er entsteht und was er zu leisten vermag, herrscht – scheint es – weitgehend Unklarheit.

Dokumentarisch heisst laut Dudens Fremdwörterbuch urkundlich, belegbar. Ein Dokumentarfilm ist, immer nach demselben Nachschlagewerk, ein Film, der die Wirklichkeit von Menschen und Landschaft wiedergibt. Das zu leisten, ist so einfach nun allerdings nicht. Wirklichkeit verändert sich mit dem jeweils gewählten Standort, ist abhängig vom Erfahrungsschatz und wird ganz wesentlich durch das ethische, soziale und gesellschaftliche Umfeld mitbestimmt. Eine objektive Wirklichkeit lässt sich nicht nur im Film kaum darstellen, sondern es scheint dies schlechthin ein Ding der Unmöglichkeit zu sein. Die Darstellung der Wirklichkeit ist immer der Versuch einer Annäherung. Diese Annäherung gelingt umso besser, je mehr unumstössliche Fakten in einem Gesamtzusammenhang erscheinen und je klarer der Standort jener deklariert wird, welche die Wirklichkeit zu beschreiben versuchen.

Silvio Bertolamis «Kassensturz»-Beitrag über das Schädlingsbekämpfungsmittel «Galecron» trägt zweifellos solche unumstösslichen Fakten zusammen. Die Resultate der Urin-Analysen bei Pistenarbeitern und Campesinos, die mit dem – ebenfalls nachweislichen – Gift in Berührung kamen, sind Tatsachen, die auf die Gefahr von «Galecron» hinweisen. Die schriftlichen Dokumente, die beweisen, dass Ciba-Geigy in Ägypten «Galecron» an Menschen – darunter auch Kindern – auf seine möglichen gesundheitsschädigenden Wirkungen hin getestet hat, sind ebenfalls unantastbare Wahrheit. Wie die Schriftstücke zur «Erklärung von Bern» gelangt sind, die sie dann dem «Kassensturz» weiterreichte, tut dabei nichts zur Sache.

Mit diesen Fakten nun ist Bertolami nach Mexiko gereist, um Bildmaterial zu sammeln, das die sorglose Applikation von «Galecron» dokumentiert. Dieses Bildmaterial – es zeigt im wesentlichen wie das Pflanzenschutzmittel gemischt, in die Flugzeug-Sprühtanks eingefüllt und über den Baumwollfeldern auf Anweisung sogenannter Flagmen (Flaggenmännern) versprüht wird. Dabei fällt auf, dass dies ohne die besonderen Schutzvorkehrungen geschieht, die Ciba-Geigy für die Anwendung von «Galecron» nicht nur empfiehlt, sondern nach Aussage der Firma zwingend vorschreibt. In dieses Grundmaterial baute Bertolami Interviews mit Applikanten ein, die unter anderem von erkrankten Kollegen oder eigenen Beschwerden berichten. Dass die Anwendung von «Galecron» nicht nur für unmittelbar Betroffene, sondern auch für die übrige Bevölkerung schwerwiegende Folgen haben kann, demonstriert Bertolami am Beispiel des durch die Sprühflüge verseuchten Wassers, das die Menschen zum Trinken und Baden brauchen sowie der achtlos am Flugfeldrand gelagerten leeren Gebinde, mit denen angeblich die Kinder spielen oder die gar als Trinkwasserbehälter Verwendung fin-



Dokumentiert, arrangiert, manipuliert?

den. In diesen lebendigen Bildern werden die harten Fakten – bisher bloss Zahlenmaterial – für den Fernsehzuschauer erschütternd greifbar. Das hat sich beispielsweise in den in verschiedenen Tageszeitungen erschienen Kritiken zum Filmbericht manifestiert (auch in ZOOM 23/82, S. 24 ff).

Nicht die eigentlichen Fakten – die gesundheitsschädigende Wirkung von «Galecron» bei unsachgemässer Verwendung also – kritisierte nun Ciba-Geigy, sondern interessanterweise jene Bilder aus Mexiko, welche die Emotionen der Zuschauer bewegten und damit Entüstung auslösten. Die mit dem Faksimile einer von Bertolami unterzeichneten Rechnung für einen simulierten Sprühflug untermauerte Behauptung, diese Bilder seien in wesentlichen Teilen nachgestellt und manipuliert, schlug wie eine Bombe ein. Nicht wenige Zuschauer fühlten sich betrogen und reagierten geharnt. So etwa schloss der Chefredaktor des «Oltner Tagblatts» seinen Kommen-

tar zum Vorfall mit folgenden Worten: «Hingegen glauben wir, dass beim Deutschschweizer Fernsehen mit der Affäre «Galecron» nun der Augenblick gekommen ist, da ein grosses professionelles Reinemachen einsetzen sollte. Wir haben es satt, von Ideologen an der Nase herumgeführt zu werden, und fordern auch bei der TV die Einhaltung journalistischer Berufsregeln, wie sie in der nicht boulevardisierten Presse zum Schutz des Lesers gang und gäbe sind. Wir nehmen von unbedachten Möchtegern-Filmern keine manipulierten «Lektionen» mehr entgegen.»

Ein simulierter und bezahlter Sprühflug, die Verwendung eines anderen Pestizids oder von Wasser zu Demonstrationszwecken, «Regieanweisungen» an Belader, Mechaniker, Piloten und Flagmen: das sind scheinbar schwere Vorwürfe an die Adresse des TV-Filmteams. Nur, wer um die Methoden zur Herstellung eines Dokumentarfilms oder einer filmischen Recherche weiss, wird sie etwas anders gewichten, als die Ciba-Geigy dies nun in der Öffentlichkeit tut. Die Wiedergabe von Wirklichkeit im Dokumentarfilm ge-

schiebt nämlich keineswegs nur mit einer «objektiven» Kamera, die allein aufnimmt, was real geschieht. Sie erfolgt vielmehr auch durch das Sammeln sowohl objektiver wie subjektiver Eindrücke, die in ihrer Gesamtheit ein Bild der Wirklichkeit – aber nie die ganze Wirklichkeit – vermitteln. Dabei gilt es – und nicht erst seit der Erfindung des Fernsehens – als durchaus legitimes Gestaltungsmittel des Dokumentarfilms, bestimmte dieser Eindrücke zu verstärken, sei es durch die Verwendung bestimmter Kamera-Manipulationen wie Bildausschnitt-Wahl, Licht-Schatten-Effekte, horizontale oder vertikale Bewegung, Travellings usw.; sei es durch bestimmte Arrangements, zu denen auch das Nachstellen bestimmter Situationen gehört, sei es schliesslich durch die Montagearbeit am Schneidetisch, die u. a. auch den Gesetzen einer Dramaturgie der Filmsprache und Sehgewohnheiten folgt. Vieles könnte gar nicht gefilmt werden, würde man es nicht arrangieren.

Um beispielsweise die Funktion des Flagman aus der Perspektive des Piloten zu zeigen, ist der Filmemacher gezwungen, im Flugzeug Platz zu nehmen. Ob er dies bei einem regulären Sprühflug tut oder bei einem speziell für ihn arrangierten, bei dem die Kamera möglicherweise in eine günstigere, der Wahrheitsfindung dienlichere Position gebracht werden kann, ist im Prinzip nicht von Bedeutung für die Wahrhaftigkeit des Films. Ebenso spielt es keine Rolle, ob für Filmaufnahmen «Galecron» oder Wasser versprüht wird. Entscheidend ist allein, dass das Arran-

Änderungen im Fernsehprogramm: Telefon Nr. 165

pd. Über Telefonnummer 165 wird täglich das Programm des Schweizer Fernsehens bekanntgegeben. Die Ansagen für die deutsch-, französisch- und italienischsprachigen Programme werden mit Angaben über aktuelle Sendungen ergänzt. Die Bulletins (sie werden um 7.30, 16.30 und 19.45 Uhr erneuert) enthalten auch die Übertragungszeiten der oft witterungsabhängigen Sportveranstaltungen.

gement den Eindruck der Wirklichkeit vermittelt. Was im Dokumentarfilm zu sehen ist, hat der Wirklichkeit zu entsprechen. Es gibt mehr als nur Anzeichen dafür, dass dies beim umstrittenen «Kassensturz»-Beitrag zutrifft: Unabhängig vom «Kassensturz» erschien im «Tages-Anzeiger-Magazin» vom 13. November 1982 ein ausführlicher Artikel («Vorsicht Galecron» von Kurt Schläpfer) über die Verwendung des Schädlingsbekämpfungsmittels, der im wesentlichen beschreibt, was in Bertolamis Film zu sehen ist. Im übrigen ist hinlänglich bekannt, dass auch in andern Drittwelt-Ländern gedanken- und sorglos mit Pestiziden, Insektiziden und Herbiziden schweizerischer Herkunft umgegangen wird. Auf den Philippinen etwa wurden durch das Versprühen solcher Mittel auf Plantagen auch die Gewässer verseucht und damit die Fischgründe als Nahrungsgrundlage ganzer Dorfschaften zerstört.

Wie der Spielfilm ist auch der Dokumentarfilm das Ergebnis eines genauen Drehplans, einer einmal entworfenen Konzeption, und er entzieht sich damit jenem Objektivitäts-Begriff, der die (letztlich unerreichbare) absolut wertfreie und neutrale Beschreibung einer Tatsache, eines Vorfalles oder einer Situation meint. Dokumentarfilm ist wie jedes andere Filmschaffen – und auch alle andern Beschreibungsversuche in Wort, Schrift und Bild – manipuliert. Manipulieren heisst im ursprünglichen Sinn des Wortes: zu etwas hinführen. Das kann im positiven wie im negativen Sinn geschehen.

Wer jemanden zu einer vertieften, besseren Einsicht hinführen will – und das war doch wohl die Absicht dieses «Kassensturz»-Beitrages – deklariert in der Regel seine Methoden. Silvio Bertolami hat das leider unterlassen. Dieser Fehler trägt ihm nun Ärger ein – absolut überflüssigen, wie ich meine. Ein paar klärende Worte über das Vorgehen des Filmteams im Kommentar und die offene Darstellung seines Vorgehens hätte der Ciba-Geigy jenen Wind genommen, mit dem sie jetzt ihre Segel gewaltig aufbläht. Bertolami ist damit ein weiteres Opfer jener fatalen Fernseh-Mentalität geworden, die noch immer mehr der magischen als

der informativen Kraft des Mediums vertraut und deshalb sträflich vernachlässigt, endlich selber einen Beitrag zur Mündigkeit der Zuschauer zu leisten: Etwa indem man ihnen in aller Offenheit zeigt, wie Dokumentarfilme, die einen wesentlichen und keineswegs unwichtigen Teil des Programms füllen, entstehen, was sie beabsichtigen und was sie zu leisten vermögen. Urs Jaeggi

Wiener Blut

Zur Krimiserie «Kottan ermittelt» im ORF 1 und ZDF

Wenn Adolf Kottan, Polizei-Offizier im Wiener Morddezernat, mit seinen Mitarbeitern auf österreichischen Bildschirmen ermittelt, ist in der Telefonzentrale des ORF der Teufel los. «Ein Programm, dass einer Sau graust», «eine Sendung für Schwachsinnige», «kultureller Selbstmord», eine «Schande für Österreich», die Verantwortlichen gehörten «alle ins Irrenhaus», meinten da aufgebraute Zuschauer. Wer «Kottan ermittelt» noch nie gesehen hat, wird sich jetzt wohl fragen, was das für ein kurioser Krimi sein müsse, dass unbescholtene Zuschauer mit derart grobem Geschütz auffahren.

«Ein knalliger Alternativ-Krimi ..., eine parodistisch überdrehte Mordshow, die alle Vorschriften des betulichen (Derrick)-Gewerbes hemmungslos auf den Kopf stellt. Kottan veralbert alles, was dem Genre heilig ist, vor allem aber den österreichischen Staatsbeamten in Gestalt der Polizei» (Der Spiegel). Der Protagonist dieses Ärgernisses, Adolf (oder «Dolferl» wie ihn seine Frau nennt) Kottan, ist eine seltsam amüsante Kreuzung zwischen Wachtmeister Studer und Groucho Marx, zu der Nestroy Pate gestanden haben könnte. Seinen Dienst versieht er vorzugsweise in blauen Latzhosen und schwarzer Lederjacke, was österreichische Polizeifunktionäre zur Klage veranlasste, Kottan ermittle in «anstössiger Kleidung» (!). Anstelle mit Sherlockismen (= scharfsinnige Schlussfolgerungen) zu brillieren, wie das ja die meisten Zelloid-Detektive zu tun pflegen, gibt dieser

oft mürrische Donau-«Kojak» dauernd Zynismen zum besten. Nach Feierabend betätigt sich Kottan gern als Popsänger in der Dezernats-Band und beglückt jeweils am Ende der Folge diejenigen Zuschauer, welche noch nicht abgeschaltet oder zum Hörer gegriffen haben, mit Rockigem. Verheiratet ist er mit einem ältlichen, weinerlichen Hausmutterchen. Seine Mutter, eine Seitenwagen fahrende Möchtegern-Miss-Marple, nervt ihn dauernd mit Fragen über seinen jeweiligen Fall. Kottan hat natürlich noch Mitarbeiter, nämlich Schremser und Schrammel. Der Erstere ist ein älterer, einbeiniger und deshalb an Krücken gehender Amateurpoet, der oft derartige Verse schmiedet, dass einen das homerische Gelächter überkommt. Einmal fragt er Kottan: «Was sagt Dir das Jahr 1912? Da ist der erste Polizist aufrecht aus dem Wald gekommen.» Schrammel, der Dritte im Bunde, ist der mickrige, nasenbohrende Dezernatsdepp. Chef dieser Invalidengang ist der aufgeblasene Polizeipräsident Pilch, selber auch nicht gerade ein Hirsch. Anfänglich beschäftigte er sich ausschliesslich mit Mücken. Neuerdings hat er's mit dem Getränkeautomaten, aus dem er seit zwei Folgen vergeblich versucht, einen Becher Kaffee herauszulassen.

Einer der Gründe, warum diese Krimigroteske die österreichischen Gemüter derart erregt, ist, wie das schon aus den anfangs zitierten Zuschaueraussagen hervorgeht, der böse Spott über ihre Kriminalbehörden. Der Landesvorsitzende der öffentlich Bediensteten Oberösterreichs verwahrte sich gegen die «Diffamierung eines ganzen Berufsstandes und Entwürdigung der Kriminalpolizei». Sogar im Parlament (!) kam Kottan zur Sprache, wobei Innenminister Lanc versichern musste, dass es sich bei dem ganzen Zauber nur um reine Fiktion handle.

Ein weiterer Grund, warum sich viele Zuschauer durch diese Satire irritieren lassen, scheint mir darin zu liegen, dass sie, durch x Serien an biedere Krimi-Einheitskost gewöhnt, ihre Erwartungen bei «Kottan ermittelt» weitgehend torpediert sehen. Freilich passiert in jeder Folge ein Verbrechen – meistens ein Mord (wobei natürlich das Wiener Blut in Strömen fließt) –, das Kottan & Co. jeweils mehr



«Diffamieren» einen ganzen Berufsstand: Kottan (Lukas Resetarits), Pichl (Kurt Weinzierl) und Schremser (Walter Davy).

oder minder aufklären. Soweit passt ja das Ganze noch ins gängige Krimischema, aber der Rest ist dann eben «Schertz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung» (Grabbe), wobei die Betonung nicht unbedingt auf dem letzten liegt. Der lange Schreibe kurzer Sinn: Viele Zuschauer mögen es offenbar nicht, wenn der Kommissar am Tatort in den Strassen von Wien nonstop Nonsense macht. Man will eben entweder «Derrick» oder «Hellzapoppin'» aber, bitte schön, doch nicht beides in einer TV-Serie vereint!

Fast alles, was in einem Durchschnittskrimi zum festen inhaltlichen und formalen Inventar gehört und noch manch anderes wird in diesem wienerischen Kripo-«Satyricon» genüsslich persifliert, verfremdet, auf die Spitze getrieben, ins Grotteske verzerrt und als absurd entlarvt. Dabei ist fast jedes Mittel recht, was dann auch dazu führt, dass Drehbuchautor Helmut Zenker und Regisseur Peter Patzak manchmal des Guten ein bisschen zu

viel tun und ihre «Wiener Brut» (Der Spiegel) nur noch auf Nonsense-Niveau herumblödeln lassen.

Zenker versteht Kottan als «absurd-antiautoritäre Komödie» mit dem Zweck, «gedrillten Sehweisen auf der Nase zu tanzen». Und genau das ist heutzutage bitter nötig! Darum ist es nichts als richtig, wenn man dem passiv konsumierenden Zuschauer die eingefleischte billige Identifikation mit den Mattscheibenhelden unterminiert, wenn man ihm, mittels Satire, den ganzen abgeschmackten (Krimi-)Serienmief mit schöner Souveränität um die Ohren haut, um so vielleicht zu bewirken, dass er im Fernsehsumpf wieder etwas festeren geistigen Halt findet. So gesehen hat «Kottan ermittelt» nicht nur einen grossen Unterhaltungswert, sondern durchaus auch eine «medienpädagogische Funktion»! Zum Schluss möchte ich noch Lukas Resetarits lobend hervorheben. Nach Peter Vogel und Franz Buchrieser ist er der dritte Schauspieler, der den Kottan verkörpert. Mit seinem breiten Wiener Akzent und seinem schwarzen Humor ist er so umwerfend komisch, dass er seine

beiden Vorgänger glatt in den Schatten stellt.

«Kottan ermittelt» wird seit Herbst 82 in unregelmässigen Abständen jeweils freitags um 20.15 Uhr auf ORF 1 und ZDF ausgestrahlt.

Franco Messerli

Film im Fernsehen

Manhã submersa

(Versunkener Morgen)

Portugal 1980. Regie: Lauro António
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 83/24)

Sendetermin: TV DRS, 17. 1. 83

Weil er Halbweise ist, und seine Mutter ihn und seine Geschwister mehr schlecht denn recht ernähren kann, entschliesst sich die Grossgrundbesitzerin Dona Estefania, den zwölfjährigen Bauernsohn Antonio auf ein Priesterseminar zu schicken. Das Leben im Internat mit seinen Regeln, die scheinbar seit Jahrhunderten in Kraft sind, bedrückt ihn, zumal ein Klima permanenter Angst die Aufrechterhaltung von Disziplin und Moral sichern soll. Selbst Heimweh zu äussern, ist «verboten». Auch in den Ferien darf Antonio nicht in sein Bergdorf im Norden Portugals zurück, sondern muss sie auf dem Besitz seiner Wohltäterin verbringen. Dona Estefania indoktriniert ihn weiter mit «guten Sitten» und «christlichen Wertvorstellungen» und versucht, jeden Kontakt zwischen Antonio und seinen Angehörigen zu unterbinden. Antonio, der keinerlei Berufung zum Priester fühlt, interessiert sich immer mehr für jene Zöglinge, die die Ordnung zu unterlaufen versuchen oder sogar Fluchtversuche wagen. Der plötzliche Tod seines besten Freundes beraubt ihn seiner letzten Bindung zum Internat und setzt gleichzeitig das Signal zu einer Verzweiflungstat: Antonio sieht nur noch die Möglichkeit der Selbstverstümmelung, um aus dem Seminar ausgeschlossen zu werden.

Als Vorlage für diesen Film diente der autobiografische Roman von Vergílio Ferreira, der unter der Diktatur Salazars (1932–1968) verboten war. Das zeigt deutlich, dass man die Reglementierungsmechanismen klösterlicher Seminare als Symbol für die Unterdrückung des Volkes durch die Diktatur verstand. Lauro António rechnet aus der distanzierten Sicht eines «befreiten» Portugiesen mit dieser Zeit ab. Er drischt weder mit blinder Aggressivität auf die Vergangenheit ein, noch unterzieht er die damals herrschenden Zustände einer gesellschaftspolitischen Analyse. Der Vorzug seines Films liegt in der genauen Beschreibung von Antonios Erlebnissen und dem Offenbaren seiner Gedankenwelt. Seine unbeantworteten Fragen, die Verdammung der Sexualität als Werk des Teufels und im Stile militärischer Rangordnungen durchgeführte Leistungs-«Spiele» im Unterricht nähren schon früh seine Zweifel an der «Menschlichkeit» einer Ausbildung, die eigentlich dem Menschen dienen soll. Die Trauer, die Antonio befällt, legt sich wie ein melancholischer Schleier über die stimmungsvollen Bilder des Films.

Rolf-Rüdiger Hamacher (fd)

Cat People (Katzenmenschen)

USA 1942. Regie: Jacques Tourneur
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 83/17)

Sendetermin: TV DRS, 21. 1. 83

Wohl nur ein kleiner Teil des Kinopublikums dürfte anlässlich der Kinoauswertung von Paul Schraders Horrorfilm «Cat People» (vgl. Besprechung in ZOOM 18/82) gewusst haben, dass sich der erfolgreiche Amerikaner bezüglich der Geschichte wie auch grosser Teile der filmischen Umsetzung auf einen rund 40 Jahre zurückliegenden Film mit gleichem Titel gestützt hat. Durch die Fernsehausstrahlung der *Originalversion* von Jacques Tourneurs Film aus dem Jahre 1942, nur wenige Monate nachdem Schraders Film in unseren Kinos zu sehen war, ergibt sich ein Vergleich, der über

die beiden Filme hinaus zu Gedanken Anlass gibt.

Die einander verwandten Gebiete von Phantastik, Horror und Science-fiction, vornehmlich im letzten Jahrhundert etwa aus den literarischen Formen des Märchens und der Sage gewachsen, haben in unserem Jahrhundert eigentlich zu allen Zeiten beim Kinopublikum zumindest regen Anklang gefunden. Während uns an früheren Filmen dieses Genres Einfachheit und Harmlosigkeit auffallen, so sind die neueren Horrorfilme meist ebenfalls von höchst banaler Thematik, aber mit ekelerregenden Effekten und Filmtricks ausgestattet, dies zu Ungunsten einer differenzierten, gegen die Logik und Sicherheit des Alltags gerichteten Phantastik. Lächerlich wären jene Tricks mit Grossaufnahmen von entstellten oder abgetrennten Körperteilen, mit denen viele Produzenten und Regisseure von heutigem Horror einander auszustechen versuchen, wären diese gestalterisch und inhaltlich wertlosen Massnahmen soziokulturell nicht gefährlich und dem Ruf des Genres abträglich. Denn ganz im Gegenteil zu literarischen Formen von Phantastik und Horror wird dem entsprechenden Filmgenre oft die abschätzig negative Wertung des Anspruchslosen angehängt.

Sicher gehört Paul Schraders Version von «Cat People» nicht zu den mit brutalen Effekten vollgepumpten Arbeiten, wengleich auch Schrader zu oft eindeutige Kompromisse hin zu einem vermeintlichen Publikumsgeschmack, zu spektakulären Bildern gemacht hat, die Angst und Grauen darstellen wollen und nicht können. Besonders auffällig werden die beschränkten Qualitäten von Schraders Arbeit – entstanden zusammen mit dem Drehbuchautor Alan Ormsby – im Vergleich mit jenen Subtilitäten, die Jacques Tourneur verwendet.

Während Schrader die Verwandlung von Nastassia Kinski in die Leopardin mehrmals mit dramatischen Bildern naturalistisch und ausserhalb jeglicher Ungewissheit und jeglicher mythischer Bezüge inszeniert und die Interpretation der Geschichte in der visuell dankbaren erotischen Richtung strapaziert, so beschränkt sich Tourneur auf den sukzessi-

ven Aufbau einer mythischen Atmosphäre, die zum Abgrund wird. Ganz harmlos beginnt Tourneurs Film, und es dauert lange, bis erste Anzeichen der Gefahr, des Grauens unmissverständlich sind. Sichtbar ist die Gefahr indes noch lange nicht. Das gefährliche Tier, in das sich hier Simone Simon verwandelt, bleibt gar den ganzen Film hindurch so gut wie unsichtbar. Grossaufnahmen oder auch die Verwandlung selbst erscheinen im Film nie, sie existieren allein im Kopf des Zuschauers, der ein Opfer von Tourneurs gezielten Andeutungen wird. Dazu meint William Everson in seinem Buch «Klassiker des Horrorfilms»: «Kein Regisseur könnte je eine Szene zustande bringen, die dem gleich käme, was sich die Phantasie eines Menschen ausmalen kann. Er kann höchstens eine Andeutung liefern – und sich darauf verlassen, dass der individuelle Zuschauer sich diese Andeutung auf die für ihn schreckenerregendste Weise ausmalt.» Nie tritt in Tourneurs Film (erwähnt werden muss auch DeWitt Bodeen als Drehbuchautor) etwas Schreckliches oder Grausiges auf, und dennoch ist für jeden Zuschauer völlig klar und spürbar, was mit der harmlos aussehenden Simone Simon geschehen ist. Von den unzähligen optischen und akustischen Details, die das Katzenwesen und seine Bedrohung charakterisieren könnten, benutzt Tourneur so wenige wie überhaupt möglich: ein Knurren, ein Schatten, die Reaktionen anderer Menschen und Tiere beim Erblicken der verwandelten Simone Simon usw. Eine der hervorragendsten Szenen ist jene der Verfolgung auf dem Trottoir: Eines Nachts merkt Jane Randolph (in der zweiten weiblichen Hauptrolle), dass sie verfolgt wird. Man hört die Absätze von Frauenschuhen, man sieht eine zweite Frau (Simone Simon). Die vorbeihuschenden Lichtkegel der Strassenlampen sind durch Schattenpartien voneinander getrennte Zonen der Ungewissheit. Die Kamera folgt parallel zum Trottoir und wechselt ständig zwischen den beiden Frauen, so dass der Zuschauer nie das ganze Geschehen auf einmal zu sehen bekommt. Schliesslich verstummen die Schuhgeräusche der Verfolgerin abrupt, und die Kamera blickt nur noch in



Horror im Kopf des Zuschauers (Jane Randolph und Jack Holt).

Momenten der Dunkelheit (zwischen den Strassenlichtern) dorthin, wo sich nun der Zuschauer das Katzenwesen denkt. Weiterhin zu sehen ist Jane Randolph, die vor etwas Bedrohlichem zu fliehen versucht. Schliesslich am Ende der Szene die Rückwandlung des Katzenwesens: ein flüchtiger Blick auf Tatzenspuren, die in solche von Damenschuhen übergehen...

Tourneur spielt immer wieder mit solch suggestiven Anspielungen und macht dem Zuschauer klar, wie undarstellbar grauenvoll solch Katzenmenschen sind. Es gäbe noch andere Szenen aufzuführen; meistens wird man feststellen, dass sie bis ins Detail von Paul Schrader übernommen worden sind. Allein Tourneurs Sequenzen sind weitaus karger und damit wirkungsvoller. So die Szene im Hallenbad, wo Simone Simon in Katzengestalt ihre Rivalin im Bassin bedroht. Bei Schrader ist die Leopardin deutlich zu sehen, bei Tourneur fehlt das Katzenwesen

völlig, die Dunkelheit um das Bassin herum ist zu gross, um etwas erkennen zu können: letztlich bloss eine Einpersonenszene mit erleuchtetem Schwimmbad und Reflektionen an der Decke, doch die Wirkung ist verblüffend.

Tourneurs Version, 1942 entstanden, fällt in eine Zeit, in der die wirklichen Leistungen dieses Filmgenres wieder neu entdeckt und interpretiert werden mussten. Nach den grossen Horrorerfolgen zu Beginn der Tonfilmzeit («Dracula», «The Mummy», «The Mystery of the Wax Museum», «King Kong» usw.) folgten mehrheitlich banale und phantasielose Remakes, die das Publikumsinteresse an solchen Filmen abflauen liess. Aufgrund der Erkenntnis, dass kein Filmtrick und kein Maskenbildner so unheimliche Effekte fabrizieren kann wie die menschliche Vorstellungskraft, gelang es dem RKO-Produzenten Val Lewton, dem Genre in den vierziger Jahren neuen Auftrieb zu geben. Jacques Tourneur («I Walked With a Zombie») und Robert Wise («The Body Snatcher») waren die Regisseure, die gekonnt mit der Suggestion des Grauenvollen arbeiteten.

Sicher ist «Cat People» kein perfekter Film seines Genres, doch ist er ein Beleg dafür, dass Horror und Phantastik auch im Kino anspruchsvolle und differenzierte Kunst sein können. Was Schriftsteller der Phantastik schon lange erkannt haben, scheint im Kino immer wieder aus rein spekulativ-kommerziellen Gründen vernachlässigt zu werden: die Manipulation des Zuschauers oder Lesers auf eine Weise, dass dieser seine ei-

gene Phantasie zum vollen Genuss des Werkes einbringen muss. Die ständig verfeinerten Filmtricks und die falsche Meinung, jeder Filmschock müsse ekelhafter und direkter sein als der vorangegangene, haben wohl dazu geführt, dass das Filmgenre der Phantastik und des Horrors erstaunlich wenig bedeutende Werke hervorgebracht hat.

Robert Richter

FORUM DER LESER

Kein Mensch mehr

In ZOOM 1/83 habe ich gelesen, dass ich kein Mensch mehr bin («Heute nimmt – ausser Zimmermann selbst – kein Mensch mehr diese «Erfolge» ernst», schreibt Hans Rudolf Hilty auf Seite 23). Wenn Sie meinen Artikel («Weiterhin viel Erfolg, Herr Zimmermann!», Editorial von «Télécran» 43/82) gelesen haben, der Ihnen mit separater Post zugeht, werden Sie verstehen, warum ich kein Mensch mehr bin. Oder ist etwa ZOOM auf dem Holzweg? Weil er eine in meinen Augen – denen eines katholischen Journalisten – unverantwortungsvolle Position einnimmt?

Mit dennoch allerbesten Grüßen
Rémy Franck, Schriftleiter «Télécran»,
Luxemburg

Deutsches Gequassel statt Originalton

Wenn bei den Kurz-Besprechungen in ZOOM die Original-Titel gebraucht werden, ist das sicher richtig. Wenn dies beim TV/Radio Tip getan wird, ist es irreführend. Da freut man sich auf «La Viuda de Montiel» oder «Witness for the Prosecution»... und kriegt das ewig deutsche Gequassel serviert. Könnte das Fernsehen seinen oft zitierten Bildungsauftrag nicht auch so verstehen, dass es dann

und wann einen Film in der Original-Sprache brächte? Sind Untertitel zu teuer, oder fürchtet man Proteste von Neo-Analphabeten-Seite? Elisabeth Buhofer

Kitsch und Scheusslichkeit aus dem All

Zwei Raumschiffe brachten dieses Jahr ihre Geschenke rechtzeitig zu den Dezember-Kinopremieren: *E. T.*, der mit seinen Kulleraugen und seinem x-maligen Wiederholen des eben gelernten Wörtchens «home» «selbst harten Männern die Tränen in die Augen treibt» (NZZ), scheint zur grössten, weil berühmtesten Tränensintflut seit «Gone With the Wind» geworden zu sein. Es genügt die mit dem Namen Spielberg verbundene Massenhysterie in Werbung und Vermarktung, um die immer verpönte Sentimentalität und Pseudoromantik auf einmal bei Publikum und Kritikern «in» werden zu lassen. Man nennt dieses ingeniose Werk «Kino der Gefühle»: Klischees, wo man hinsieht, Verlogenheit, wie sie seit Beginn von «Dallas» zur neuen Ehrlichkeit heraufgespielt wird und Sich-Baden in honigtropfender Gefühlsduselei.

Auf der anderen Seite steht «*The Thing*»: Die masslosen, immer intensiver werdenden Schockeffekte, provoziert durch die Carpenter-Manier, hinterlistig zu erschrecken, und durch eine überbordende