Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 37 (1985)
Heft: 11

Rubrik: Film im Kino

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: 19.02.2026

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

Pierre Lachat

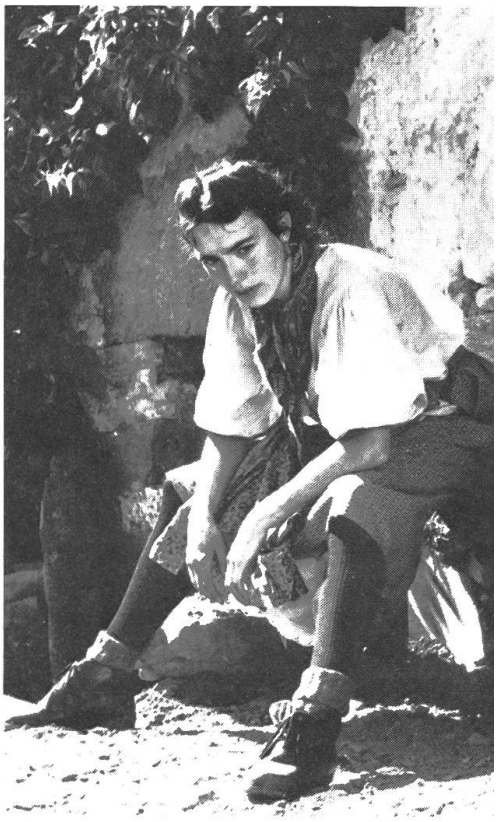
Derborence

Schweiz/Frankreich 1985.
Regie: Francis Reusser
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 85/157)

Schon in der Schule hat man mich gelehrt, dass die Romane und Erzählungen des Charles-Ferdinand Ramuz Techniken verwenden, die mit denen des Films vergleichbar, wenn nicht gar vom Kino abgeschaut sind. Von daher müsste die Wahl der Romands beim Verfilmen ihrer Literatur ganz von allein auf Ramuz zuerst fallen, nur verfilmen sie weniger geläufig Literatur, als es die Deutschschweizer tun, und es kommt hinzu, dass Ramuz zwar einen recht modernen Stil pflegte, dass er aber seine Themen gern ausserhalb der Moderne suchte – in den Mythen der Vergangenheit oder zumindest der Zeitlosigkeit und im Mythos der Berge, wie das gerade in «Derborence», seinem 1934 erschienenen Roman ganz ausgeprägt der Fall ist, wie es aber auch schon in den beiden anderen Ramuz-Stoffen der Fall war, die in der Romandie verfilmt worden sind. Es sind dies «La séparation des races», nach der Dimitri Kirsanoff 1932 «Rapt» realisierte, und «Farinet ou la Fausse Monnaie», den Max Haufler 1939 adaptierte. Ramuz, die Berge der Waadt und des Wallis, die Vergangenheit, die Legenden und Mythen, Filme, die weit talaufwärts führen und ziemlich weit rückwärts in der Zeit – Francis Reusser betritt mit seinem farbenprächtigen, breitwandbreiten, akustisch raumfüllenden, schwer musikalischen und zutiefst bedenklichen «Derborence» kein ganz unbekanntes Gelände mehr, diese Entschuldigung fällt dahin. Er betritt auch kein Gelände, von dem sich nicht erklären liesse, warum es in 50 Jahren erst dreimal und zum letzten Mal vor über vier Jahrzehnten betreten worden ist: Ganz am Weg eines Cineasten liegt die Welt Ramuz' letztlich doch nicht, so leicht auch der Zugang über die Sprache fallen mag:

«Das alles geschah in der Luft, auf dem Boden und unter der Erde.» Reusser zitiert diese Passage aus dem Roman sehr wissend, sie liest sich wie die Beschreibung eines Tonfilms: «Eine Verwirrung aller Elemente, dass man nicht mehr unterscheiden konnte, was Geräusche und was Bewegung war, noch die Bedeutung der Geräusche erkennen konnte, noch woher sie kamen oder wohin sie gingen, wie wenn der Weltuntergang gekommen wäre ...» Man braucht aus dem Zitat nur noch die Kernsätze herauszuschälen: «... dass man nicht mehr unterscheiden konnte, was Geräusche und was Bewegung war, noch die Bedeutung der Geräusche erkennen konnte, noch woher sie kamen und wohin sie gingen ...», und schon hat man Reussers Programm in der Hand, zusammen vielleicht noch mit dem merkwürdigen Ausdruck, dass «das alles» auch «unter der Erde» geschah – denn das Unsichtbare sichtbar machen, zeigen, was unter den Oberflächen, also auch unter dem Boden geschieht, die Materie durchdringen, das ist ja doch nichts anderes als der Urtraum des Filmemachers. Der Film, so formuliert es Reusser auch, sollte nicht «parlant», also nicht «sprechend» sein, nicht auf dem Wort beruhend, sondern «sonore» oder «tönend», das heisst er sollte auf der Gesamtheit der akustischen Phänomene aufbauen: Geräusche, Sprache, Musik. Und eben und vor allem: Man sollte «nicht mehr unterscheiden, was Geräusche und was Bewegung» ist.

Kein geringer Ehrgeiz; der Mythos des totalen Films, der nicht nur die Oberfläche der Dinge durchdringt, sondern auch die zweidimensionale Flachheit der Leinwand durchbricht und in die Tiefe reist, scheint da schon ein wenig durch. Da war offensichtlich kein weiterer Reusser-Film wie «Seuls» oder «Le grand soir» geplant, sondern das Reussersche Meisterwerk, eine Art durchkomponiertes Gesamtkunstwerk aus modernster Technik und zeitloser, ebenso urhelvetischer wie menschheitsumspannender Thematik, ein Film, der Zweck und Ende nur in sich, in der aus-



blicklosen Welt der Berge und in einer Art rein filmischen Dimension findet, nichts Geringeres also als der ganz grosse Wurf. Die «écriture», der eigentümliche «Sprachstil» Ramuz' – Bilder von rarer Pracht und Tiefe, ein Dolby-Raumklang, der sie an Plastizität womöglich noch übertrifft, das Beste, was Bild- und Tonwiedergabe bieten, sollten dem eigentlich Literarischen der Literatur entsprechen. Ohne einen Satz zu zitieren, sollte man sehen und hören, nicht nur was, sondern wie Ramuz schrieb. Und «Derborence» ist in der Tat so etwas wie eine Roadshow unter unseren Literaturverfilmungen geworden, ein Vorzeigestück ganz neuer Art, wie immer kritisch man es im einzelnen beäugt.

Und ich gebe zu, ich mag seine reaktionäre, das Mystisch-Religiöse und selbst die Mythen von Blut und Boden streifende Tendenz nicht leiden – diese hinterlistige Art und Weise, über neueste Verfahren die verbrauchtesten Ideen wieder salonfähig zu machen und die Berge der Diablerets eben wirklich, nicht nur im Aberglauben der Bergler zum Wohnsitz des Teufels zu machen und das Marienlied der Sängerin Maria Carta wirklich, distanzlos zum Gebet des Filmemachers, dieses anarchistischen Feuerkopfs der sechziger Jahre, der heute in den Geröllhalden des Hochgebirges seinen Gott und Gegenspieler von Gott sucht, sich und uns aber gleich in diese gutböse Welt einzusperren trachtet. Doch, es gibt den Teufel, und wenn er will und wenn ihn Gott nicht stoppt, lässt er den Berg ins Tal herunterkommen – nehmen wir das jetzt nur noch an, oder glauben wir es wirklich? Teufel auch, Reusser will das zum Verschwimmen bringen, diese lebensrettende Grenze zwischen Realität und Fiktion, zwischen damals und heute, zwischen dort oben und hier unten. Aber ist das nun eine Frechheit, die mich ärgert, oder ist es eine Kühnheit, die ich widerwillig und klammheimlich bewundere?

Um zu begreifen, woran sich Reusser versucht hat, und auch um zu sehen, dass es ihm stellenweise gelungen ist, trotz schwacher Führung der Schauspieler und trotz holpriger Erzählung der Geschichte vom «revenant» oder Gespenst, vom Totgeglaubten, der aufersteht – man muss hiefür auf eines ganz besonders achten. Man muss den Film in einer wirklich erstklassigen Kinowiedergabe sehen, damit Panavision und Dolby beweisen können, was sie zu leisten imstand sind oder wären. Sobald man nämlich wieder «unterscheiden kann, was Geräusche und was Bewegung ist», muss das ganze kunstvolle Gebilde, dieser gutböse Zauber, der über dem Film nicht liegt, sondern der er ist, muss diese heile heillose Welt zerbrechen, platzen wie eine Seifenblase. Und für die einen würde es viel zerschlagen. ■

Bauerntheater auf der Walliser Alp: «Derborence» von Francis Reusser. Links: Isabel Otero.

Franz Ulrich

Witness

USA 1985. Regie: Peter Weir (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 85/167)

Der besondere Reiz von «Witness», der ersten amerikanischen Produktion des australischen Regisseurs Peter Weir, liegt darin, dass die Handlung dieses Films in zwei Welten spielt, die gegensätzlicher kaum sein könnte. Die eine ist die moderne Grossstadt Philadelphia mit ihrer säkularisierten Zivilisation, ihrer Hektik, Anonymität, Gewalttätigkeit, Korruption und Kriminalität. Die andere ist die von tiefer Religiosität geprägte Welt der Amischen, die vor 200 Jahren stillgestanden zu sein scheint. Die Amischen, eine konservative mennonitische Gemeinschaft, sind die Nachkommen einer von Jakob Ammann 1693 im Emmental und in Bern gegründeten Wiedertäufersekte, die, wie die niederländischen Mennoniten, ein calvinistisch geprägtes Christentum vertreten, die Kindertaufe ablehnen und die sittliche Heiligung (als «Glaubensfrucht») betonen.

Nicht zuletzt wegen ihrer konsequenten Kriegsdienstverweigerung und Ablehnung der Eidesleistung von Katholiken und Protestanten verfolgt, wurden diese Täufergruppen immer wieder zur Auswanderung gezwungen. Im 18. und 19. Jahrhundert emigrierten viele von ihnen nach Amerika, wo sie in Pennsylvania und anderswo im Mittelwesten genügend grosse Ländereien fanden, um jene autarken Bauernhöfe aufzubauen, die ihnen über Jahrhunderte hin ein unabhängiges, von fremden Einflüssen freies und nur den eigenen strikten Moralgesetzen und Traditionen verpflichtetes Leben ermöglichten. Noch heute führt die ethnische Minderheit der Amischen ein eigenständiges, gewaltloses, friedfertiges und einfaches Dasein unter Verzicht auf technische Errungenschaften wie Elektrizität, Motoren, Waschmaschinen, Telefon, Radio und Fernsehen. Sie gelten als gute Farmer, sind sehr gastfreundlich und haben mit ihrer schweizerisch-deutschen Kultur auch die deutsche Sprache (das Pennsylvaniadeutsch) bewahrt. Obwohl sie sich weigern, fotografiert zu werden, sind sie für andere Amerikaner, die von den Amischen immer noch «The English» genannt werden, zur Touristenattraktion geworden.

Auf dem weiten Land, wo nicht weit von Philadelphia Wiesen und Kornfelder wogen, wird im Schosse der «Amish People» Rachels Gatte beerdigt. Um mit dem schmerzlichen Verlust besser fertig zu werden, beschliesst die junge Witwe (Kelly McGillis), mit ihrem Sohn Samuel (Lukas Haas) ihre Schwester in Baltimore zu besuchen. Die Reise wird für den achtjährigen Samuel zur staunenden Entdekkungsfahrt in eine ihm bisher völlig unbekannte Welt. Im Bahnhof von Philadelphia, wo beide wegen einer Zugsverspätung zu längerem Warten gezwungen sind, verwandelt sich Samuels überwältigendes Staunen in Angst und Entsetzen, als er auf der Toilette Zeuge eines brutalen Mordes wird.

Der Fall – das Opfer ist ein Polizeibeamter – wird von Polizeiinspektor John Book (Harrison Ford) übernommen. Er bemächtigt sich Rachels und ihres Sohnes, weil er zur Identifizierung des Täters auf Samuel, den einzigen Tatzeugen, angewiesen ist. Er konfrontiert ihn mit Verdächtigen und zeigt ihm Verbrecherfotos – alles vergebens, bis Samuel im Polizeiquartier zufällig das Bild eines Leutnants des Rauschgiftdezernats sieht, in dem er den Täter erkennt. Dadurch kommt John Book einem Korruptionsfall innerhalb der Polizei auf die Spur, dem er sich allein nicht mehr gewachsen fühlt. Er vertraut sich seinem Freund und Vorgesetzten an. Kurz darauf wird ein Mordanschlag auf John Book verübt, dem er, erheblich verletzt, nur mit Mühe und Not entkommen kann. Der verratene Polizist ahnt, dass nicht nur er, sondern auch Samuel aufs höchste gefährdet ist, da man ihn als einzigen Tatzeugen aus dem Weg zu räumen versuchen wird. Book fühlt sich für Rachel und Samuel verantwortlich und fährt sie mit letzter Kraft auf ihren Bauernhof auf dem Land, wo er sich versteckt und von Rachel gesund gepflegt wird.

Und nun geht es dem grossen Book ähnlich wie vorher dem kleinen Samuel: Der hartgesottene Polizist lernt eine ihm zunächst unverständlich und fremd, ja komisch erscheinende Welt kennen. Weil er sich zu Rachel hingezogen fühlt, kommt er diesen so ganz anders gearteten Menschen allmählich näher und beginnt, indem er sich an ihren Arbeiten und Bräuchen beteiligt, ihre solide Bodenständigkeit, ihre selbstverständliche Solidarität (eindrucksvoll dargestellt an einem gemeinsamen Scheunenbau), ihre natürliche Ehrfurcht vor allem Göttlichen und Lebendigen zu verstehen und zu schätzen. Er wird so sehr zu einem Teil dieser seltsamen, faszinierenden Umgebung, dass er für die Amischen sogar gewalttätig wird, als er einen jungen Touristenrowdy verprügelt, der seine Freunde auf einer Fahrt ins nahe Städtchen belästigt und verhöhnt. Johns gewaltsame Reaktion trennt ihn allerdings gleichzeitig von seinen amischen Freunden.

So sehr John diese andersartige Welt, deren Sinn und Wert er allmählich entdeckt, fasziniert, so bleibt er sich doch im-

mer bewusst, dass sie durch ihn bedroht ist, falls sein Versteck aufgespürt wird. Und eines Tages bricht denn auch die Gewalt in diese friedliche Welt in Gestalt von schwerbewaffneten Männern ein, die sich John Books und des lästigen Zeugen Samuel entledigen wollen. John setzt sich verzweifelt zu Wehr, aber es ist schliesslich die gewaltlose Anwesenheit der inzwischen herbeigeeilten Amischen, die ihn rettet.

Eingerahmt von einer gewalttätigen Kriminalhandlung, die nicht frei ist von reisserischen Klischees, schildert Peter Weir den Traum von einer besseren, integren und idealistischen Welt, die ständig von aussen bedroht ist. Weir ist dieses Thema nicht fremd, denn in zweien seiner australischen Filme, «The Last Wave» und «Picnic at Hanging Rock», haben bereits mythisch-magische Elemente Ur-Australiens eine Rolle gespielt. In «Witness» nähert er sich behutsam der archaischen Welt der Amischen, in die der Zuschauer mit den Augen John Books eingeführt wird. Mit liebevoller Genauigkeit wird der bäuerliche Alltag der Amischen (alle von Nicht-Amischen dargestellt) geschildert, unter Wahrung der Würde und Integrität dieser heute anachronistisch scheinenden Lebensweise. Weir vermeidet es, dieses von tiefer Religiosität geprägte Leben als blosse Idylle zu schildern, indem er Books neugierigen, skeptischen Blick auch Fragwürdiges, etwa die starre Strenge ihres Sittenkodexes, entdecken lässt. Aber ganz frei ist sein Film doch nicht von einer etwas schwarzweissen Sicht: Hier der apokalyptische Asphaltdschungel der Grossstadt, dort die utopische Vision einer fast paradiesischen idealen Welt – Projektion der Sehnsucht einer zivilisationsmüden Gesellschaft.

Anzuerkennen ist jedoch, dass Weir trotz allem sozusagen auf dem «Boden der Realität» geblieben ist. Die verhaltene, zarte Liebesgeschichte zwischen Rachel und John lässt zuerst erwarten, dass sie zu einer Versöhnung zwischen den gegensätzlichen Welten führen wird. Aber die Liebe der beiden kann nicht von Dauer sein, weil die Welten, aus der sie stammen, zu verschieden sind und weder John noch Rachel auf die Dauer ganz in der Welt des anderen leben könnten. So kehrt John am Schluss in die Stadt zurück – allein, aber mit der Sehnsucht nach einer besseren, menschlicheren Welt im Herzen. ■

Ambros Eichenberger

Mary Ward

BRD 1985. Regie: Angelika Weber (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 85/161)

Aus dem Leben einer mutigen Ordensfrau: «Marie Ward» von Angelika Weber.

Viel mehr Impulse «zur Produktion und Vorführung von wahrhaft grossen und schönen, auch religiös ganz einwandfreien Filmen» sollten von katholischer Seite her eingebracht werden, hat eine der – höflicheren – Stimmen gemeint, die sich «im unsachlich aufgeschaukelten Konflikt» («Multi-Media», Wien) um den Godard Film «Je vous salue, Marie» zu Wort gemeldet haben. Mit der Verfilmung des Lebens von Mary Ward (1585–1645), der Gründerin der Kongregation der «Englischen Fräulein», die auch im deutschen Sprachraum über eine ganze Anzahl von Niederlassungen verfügt, mag dieser Wunsch für viele, die ähnlich empfinden, nun in Erfüllung gegangen sein. Die Produktion mit dem vielsagenden Untertitel «Zwischen Galgen und Glorie», wird vom Verleih «der grossen amerikanischen Firma Warner-Columbia», denn auch «als eindrucksvolles, unvergessliches Kinoerlebnis und eine Unterhaltung ersten Ranges» vorgestellt.

Eindrucksvoll und ganz aussergewöhnlich sind bereits die finanziellen Aufwendungen sowie die Anheuerung berühmter Darsteller (die «Fassbinderschauspielerin» Irm Hermann, Bernhard Wicki, Mathieu Carrière usw. gehören dazu), die für diesen religiösen Film getätigt worden sind. Sie haben es möglich gemacht, die historischen Etappen dieses bewegten Lebens an 86 verschiedenen Schauplätzen Europas, u. a. auch im Vatikan, nachzudrehen, mit allem, was an historischen Bauten, Kostümen (etwa 5000 an der Zahl) und zeitgeschichtlichem Hintergrund – Glaubenskriege, der Dreissigjährige Krieg, die Pest – dazugehört. So ist eine Folge von bunten, teilweise sogar recht reizvollen und sorgfältig inszenierten Historienbildern entstanden, die durch die Musik des berühmten Hollywood-Komponisten Elmer Bernstein (in Zusammenarbeit mit dem bayerischen Staatsorchester und den «Goldkehlen» der Regensburger Domspatzen) zusätzliches Lokalkolorit bekommt.

Die damit angedeutete «Stärke» dieses Films ist zugleich auch seine Schwäche. Denn die äussere, chronologisch aufgebaute Dramaturgie vermag den inneren, psychologischen und religiösen Entwicklungen dieser Heiligengeschichte nicht in befriedigender Weise zu entsprechen. Dazu hätten sowohl die Berufungs- wie die Anfechtungsszenen dieses Edelfräuleins aus einem englischen Grafengeschlecht – «wir alle brauchen eine Kraft wie sie» – vom Theologischen wie vom Schauspielerischen her (die Titelrolle wird von Hannelore Elsner wiedergegeben) einer adäquaten Vertiefung bedurft. Mit der Katholikenfresserei unter Heinrich VIII. in England, dem ständigen, aber vergeblichen Kampf um die päpstliche Anerkennung des von ihr gegründeten weiblichen «Jesuiten»-Instituts, den üblen Verdächtigungen durch die Inquisition («Wenn sie nur die Klausur hätten»), einer dreimaligen Haft («Ich gehe willig in jedes Gefängnis») und dem Tod, der 1645 ohne die Tröstungen der Kirche erfolgte, hätte es an brisanten *seelischen* Spannungen im Leben dieser grossartigen und neuzeitlichen Frau wahrhaftig nicht gefehlt. Stattdessen spielt die etwas blässliche Film-Mary fast durchwegs

mit dem gleichen, halb weinerlichen, halb strahlenden «Heiligengesicht».

Trotz diesen Mängeln – an Askese im Einsatz der filmischen Mittel und an innerer Substanz im Versuch der Darstellung von Heiligkeit – ist der Film sehenswert. Nicht nur weil er Gelegenheit bietet, eine mutige Frauengestalt der neueren Kirchengeschichte besser oder überhaupt kennenzulernen; mehr noch, weil er, über die Zeitgeschichte und das individuelle Schicksal hinaus, den Zuschauer mit dem Erwachen eines neuen weiblichen Selbstverständnisses in der Kirche konfrontiert. Mit (fast) allen Widerständen und Verleumdungen, die sich einer solchen «Emanzipation», nicht zuletzt von seiten der «reinen Männerkirche» her, entgegenstellen. «Marie Ward», von der Münchner Regisseurin Angelika Weber gedreht, zieht zwar keine Verbindungslinien bis zur Gegenwart; das Werk bleibt ein «Historienfilm». Aber solche Parallelen liegen, über den zeitlichen Abstand hinweg, für jedermann und vor allem für jede Frau auf der Hand. Wer, wie die nie heiliggesprochene Heilige dieses Films, «die Tugend der christlichen Selbständigkeit» übt und dem inneren Anruf folgend, unbeirrbar neue und notwendige Wege geht, muss, wie die gegenwärtige Kirchengeschichte zeigt, wohl immer noch mit ähnlichen Schwierigkeiten rechnen. Insofern regt der Film auch zu aktuellen Diskussionen an. ■

Edgar Wettstein

La femme de l'aviateur

(Die Frau des Fliegers)

Frankreich 1981.
Regie: Eric Rohmer
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 85/142)

Weil François nach Schluss der Nachtschicht auf der Post Anne noch schnell eine Mitteilung überbringen will; weil vor ihrem Appartement sein Stift den Dienst versagt; weil er im Bistro einnickt und erst verspätet nochmals zu Anne zurückkehrt; und weil Anne genau in diesem Moment in Begleitung von Christian das Haus verlässt: Mit einem so auffällig angelegten Zufall setzt Eric Rohmer seinen Film in Gang. Er hat ihn 1980 als ersten in der Reihe «comédies et proverbes» inszeniert und dabei deutlich zu erkennen gegeben, dass es ihm tatsächlich um eine «comédie» zu tun ist, die sich an die Form des Theaters anlehnt. Als Autor dirigiert er mit Hilfe von zeitlichen Zusammentreffen den Ablauf der Ereignisse. Er gliedert ihn erkennbar in Abschnitte (Akte) und ordnet ihn dem Ablauf eines einzigen Tages ein. Schauplatz ist Paris, wobei das grobkörnige und eher lichtarme Bild des (aufgeblasenen) 16mm-Materials den Eindruck eines einheitlichen Handlungsorts betont. Der Film spart in der Millionenstadt gleichsam eine Nische aus, in der sich die Personen auf kleinem Raum bewegen und immer wieder begegnen.

Anne ist François' Freundin. Sie hat sich aber von Christian, dem «aviateur», offenbar noch nicht ganz gelöst. Als dieser nach langer Abwesenheit unangemeldet auftaucht, bloss um ihr zu sagen, dass ihre Beziehung zu Ende sei, weil er mit seiner Frau in Paris wohnen werde, hat sie Mühe, das zu akzeptieren. Ihre Enttäuschung reagiert sie an François ab, den sie demütigt, mit Vorwürfen traktiert und mit der halben Wahrheit hinhält. Und wiederum der Zufall: Weil Christian im Bahnhof François über den Weg läuft, beginnt dieser ihn zu verfolgen. Er spielt den Detektiv, um herauszufinden, ob Christian wirklich gleichentags wieder abreist und seine Eifersucht unbegründet ist. Dabei kreuzt sich sein Weg mit demjenigen von Lucie, die mit ihm ins Gespräch kommt, sich für seine Geschichte interessiert. Die beiden beobachten gemeinsam Christian, der im Park mit einer Frau spaziert und später ein Haus betritt, in welchem sie einen Anwalt ausmachen. François' Vermutung: Christian bereitet seine Scheidung vor und wird alsbald frei sein für Anne. Später erfährt er von Anne, dass Christian mit seiner Schwester zusammen in einen Prozess verwickelt ist. Also war die Frau im Park die Schwester, gibt es keine Scheidung, keinen Grund zur Eifersucht? Nach der Versöhnung mit Anne will François Lucie die Auflösung des Rätselspiels mitteilen. Dabei trifft er sie vor ihrem Haus in den Armen eines Jungen. Er zieht es vor, den Weg der Post zu benützen...

Das Spiel im Kreise herum hat durchaus komödienhafte Aspekte. Die Technik der Handlungsführung arbeitet mit Verwechslungen, mit dem Wissen, das jeweils einer dem andern voraus hat und als Trumpf einzusetzen versucht. François im Park, der der hartnäckigen Lucie seine Absicht zu verbergen sucht, ist in seiner Ungeschicklichkeit auf sympathische Weise lächerlich, mit Witz gezeichnet. Diese heitere Seite gibt dem Film die Balance, gleicht aus, was in ihm an Problemen in der

manchmal strapaziösen Form der Dauerdialoge transportiert wird.

Dass in Rohmers Filmen viel und lange gesprochen wird, daran hat sich von den «contes moraux» – die sich eher an die Romanform anlehnten – zu den «comédies et proverbes» nichts geändert. Rohmers Figuren müssen dauernd reden, reden freilich nicht nur, um etwas loszuwerden oder mitzuteilen. «On ne saurait penser à rien» heisst das «proverbe», das dem Film vorausgestellt ist. Auch die Gedanken sind dauernd in Bewegung, verfolgen Vermutungen, Spekulationen. Während der gesprochenen Rede gehen sie und gehen die Gefühle eigene Wege. Das macht die Gespräche verwirrend, die Dialoge widersprüchlich in ihrem Ablauf. Während François und Lucie Christian verfolgen und über seine Absichten mutmassen, wenden sich ihre Gefühle einander zu, was François aber erst später zu merken beginnt. Während Anne und François sich miteinander versöhnen, entfernen sie sich in Gedanken schon wieder voneinander.

Vor allem Anne: Sie bewegt sich in ihren Äusserungen dauernd hin und zurück, ist nicht nur für François, sondern auch für den Zuschauer eine Nervenprobe, weil sie selber nicht zu wissen scheint, was sie will. Sie zeigt Ähnlichkeit mit Louise, der Hauptfigur von «Les nuits de la pleine lune», trägt wie diese in Gesprächen mit ihren Partnern ihren Konflikt aus zwischen dem Wunsch nach Unabhängigkeit und dem Bedürfnis nach Bindung. Was in «La femme de l'aviateur» deutlicher an- und ausgesprochen wird, ist die Ursache der Missverständnisse und Konflikte. Im Streben der Personen überlagern sich Bewusstes und Unbewusstes. Darum tappen, wie Rohmer selber es umschreibt, seine Figuren blind durch die Geschichten.

Trotz dieser rigorosen Konzeption von der Verfassung der Menschen, auch von der Form, in der sie zur Darstellung gebracht wird, entgeht Rohmer der Künstlichkeit einer blossen Theoriediskussion, weil er seinen Dialogen Körper zu geben weiss, weil er sie Personen zuordnet, die differenziert gezeichnet sind. Darin bewährt sich die handwerkliche Sorgfalt und zugleich die Intuition, mit der Rohmer den Film anlegt, die meist jungen Schauspieler auswählt und führt. «La femme de l'aviateur» vermittelt auf diese Weise nicht bloss eine intellektuelle Botschaft, sondern teilt sich dem Zuschauer auch erlebnishaft, auf der Ebene der Gefühle mit. ■

Urs Schneider

Runaway

(Spinnen des Todes)

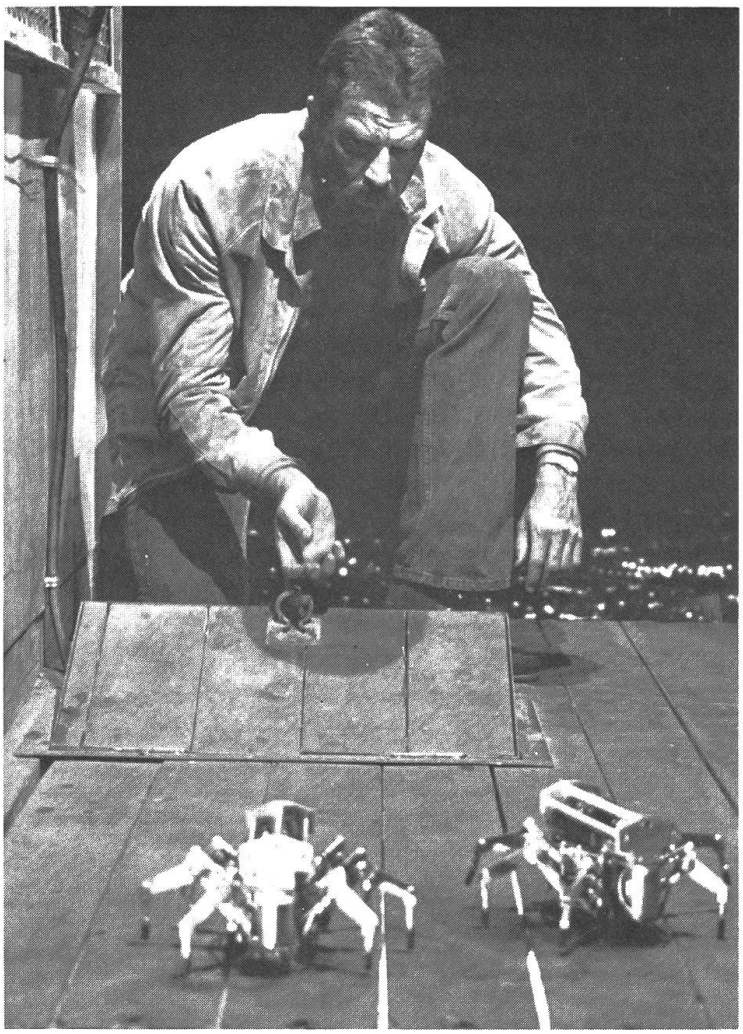
USA 1984. Regie: Michael Crichton (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 85/123)

Die ersten Bilder zeigen einen uniformierten Mann über Computerschaltzellen gebeugt. Dieser Mann trägt das unverwechselbare Abzeichen der amerikanischen Polizei.

So befremdend und verblüffend beginnt der neuste Actionfilm von Michael Crichton: Der erwähnte Polizeibeamte gehört zu der Spezialeinheit «Runaway», deren Aufgabe es ist, defekte Roboter unschädlich zu machen. Dargestellt wird dieser ungewöhnliche Cop von Frauenliebling Tom Selleck, bekannt aus der TV-Serie «Magnum». Zusammen mit seiner Partnerin (Cynthia Rhodes) hetzt er von Fall zu Fall: Einmal ist es eine ausser Kontrolle geratene Erntemaschine, die nun querfeldein die Pflanzen umfährt, oder dann spielt ein Haushaltroboter verrückt und tötet drei Menschen. In diesem Roboter entdeckt Jack Ramsay, so heisst der unerschrockene Polizist, denn auch einen seltsamen Chip, der ihn schliesslich auf die Spur eines skrupellosen Computerspezialisten namens Luther führt. Dieser geniale Bösewicht, dem der Sänger Gene Simmons von der Popgruppe «Kiss» diabolische Züge verleiht, hat einen Todes-Chip entwikkeln lassen, der hilfreiche Maschinen in Mordinstrumente verwandelt. Zudem will er dem meistbietenden Geheimdienst eine elektronisch gesteuerte Gewehrpatrone verkaufen, die ihr Ziel aufgrund der unterschiedlichen Wärmeausstrahlung auch auf der Flucht verfolgt.

Soviel zur Ausgangslage von «Runaway», die auf den ersten Blick reichlich phantastisch anmutet, bald aber eine realistische Dimenson annimmt. Diese Story ist denn auch folgerichtig nicht in einem futuristischen Set angesiedelt, sondern ereignet sich in einer Grossstadt von heute, in der Roboter eine Selbstverständlichkeit geworden sind wie Videorecorder.

Michael Crichton, der in Harvard Anthropologie studierte, ist mit «Runaway» wieder ein überraschender Thriller gelungen wie vor Jahren mit «Coma». Jener Horrorfilm hatte damals das öffentliche Bewusstsein in Bezug auf mögliche Geschäfte mit Spenderorganen wachgerüttelt. «Runaway» erzählt nun von unerfreulichen Konsequenzen der Computertechnologie. War jedoch «Coma» ein Schocker, der einem an die Nieren ging, so ist «Runaway» hingegen mit viel Selbstironie gemacht worden.



Tom Selleck in «Runaway»

Dabei hätte man aus der düsteren Vision zukünftiger Waffentechnologie durchaus einen beunruhigenden Horrorfilm machen können. Offenbar war es aber Crichton nicht danach zumute. Schon mit «Der grosse Eisenbahnraub» (mit Sean Connery, dem Tom Selleck nicht unähnlich sieht) hat er vergnüglichere Töne angeschlagen. «Runaway» ist eher belustigend als beängstigend. Die Geschichte verläuft auch in allzu bekannten Geleisen, als dass sie einem noch das Fürchten beibringen könnte. Und die vielen Klischees und die oft wenig begründeten Reaktionen der Protagonisten tragen auch nicht zur ernsthaften Glaubwürdigkeit des Geschehens bei.

Der vorurteilsfreie Betrachter wird aber bald merken, dass es sich hier nicht um Ernsthaftes, sondern vielmehr um ein lockeres Vergnügen handelt. Der Reiz dieses Films liegt darin, wie futuristisches Gedankengut mit den Stilmitteln von gestern in einer Szenerie von heute verfilmt wurde. Zudem überrascht die Darstellung des wackeren Helden: Tom Selleck mimt den Polizisten nicht, wie man erwarten könnte, als kaltschnäuzigen Supermann, sondern zeigt sich eher von der für Actionfilme unüblichen «weichen» Seite: Er ist ein alleinstehender, zärtlicher Vater, ist unsicher im Umgang mit hübschen Frauen, Brillenträger und leidet erst noch unter Höhenangst. Zusätzlich macht sich Crichton auch noch über den Männlichkeitswahn des Helden lustig, wenn dieser, um einer hübschen Sekretärin zu imponieren, den Draufgänger markiert, indem er einen durchgedrehten Roboter ohne Schutzanzug in die Pfanne hauen will und dann vorerst glatt den kürzeren zieht.

Natürlich kann man sich fragen, ob einige gute Einfälle ausreichen, um einen Spielfilm zu machen. Andererseits ist es Michael Crichton, der für Buch und Regie verantwortlich zeichnet, gelungen, ein paar clevere und äusserst aktuelle Gedanken rasch und in populärer Form an den Mann zu bringen und so auf unterhaltsame Weise Denkanstösse zu vermitteln. ■

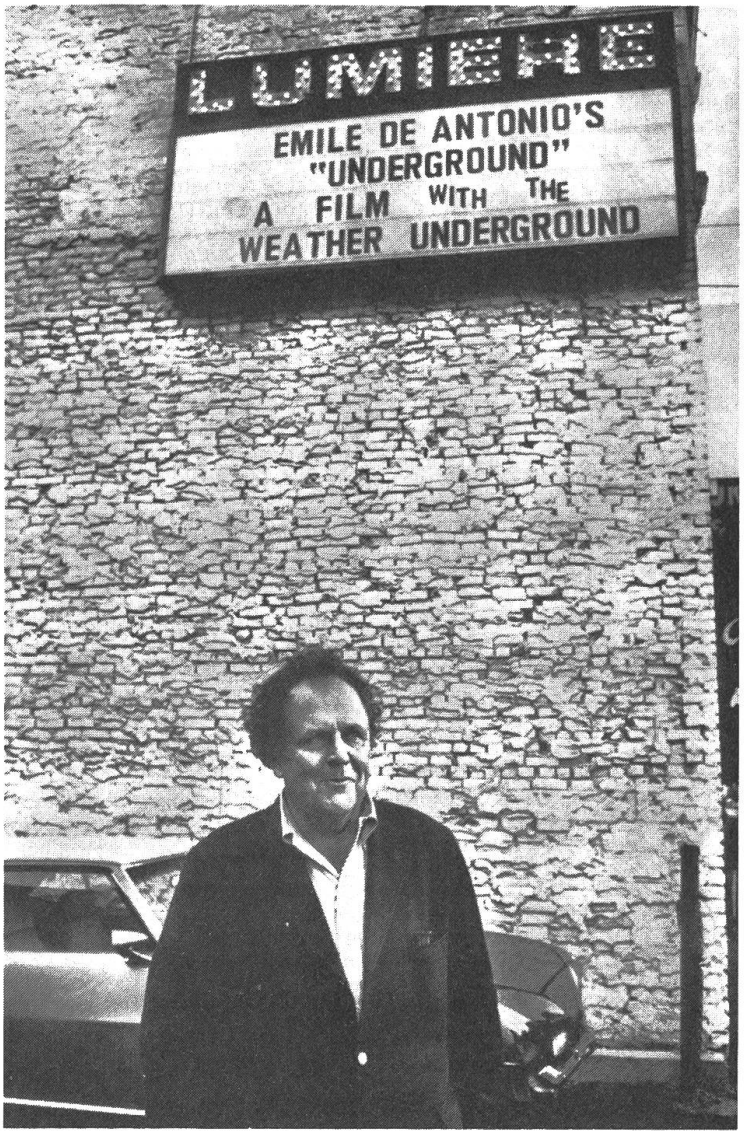
Franco Messerli

Underground

USA 1975/76.
Regie: Emile de Antonio
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 85/166)

Emile de Antonio, Amerikas führender radikaler Dokumentarfilmer, dürfte nach seinem letzten Werk «In the King of Prussia» (1982, ZOOM 20/83) wohl auch hierzulande dem einen oder anderen nicht mehr ganz unbekannt sein. In diesem ausgezeichneten Film rekonstruiert de Antonio den Prozess gegen acht pazifistische Katholiken, die nach einer symbolischen Protestaktion wider den Wahnwitz der atomaren Aufrüstung zu hohen Gefängnisstrafen verurteilt wurden. Auch in seinen früheren Dokumentarfilmen erweist sich der heute 66jährige de Antonio als höchst engagierter Zeitgenosse, setzte er sich doch dort u. a. kritisch mit dem Kommunistenfresser McCarthy («Point of Order»; 1964), ‹Tricky Dickie› Nixon («Millhouse: A White Comedy»; 1971), und dem Vietnamkrieg («In the Year of the Pig»; 1969) auseinander.

In «Underground» nun geht de Antonio noch einen Schritt



Emile de Antonio

weiter, d. h. er begibt sich tatsächlich in den Untergrund. Er porträtiert nämlich in diesem Dokumentarfilm die «Weather Underground Organisation» (WUO), eine kleine revolutionäre Gruppe, die nichts Geringeres im Sinn hat, als den «korrupten Polizeistaat» USA aus den Angeln zu heben. In einem «Safehouse» an einem unbekannten Ort hat de Antonio, zusammen mit dem progressiven Kameramann Haskell Wexler (zweifacher Oscar-Preisträger für «Who is Afraid of Virginia Woolf» und «Bound for Glory») und seiner Mitarbeiterin Mary Lampson den harten Kern der WUO zusammengebracht und ihnen Fragen gestellt, d. h. sie vor allem reden lassen. Da die zwei «Weather»-Männer Billy Ayers und Jeff Jones und die drei «Weather»-Frauen Bernardine Dohrn, Kathy Boudin und Cathy Wilkerson, als vom FBI im ganzen Land gesuchte Stadtguerillas, nicht gut ihr Gesicht zeigen können, hat sich de Antonio einen genialen filmischen Kniff einfallen lassen: Er hat einen Spiegel hinter die «Weathermen» gestellt, so dass man nur deren Rücken, Hinterkopf und Hände sieht, während Wexler an der Kamera und de Antonio und Lampson von vorn zu sehen sind.

«Was zum Teufel macht eine revolutionäre Gruppe, die vorwiegend weiss ist und aus der Mittelschicht kommt, im Amerika des Jahres 1975?» Das ist die zentrale Frage, die de Antonio den «Weathermen» stellt und die den ganzen Film als eigentlichen roten Faden durchzieht. Diese antworten darauf, indem sie erzählen, wie sie in den rebellischen sechziger Jahren im legendären SDS (Students for a Democratic Society) mitmachten und dabei gegen Rassismus, Vietnamkrieg und den weltweiten US-(Wirtschafts)-Imperialismus kämpften. Anfang der siebziger Jahre tauchten sie dann in den Untergrund, um von dort aus mittels spektakulärer Aktionen den Kampf gegen das verhasste System weiterzuführen. Die Liste ihrer Anschläge ist ellenlang: Da wurde beispielsweise am 8. Oktober 1970 in Chicago die Polizeistatue am Haymarket Square in die Luft gesprengt, im Mai 1972, nach der Bombardierung des Hafens von Hanoi, ein Attentat auf das Pentagon verübt, im März 1974 in New York eine Stinkbombe auf Nelson Rockefellers Dinner gegen Drogenprogramme geworfen. De Antonio: «Ich war immer von der liebevollen Sorgfalt beeindruckt, mit der sie ihre Bomben zur Explosion brachten. Nie wurde dabei jemand verletzt. Und sie waren alle gegen Symbole der Unterdrückung und Autorität gerichtet.» Doch nicht immer verliefen ihre Aktionen glimpflich ab. Im Frühjahr 1970 flog in Manhattan ein Teil eines Häuserblocks in die Luft; dabei kamen drei «Weathermen», die offenbar gerade an einer Bombe gebastelt hatten, ums Leben.

1974 publizierte die WUO «Prairie Fire», eine 150-seitige Analyse des amerikanischen Systems mit Vorschlägen zur Veränderung, welche die ganze Welt betreffen würden. Häufig taucht in den Aussagen der «Weathermen» die Überzeugung auf, dass die «dekadente US-Gesellschaft» revolutionsreif sei, ja sogar die Annahme, dass die Verhältnisse ähnlich seien

wie im vorrevolutionären Russland. Dass nun aber diese Überzeugung, historisch gesehen, eine völlige Illusion war, haben die zehn Jahre seit der Entstehung von «Underground» eindeutig gezeigt. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die WUO keine leninistische Kaderpartei von Berufsrevolutionären und schon gar keine RAF-ähnliche Terroristenbande ist, sondern eher ein kleiner Haufen anarchistischer Idealisten, die mittels symbolischer Aktionen das schier Unmögliche anstreben, nämlich eine (herrschafts-)freie Gesellschaft ohne Repression und Armut.

Zwischen oder während den Interviews mit den «Weathermen» schneidet de Antonio immer wieder Sequenzen mit brisantem Archivmaterial ein: (TV-) Bilder von Studentenunruhen, von Polizeigewalt, vom blutigen Vorgehen des FBI gegen mutmassliche «Black Panther»-Quartiere, wo erwiesenermassen Unschuldige massakriert wurden; zudem Statements von Studentenführern, Martin Luther King, Malcolm X, Ho Tschi Minh u. a.

«Underground» ist kein geschniegelter Dokumentarschinken im ebenso ausgewogenen wie unverbindlichen Fernsehstil. Dem Zuschauer wird wenig Kinofertiges serviert. De Antonio fährt mit seiner hektischen Dokumentarcollage massiv ein, stellt eingeübte Seh- und Denkgewohnheiten in Frage. Das Ganze ist denn auch eine Art «cinéma brut», das wohl einige Zuschauer vor den Kopf stossen dürfte. In diesem Zusammenhang hat man de Antonio (vielleicht nicht ganz zu Unrecht) vorgehalten, sein Film sei etwas sprunghaft und unzusammenhängend. Er meint dazu: «Das Problem des Filmemachens ist die Oberflächlichkeit. Ich finde schon, dass man Verbindungen auslassen kann und auch Sprünge machen kann, da unsere Augen und der Verstand ebenso arbeiten. Ich denke, wenn man einen politischen Film macht, sollte der nicht wie ein Werbespot aussehen. (...) In den USA leben wir in einer Public-Relations-Gesellschaft, die unsere Kultur zu einer grossen Gehirnwäsche macht. Diese findet auch durch das allgegenwärtige TV statt, und die TV-Industrie, die regelmässig ihre Statistiken veröffentlicht, ist stolz darauf. Unter den Armen beträgt die durchschnittliche Fernsehzeit neun Stunden, länger also, als die tägliche Arbeitszeit. In Ballungsgebieten, wo das Fernsehen rund um die Uhr läuft, kommt es dann zu den grotesken Situationen, dass morgens um vier ein Rabbi oder Prediger gegen das Übel predigt und dann folgen für den Rest des Tages wieder Mord und Totschlag. Diese Form der Gehirnwäsche hat deshalb Einfluss auf die amerikanische Gesinnung, weil dies der Haupteinfluss ist. Meine Filme sind deshalb auch formal dagegen gerichtet. Ich will keine passiven Konsumenten, sondern aktive Zuschauer. Ich mache Filme in der Annahme, dass die Zuschauer so viel oder so wenig intelligent sind, wie ich es bin.»

Fast ebenso interessant und bizarr wie der Film selbst ist seine Geschichte: Im Frühsommer 1975, nach unzähligen geheimen Treffen, codifizierten Telefonaten und Nervenkrisen, wird der Drehtermin schliesslich festgesetzt. De Antonio und seine beiden Mitarbeiter tauchen für drei Tage und drei Nächte unter und nehmen die Interviews mit den «Weathermen» auf. Kaum sind sie wieder aufgetaucht, versucht das FBI de Antonio aus dem Verkehr zu ziehen. Dieser protestiert dagegen, worauf das FBI mit einer gerichtlichen Vorladung aufwartet. Er wird aufgefordert, das gesamte belichtete Material abzugeben. Es ist dies das erste Mal in der Geschichte des US-Films, dass ein Streifen vor seiner Fertigstellung beschlagnahmt werden soll. Larry McDonald, damaliger Abgeordneter von Georgia und Vorsitzender der reaktionären John-Birch-Society, verkündet am 30. Juli im US-Senat: «Jetzt macht eine Gruppe von Hollywoods linken Verrückten ein Propagandastück über diese Kriminellen. Rädelsführer ist der berüchtigte Emile de Antonio, der Macher einer Reihe pseudodokumentarischer linker Propagandafilme.»

De Antonio wird überwacht und die Sicherheitsbehörden ermitteln gegen ihn wegen Verdacht auf Rebellion und Befürwortung eines Umsturzes. Regierungstreue Filmkritiker veranstalten eine Treibjagd, die schliesslich sogar der Hollywood-Community zu weit geht. 45 Stars unterschreiben eine Solidaritätsadresse, in der es heisst: «Wir unterstützen das Recht dieser Leute, einen Film über die WUO zu machen.» Auf der Unterzeichnerliste figurieren u. a. Jack Nicholson, Peter Bogdanovich, Shirley McLaine, Hal Ashby und auch Martin Sheen (der in «In the King of Prussia» eine Hauptrolle spielt). Prominente Ausnahmen: Jane Fonda und Ronald Reagan.

Nach einjähriger Verzögerung kann «Underground» endlich fertiggestellt werden. Doch damit ist die Tragikkomödie um diesen Film keineswegs schon beendet. 1976 wird die angekündigte Aufführung am Festival von Cannes abgesagt, und zwar mit der etwas eigentümlichen Begründung, der Film habe nicht das richtige Format. Auch der renommierte Verlag, der das Buch zum Film vorbereitet, will plötzlich von dem ganzen Projekt nichts mehr wissen. Zu guter Letzt steigt auch noch der Verleiher aus.

1977 erwirbt der Westdeutsche Rundfunk (WDR) die TV-Rechte an «Underground», doch der damalige Programmbereichsleiter und heutige Bavaria-Direktor Günther Rohrbach verbietet dessen Ausstrahlung, weil er angeblich «einseitige Agitation» betreibe. Erstaunlich, dass trotz alledem dieser so umstrittene Film, wenn auch mit neunjähriger Verspätung, doch noch den Weg in die Schweiz gefunden hat. ■

Stefan Keller

Katzelmacher

BRD 1969. Regie: Rainer Werner Fassbinder (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 85/181)

«Katzelmacher» – Volksetymologisch: Südländer, der deutschen Frauen Kinder macht, häufig und unkompliziert wie die Katzen. Rainer Werner Fassbinder hat den «Katzelmacher» zuerst als Theater geschrieben. Ein Jahr später, 1969, folgte die Verfilmung des Stückes, das auf der Bühne eine Spieldauer von nur gerade 20 Minuten hatte. Zwar gingen dem «Katzelmacher» zwei Kurzfilme und der Spielfilm «Liebe ist kälter als der Tod» (1969) voraus, dennoch manifestiert sich im «Katzelmacher» erstmals das, was man später seinen Stil nennen wird. Recht viele der stilistischen und thematischen Elemente, die Fassbinder im Laufe seines explosiven, selbstverzehrenden Schaffens immer wieder aufnehmen wird, sind schon hier deutlich zu sehen.

Fassbinder wollte nie Filme für die Ewigkeit machen. Er sah sie immer als Momentaufnahmen, die man später ruhig wieder vergessen dürfe. Seine Arbeitsweise war von Anfang an verblüffend rasch: Neun Tage Drehzeit genügten ihm für den «Katzelmacher». Entsprechend auch das Motto, das er dem Streifen voraussetzt: «Es ist besser, neue Fehler zu machen, als die alten bis zur allgemeinen Bewusstlosigkeit zu konstatieren» (Yaak Karsunke).

Im tristen Milieu eines vorstädtischen, kleinbürgerlichen Proletariats stellt Fassbinder vier Paare von unterschiedlicher Beständigkeit zusammen: «Marie (Hanna Schygulla) gehört zu Erich (Hans Hirschmüller), Paul (Rudolf Waldemar Brem) schläft mit Helga (Lilith Ungerer), Peter (Peter Moland) lässt sich von Elisabeth (Irm Hermann) aushalten, Rosy (Elga Sorbas) treibt es für Geld mit Franz (Harry Baer).» Das Beziehungssystem wird von den Beteiligten schlecht und recht im Gleichgewicht gehalten. Liebe ist längst zu Ausbeutung geworden.

Das System ist labil und nirgendwo verankert als im verbissenen Bestreben, es aufrecht zu erhalten. Eines Tages taucht Jorgos (Rainer Werner Fassbinder) auf, ein «Griech' aus Griechenland». Der wird ausgebeutet von Elisabeth, die ihn in teurer Untermiete hält. Der wird abgestossen von den Männern – entscheidend ist die Feststellung, dass er «am Schwanz besser gebaut» sei. Die Männer möchten ihn kastrieren. Marie, die vielleicht noch am ehesten ausbrechen möchte, verliebt sich in ihn. Als das Beziehungssystem ins Wanken gerät, wird Jorgos verprügelt.

Die Welt in Fassbinders «Katzelmacher» ist eine modellhaft reduzierte. Die Geschichte spielt sich an wenigen Orten ab: Das Geländer, auf dem sie alle sitzen; die kargen, beinahe möbellosen Wohnungen; eine schmucklose Beiz. Der Blick wird zudem eingeengt. Fassbinder sagt mit seiner Kameradramaturgie: «Ihr sollt hinstarren.» Fest angeschraubt, ohne Erschütterung, ohne die leiseste Bewegung zielt die Kamera auf das Geschehen hin. Meist behält die Optik die Normalbrennweite oder eine leichte Televerkürzung bei. Auch das Wetter ist reduziert, ja zerstört: es ist weder sonnig noch regnerisch, sondern einfach grell.

Der Mensch, wo immer er auftaucht in diesem Film, ist angeschlagen. Die Kamera schneidet ihn an. Der ganzheitliche Mensch ist längst gestorben, was übrig bleibt sind schemenhafte Gestalten, grell beleuchtet, mit verbissenen Gesichtern. Das Lachen ist abwesend. Müde schleppen sie sich durchs Dasein. Fassbinder gibt ihnen eine Sprache, die in ihrer Künstlichkeit monotoner kaum sein könnte.

Ihre Tätigkeiten beschränken sich darauf, Geld zu verdienen – was nicht gezeigt wird, weil für den Film nebensächlich – und die selbst gesetzten Normen einzuhalten. Nur wer sich in das System der Gruppe einzwängen lässt, hat eine Überlebenschance. Jorgos muss scheitern. Er ist erstens Grieche (Fremder) und zweitens kann er nicht Deutsch (Stummer).

Kontrapunktisch untermauert Fassbinder sein Anliegen mit einigen filmtechnischen «Verstärkern». Sein Filmmaterial ist schwarz/weiss, grobkörnig und über weite Strecken überbelichtet. Keine Atmosphäre kann entstehen. Auf der Tonebene lässt er die Geräusche so laut sein wie die gesprochenen Dialoge. Das Schliessen eines Reissverschlusses, das Rascheln von Hosenstoff nimmt bei ihm penetrante Ausmasse an. Die Requisiten, die Möbel, überhaupt die Umwelt terrorisieren den Menschen. Bei der Montage

nimmt Fassbinder die Monotonie der Sprache auf. Er verzichtet auf montagerhythmische Crescendi, die Mehrzahl seiner Sequenzen bewegen sich um die durchschnittliche Dauer von 47 Sekunden. Dennoch ist jede Sequenz voller Handlung, voller Menschen. Das Filmen von Gegenständen, von Räumen, in denen der Mensch ausserhalb des Kamerablickwinkels geriete, oder gar von Landschaft kennt Fassbinder hier nicht.

Der Faschismus, dessen deutsche Blüten gerade im Geburtsjahr Fassbinders (1945) entscheidend an Herrlichkeit einbüssten, beschäftigte den Filmer in seinem ganzen Werk. Sein Schaffen weist weder inhaltlich noch formal eine kontinuierliche Entwicklung auf, sondern es muss begriffen werden als Aufgreifen, Variieren und Ausprobieren von filmischen Möglichkeiten. Im «Katzelmacher» zeigt Fassbinder exemplarisch auf, wie der Nährboden des Faschismus beschaffen ist; welche Voraussetzungen erfüllt sein müssen, damit sich die Blut-und-Boden-Philosophie ihre Anhänger verschaffen kann.

Die Menschen im «Katzelmacher» sind frustriert ob der Unmöglichkeit, die eigene Lage zu verändern. Sie reagieren mit bissigster Intoleranz auf den Andersartigen. Die Männer herrschen absolut über die Frauen. Die Werte werden übernommen (von wo?) und angewandt ohne Reflexion. Fröhlichkeit, Phantasie und Lachen sind ihnen nicht geheuer.

In einer einzigen Einstellung, einem klavierbegleiteten, rückwärtsfahrenden Travelling, zeigt Fassbinder in Wiederholungen rudimentäre Sehnsüchte seiner Figuren. Zwei kommen Arm in Arm daher – ausnahmsweise Geste der Zuneigung. Hier ist von möglicher Veränderung die Rede. Möglichkeiten, die natürlich nicht ausgeführt werden: Die Fahrt bricht jäh ab, die Musik verstummt.

«Katzelmacher» ist ein durch und durch ästhetischer Film. Sowohl inhaltlich wie formal sind die Leinwand-Vorgänge durchsichtig. Von einem gewissen Zeitpunkt an tritt nur noch das ein, was man ohnehin schon erwartet. Gerade darin liegt vielleicht das Unbequeme an diesem Film: dass wirklich nichts anderes geschieht, als was abzusehen ist. Das Vorzeigen der Hölle genügt, Alternativen und Verbesserung der Umstände gäbe es eh nur im Kino. Entweder ich begnüge mich damit, diesen Film samt seiner kunstvollen Künstlichkeit – dem «frühen Fassbinderschen Stil» – für unausstehlich zu halten, oder ich überprüfe, sofort nachdem ich ihn gesehen habe, mein Bewusstsein.

Fassbinder, vom Theater kommend, hat sehr bewusst inszeniert und so wenig als irgend möglich dem Zufall überlassen. Die starren Einstellungen wollen nicht zufällige Momentaufnahmen sein, sondern konsequent aufgebaute Szenen. Gerade dies macht den Film aber zu einem abstrakten Machwerk. Seine hochgradige Künstlichkeit gibt die Möglichkeit, sich dem Inhalt zu entziehen. Die Figuren sind mehr Schemen als wirkliche Menschen, sind irgendwie tot. ■

Medien im Buch

Gerhart Waeger

Selbstanalyse eines Medien-Aussteigers

Lukas Hartmanns Roman «Aus dem Innern des Mediums». Zürich 1985, Verlag Nagel & Kimche

Das Medium, auf das Lukas Hartmann im Titel seines Romans anspielt, ist Radio DRS, bei dessen Berner Studio der Verfasser unter seinem wirklichen Namen Hans-Rudolf Lehmann sechs Jahre lang als Redaktor und Hörspielautor tätig war. Ein Schlüsselroman also? In einer Vorbemerkung warnt der Autor, wer sein Buch in diesem Sinne lese, werde «dauernd in die Irre gehen». Die Figuren des Romans bezögen ihr Eigenleben «aus der unauflösbaren Vermischung von Erlebtem mit Erfundenem», sie seien also «Kunstprodukte». Auf der andern Seite widmet Hartmann sein Buch «allen Konsumenten» – Leuten, von denen er (oder zumindest der Icherzähler seines Buchs) im übrigen nicht viel hält. «Publikumsnähe. Gut, kriechen wir rein in diesen riesigen desodorierten Arsch», heisst es schon in den Eingangszeilen.

«Aus dem Innern des Mediums» ist ein Briefroman. André Pflüger, der 53jährige Icherzähler des Buches (er ist rund zehn Jahre älter als der Buchautor Lukas Hartmann), schreibt diese Briefe aus Rom, wo er, der Ressortleiter «Gesellschaft»