

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 37 (1985)
Heft: 12

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: 12.01.2026

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

einfachung birgt sicher auch die Gefahr falscher oder veränglicher Klischierung in sich.

Den Gesprächen zwischen je zwei Männern stehen musikalische Variationen unter drei Instrumenten gegenüber, die gestikulierend und artikulierend auf die verbalen Auseinandersetzungen Bezug nehmen. Bei den einzelnen Sequenzen des Ensembles «Schattentöne» (Eingenaufnahmen des Radios), welche die Szenen voneinander trennen, handelt es sich um musikalischen Humor, der zwar – ob absichtlich oder unabsichtlich – nicht jene Variationsbreite aufweist wie die Szenen Weingartners. ■

Film im Kino

Franz Ulrich

Mrs. Soffel

(Flucht zu dritt)

USA 1984. Regie: Gillian Armstrong
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 85/162)

Die australische Regisseurin Gillian Armstrong greift in ihrem (nach «My Brilliant Career», 1978, und «Starstruck», 1981) dritten, in Hollywood gedrehten

Film eine «wahre Geschichte» auf. Im Sommer 1901 wurden in Pittsburgh die Brüder Ed und Jack Biddle, zwei Gewohntheits-einbrecher, wegen Mordes zum Tod durch Erhängen verurteilt. Sie waren, zusammen mit einem Kumpan namens Dorman, in ein Warenlager eingebrochen, wobei der Nachtwächter erstochen worden war. Als Zeuge der Anklage schwor Dorman, die Biddles hätten den Mord begangen.

Im Gefängnis erweckten die Brüder, insbesondere Ed, der ältere, das Mitleid von Kate Soffel, der Frau des Gefängnisaufsehers, die den Todeskandidaten regelmässig aus der Bibel vorlas. Wie andere war sie von der Unschuld der Biddles überzeugt, die zwar zahlreiche Ein-

Diane Keaton und
Mel Gibson in
«Mrs. Soffel» von
Gillian Armstrong.



brüche begangen, dabei aber nie jemanden verletzt hatten. Mit Hilfe von Freunden reichte sie beim Gouverneur ein Gnaden gesuch ein, das jedoch abgelehnt wurde. Darauf verhalf sie den Brüdern Ende Januar 1902 zur Flucht und liess sich mitnehmen. Sie flohen zu dritt Richtung kanadische Grenze, bis sie von Fahndern gestellt wurden. Im Kugelregen brachen die drei zusammen, teils von eigenen Kugeln getroffen. Nur Mrs. Soffel überlebte und musste ins Gefängnis.

Der sensationelle Vorfall, der alle Elemente einer populären Morität besass, erregte grosses Aufsehen und beschäftigte die Presse monatelang, vor allem natürlich Mrs. Soffel, die wegen ihres unbegreiflichen Verhaltens in Acht und Bann getan wurde. «Die Blindheit und Selbstvergessenheit dieser Frau, die ihren liebenden Mann und hilflose kleine Kinder verliess, um sich diesen Gesetzlosen anzuschliessen, ist das schlimmste Verbrechen, das es im 20. Jahrhundert bisher gegeben hat...», entrüstete sich damals ein Geistlicher (zitiert nach dem Presseheft des Verleihs).

Im Mittelpunkt des Films steht diese Mrs. Kate Soffel, mit beachtlichem Engagement und Einfühlungsvermögen gespielt von Diane Keaton. Gillian Armstrong zeichnet die Welt, in der Kate Soffel lebt, mit betont düsteren Farben, die an vergilzte Fotografien erinnern. Mrs. Soffel wohnt mit ihrem Mann und drei Kindern im Gefängnis, einem braunen, einer abweisen den Festung ähnlichen Ziegelsteinbau mitten in der verrauchten Fabrikstadt Pittsburgh. Sie ist seit 18 Jahren verheiratet, ist ihrem Mann eine gute Ehefrau und ihren Kindern eine liebevolle Mutter. Aber die steife bürgerliche Atmosphäre an der Seite des erzkonservativen Gatten scheint beengend schwer

auf ihrem Gemüt zu lasten. Die monatelange Krankheit, von der sie eben langsam genest, scheint ihre Ursache in unterdrückten, verdrängten Schichten ihrer Persönlichkeit zu haben.

Kate Soffel, eine sehr religiöse, fromme Quäkerfrau, nimmt wieder die geistliche Betreuung der Gefangenen auf, denen sie aus der Bibel vorliest. So lernt sie auch die Brüder Biddle in ihren Todeszellen kennen. Dabei wird sie mehr und mehr von Ed (Mel Gibson in einer sehr differenzierten Rolle) fasziniert, dessen zwischen Reue, Demut und trotziger Ablehnung und Verzweiflung schwankendes Verhalten sie zunächst schockiert und verstört. Wie sich die scheue, zurückhaltende Frau langsam dem Werben Eds öffnet, wie sie zwischen der Liebe zu den Kindern und ihrer Zuneigung zu Ed schwankt, wie sie sich von einem leidenschaftlichen Begehrten, das sie zuerst verwirrt und verängstigt, überwältigen lässt, wie ihre Leidenschaft das (nicht ganz unberechtigte) Gefühl, von den Brüdern für einen Fluchtplan ausgenutzt zu werden, verdrängt – diese Szenen gehören zu den besten des Films. Und dennoch: Irgendwie bleibt man als Zuschauer draussen, da es der Regisseurin nicht gelungen ist, die schwer vorstellbare Beziehung zwischen den beiden so völlig unterschiedlichen Menschen psychologisch wirklich plausibel zu machen.

Kate Soffel schmuggelt den beiden Feilen in die Zellen, mit denen sie die Eisenstäbe bearbeiten, während Mrs. Soffel ihren «Trost aus der Bibel spendet». Und als Komplizin lässt sie sich, zwar mit einem Widerstreben, von Ed überreden, mit ihnen zu gehen. Auch er hat sich inzwischen in Kate verliebt, und wider aller Vernunft bleiben die drei auf ihrer Flucht zusam-

men und versuchen, sich nach Kanada durchzuschlagen. Kate hat alle Bedenken der Moral und der Wohlstandigkeit in den Wind geschlagen, sie hat auf ihren Mann, ihre Kinder und das bürgerliche Ansehen verzichtet. Sie erlebt diese Trennung, diesen Ausbruch aus einer in Tradition und Lieblosigkeit erstarnten Welt als Befreiung aus tödlicher Enge. Sie geniesst ihr kurzes Glück mit Ed wie einen schönen Traum in vollen Zügen, der jäh zum Alptraum wird, als die drei von ihren Verfolgern entdeckt und wie wilde Tiere zu Tode gehetzt werden. Wie mit Ed abgemacht, will sich Kate selbst den Tod geben, doch verfehlt die Kugel ihr Herz. Sie überlebt allein die Schiesselei und wird nach ihrer Genesung ins Gefängnis gesteckt.

Es ist vor allem dieser Schluss teil, die lange Flucht durch die winterliche Landschaft, mit seinen «Bonny and Clyde»-Anklängen, der den Film in einem vor der gründigen Spektakel versanden lässt und dieses tragische Melodram zu einem grossen Teil um seine menschlich an rührende Wirkung bringt. ■

Peter Neumann

Birdy

USA 1985. Regie: Alan Parker
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 85/172)

«Birdy» erzählt auf sehr effektvolle, aber nicht immer differenzierte Art und Weise die Geschichte einer Freundschaft, die Geschichte zwischen Al und Birdy. Im Brennpunkt des Geschehens steht Birdys Geisteskrankheit: Aus Vietnam zurückgekehrt, ist er nicht mehr an

sprechbar, sitzt wie ein Vogel im Käfig eines Irrenhauses.

Al, der durch einen Kopftreffer zum Krüppel geworden ist, besucht Birdy in der Anstalt. In Rückblenden erlebt der Zuschauer nun den Hintergrund der Freundschaft zwischen Al und Birdy: Beide sind in den Slums von Philadelphia aufgewachsen. Al war schon damals der «Vernünftige», der eher Sachliche. Birdy neigt bereits in seiner frühesten Jugend zum «Sonderling». Vögel sind sein grösstes Hobby, seine Passion (von daher sein Name). Nur Vögel scheinen ihn zu interessieren. Er kapselt sich von seiner Familie, von der Schule, ja von der ganzen Gesellschaft ab. Nur seinem Freund Al bleibt er verbunden.

Dann werden die beiden nach Vietnam einberufen: Man sieht nur einige wenige Kriegsvisionen; sie wirken fast etwas entrückt und doch haben sie sich in die Köpfe von Al und Birdy eingeprägt wie keine Erlebnisse zuvor: Al ist physisch lädiert, Birdy psychisch ...

Die Ärzte sehen nur eine Möglichkeit, Birdy zu heilen: Der einzige Mensch, zu dem er eine Beziehung hat, Al, muss es versuchen. Al kämpft um seinen Freund, der apathisch in seiner Zelle sitzt. Lange nützt alles Bemühen nichts. Doch am Schluss folgt das nicht mehr erwartete Happy-End. Birdy erkennt in seinem Betreuer Al und lässt sich von ihm Schutz suchend in die Arme schliessen.

Dies ist in aller Kürze der Inhalt von Alan Parkers neustem Film. Doch der Inhalt ist auch bei «Birdy» wie bei den meisten Filmen des englischen Regisseurs nicht das Entscheidende. Es ist die Machart des Films, die filmische Wirkung, die Parker interessiert. So ist auch «Birdy» – wie Parkers Pink-Floyd-Verfilmung «The Wall» – in erster Linie ein Feuerwerk von Effekten,

**Fliegen als Flucht aus den Beschwerden des Alltags:
Matthew Modine als Birdy.**



von filmischer Suggestion. Vieles wird angetippt, die Gefühle des Publikums werden mannigfach gereizt, der Zuschauer ist in starkem Masse filmischer Manipulation ausgesetzt: Er wird regelrecht in die Leinwand hineingesogen und von der Bilderflut mitgerissen. Er nimmt an der Geschichte Anteil, ohne über sie nachzudenken.

Zu diesem effektvollen, efekthascherischen Charakter des Films trägt auch das expressive Spiel der beiden Hauptdarsteller bei: Nicolas Cage als Al und Matthew Modine als Birdy agieren derart naturalistisch, dass für den Zuschauer kein Ausweg mehr bleibt, als mitgerissen zu sein oder nicht mehr hinsehen zu können.

In Machart und Dramaturgie

liegen Stärke und Schwäche von Parkers «Birdy»: einerseits aussagestark zu sein, andererseits in Unverbindlichkeiten abzugleiten. In «Birdy» ist alles da, alles gesagt: Über Freundschaft, Geisteskrankheit, Krieg, Träume, Vögel und Hoffnung. Alles ist filmisch autoritär erfasst, es wird jene Wirkung erzielt, die Parker erreichen will. Dem Betrachter wird diesbezüglich keine Freiheit, keine Luft zum Atmen gelassen.

Und doch bleibt ein zwiespältiges Gefühl zurück: Parker bemüht zwar viel Symbolik und Inhaltsschwere. Dies geschieht aber auf so eindeutige Art und Weise, dass letztlich mit dem Vielen nichts mehr gesagt ist. Denn alles, was uns Parker über Freundschaft, Krieg und Geisteskrankheit erzählt, ist vom In-

halt her nicht neu, ja in zahlreichen Aspekten geradezu abgeschmackt. Geschieht dies nun noch auf diese suggestive, unendifferenzierte Art, bleibt am Schluss nichts mehr zurück als die Leere nach einem filmischen Trip.

Die zentralen Handlungselemente machen das deutlich: Birdys Geisteskrankheit ist im Thrillerstil gefilmt und mit alter Symbolik erzählt. Birdy liebt die Vögel, und in seiner seelischen Erkrankung wird er selber zum Vogel. Wie im griechischen Mythen von Dädalus und Ikarus versucht er vogelgleich dem irdischen Labyrinth zu entkommen. In der Beschäftigung mit den Vögeln verliert Birdy immer mehr den Bezug zu seiner armen, abweisenden, kalt-grausamen Umwelt. Das Trauma Vietnam verwandelt ihn schliesslich selbst in einen Vogel. Wie ein Vogel sitzt Birdy nachts auf dem Bettgestänge der Irrenhaus-Zelle. Im ersten Moment ist die Schilderung von Birdys Geisteskrankheit packend, man ist ergriffen. Ist die erste bildliche Wirkung aber abgeflaut, stellt sich Ernüchterung ein. Warum, so fragt man sich plötzlich, haben die Szenen beeindruckt: Ist es das Schicksal Birdys, die Anteilnahme und Einsicht in seine Persönlichkeitsstruktur, das Nachvollziehen eines Gemütszustandes, das Verständnis für die Träume eines weltentrückten Jugendlichen? Und man merkt, es ist nichts von dem. Es ist lediglich die filmische Machart, das expressive Spiel der Schauspieler, welche die Sinne des Betrachters gefangennehmen. Doch dies ist zu wenig, um einen bleibenden Eindruck zu hinterlassen.

So ist Alan Parkers «Birdy» eben vor allem ein formales Feuerwerk. Das ist an sich nichts Negatives. Doch es wird dann zum Ärgernis, wenn es vorgibt, mehr zu sein, als es ist.

Und dies ist bei Parker zu oft der Fall. Insbesondere dann, wenn auch noch der Vietnamkrieg dazu herhalten muss, inhaltliche Tiefe und Schweregewichtigkeit vorzugaukeln. Auch Vietnam ist für Parker nichts anderes als ein weiterer Sinnesreiz. Es ist ein weiteres inhaltliches Element, das vor allem der Form zu dienen hat, um den Film effektvoll auf Trab zu bringen. ■

Bruno Jaeggi

Adieu Bonaparte

Ägypten/Frankreich 1985.
Regie: Youssef Chahine
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 85/169)

Heute gilt der 1926 in Alexandria geborene Youssef Chahine als der interessanteste und konsequenterste Regisseur Ägyptens, wenn nicht des arabischen Kulturreises überhaupt. Spätestens 1958 ist ihm der internationale Durchbruch geglückt: mit «Bab al Hadid» («Kairo, Hauptbahnhof»), einer psychologisch differenzierten und sozial genauen Zuwendung zum Leben des ägyptischen Volkes, das immer wieder ins Zentrum seiner Filme rückt.

So engagiert er sich in «El Ard» («Die Erde», 1968), einem wuchtig-lebensvollen Meisterwerk, für den Kampf um Erde und Wasser; für den Kampf eines ganzen Landes für sein Leben und gegen die Herrschenden, die alles für käuflich halten. In «Al Usfur» («Der Sperling», 1973) versucht er die demütigende Niederlage im Sechs-Tage-Krieg von 1967 zu bewältigen: nicht durch antizionistische Feindklischees, sondern durch den Spiegel, den er mit Mut und Geschick dem eigenen Land

entgegenhält. Mit «Iskanderja... lih?» («Alexandria, warum?», 1978) taucht Chahine in seine Heimatstadt: Im Alexandria von 1942, beherrscht von den Briten, ausgesetzt den anrückenden Deutschen, zerrissen zwischen den Kriegsprofiteuren und dem Elend der Armen, steht Yehia, der unbeirrt sein eigenes Ziel verfolgt – seinen Eintritt in die beste amerikanische Theater-schule. Gleichzeitig tönt Chahine das Aufkommen des israelisch-arabischen Konflikts an, und parallel dazu schildert er die Beziehung zwischen einer Jüdin und einem Moslem.

Von Yehia, der in «Adieu Bonaparte» erneut, doch nur kurz auftaucht, handelt auch der stark autobiografische Film «Hadduta misriya» («Ägyptische Geschichte»/«Die Erinnerung», 1982): die Gewissenserfor-schung eines Regisseurs, eine facettenreiche Wahrheitssuche im Dschungel der Macht und des Scheins, ein Film, der pri-vate Fragen zu einem Kommen-tar auf die arabische Leidensge-schichte erweitert und nach de- ren Gründen sucht.

Zunehmend hat sich Chahine als glänzender Erzähler profi-liert, nicht nur als orientalischer Fabulierkünstler, sondern auch als Regisseur, der neue Formen findet. Mit ihrem epischen Charakter gleichen Chahines Filme einem Mosaik, das gegebene Konventionen sprengt, seien sie nun dramaturgischer oder psy-chologischer, musikalischer oder geschichtlicher Natur. Chahine verfügt über eine reiche Palette geschickt kontrastierter Farben, die er immer wieder mit grosser gestalterischer und emotionaler Kraft einzusetzen weiss. Besonders ausgeprägt ist sein Talent in der subtilen Ver-webung brisanter Informationen zu intimistischen Porträts; ge-schmeidig zeichnet er anhand unforcierter Alltäglichkeiten das soziale Gefälle, den politischen



Konflikt. Überraschend sind auch die Tonwechsel, das Zusammenwirken von lyrischen und kritischen, melancholischen und höhnischen, veristischen und melodramatischen Zügen. Und dabei versteht es Chahine zumeist, die vielen unterschiedlichen und vitalen Elemente zu einer allegorischen Ganzheit zu zwingen, in ein kinematografisches Klima einzufügen, das alle seine wichtigen Werke prägt, jeweils untergründig das Wesentliche ausdrückt, Unaussprechbares gefiltert fassbar macht.

Mit seinem 28. Langspielfilm, «Adieu Bonaparte», bleibt Chahine seiner Grundthematik treu: Napoleons Landung im Ägypten von 1798 interessiert ihn nur als Rahmen einer exemplarischen Geschichte, die sich zwischen dem französischen General Caffarelli und dem einheimischen Volk abspielt. Neuland betritt Chahine dagegen durch den produktionstechnischen Aufwand. «Adieu Bonaparte» ist

die erste ägyptisch-französische Co-Produktion der Filmgeschichte, die direkte Konsequenz eines 1982 unterzeichneten Vertrages zwischen den beiden Ländern. Da standen einem Regisseur aus der sogenannten «Dritten Welt» plötzlich drei Millionen Dollar zur Verfügung; Chahine wollte sich selbst treu bleiben und zugleich «grosses» Kino machen; die Dreharbeiten dauerten länger als ein halbes Jahr, und in dieser Zeit merkte Chahine, dass er für sein Vorhaben noch grössere Mittel benötigt hätte. Man kann sich aber auch fragen, ob der Film durch einen geringeren Aufwand nicht gewonnen hätte.

Im Mittelpunkt von «Adieu Bonaparte» stehen die zunehmend von Liebe und Respekt geprägten Beziehungen zwischen dem Wissenschaftler Caffarelli (ein erstaunlich beherrschter Michel Piccoli) und Aly, dem ägyptischen Bäckerssohn. Beide bewegen sich aufeinander zu, indem sie sich in-

**Michel Piccoli
als General Caffarelli
in «Adieu Bonaparte».**

nerlich gegen ihre angestammte Umgebung abgrenzen oder, zumindest, ihren Standort neu definieren. Caffarelli ist der soziale Utopist, der es vorzieht, Windmühlen für die Getreideverarbeitung zu bauen, als sich um seine Kanonen zu kümmern. Er erweist sich als offen, hellsichtig und progressiv zu einer Zeit, da Napoleon die Revolution bereits verraten hat. Und Aly (Mohsen Mohiedine) ist das wissbegierige, kreative, spontane Kind eines Volkes, das zwischen Widerstand, Sympathie und Anpassung zögert und schon deshalb keine Einheit bilden kann, weil es durch zu viele Einzelinteressen zersplittert wird. Aly, der Gedichte schreibt und aus den technischen Errungenschaften der Franzosen praktischen Nutzen zieht, druckt Flugblätter, um zur Revolte gegen die Invasion und Besetzung auf-

zurufen. Er weiss, dass jede politische Bewegung durch die Gemeinschaft, im Kollektiv erfolgen muss. Nicht in Yehia, seinem jüngeren Bruder, sondern in Aly entdecken wir diesmal Wesenszüge von Chahine selbst. Bakr seinerseits, der ältere Bruder Alys, verliert seine Verbindung zum Volk, wo er zum religiös-nationalistischen Fanatiker wird.

Durch seine pointierte Abkehr von den angeblich geschichtsbestimmenden Helden macht Chahine deutlich, dass er auch politisch auf der Seite Alys steht. Napoleon (Patrice Chéreau) wirkt in seiner Mischung aus aggressiver Macht und lächerlicher Schwächlichkeit als ewig unerwachsener, selbstbezogener Lausbub, der angibt, für Frankreich zu kämpfen, und dabei nur seine eigene Ehre und Selbstbestätigung sucht. Chahines Wille, Macht zu demystifizieren, lässt auch auf der ägyptischen Seite historische Grössen in den Hintergrund treten, so die Scheichs Al-Azhar, Hassouna und Al-Sadate. Der Titel des Films gewinnt hier seinen vollen Sinn: Er beeinhaltet die Abkehr auch von der Front, die durch die Herrscher definiert wird. Dafür wertet Chahine die Namenlosen des einfachen Volkes auf, das Geschichte nicht nur erleidet, sondern (mit)bestimmt.

Dadurch kristallisieren sich aktuelle Bezüge heraus: zwischen den einen, die geben (und gleichzeitig nehmen), und den andern, die nehmen (und gleichzeitig geben). Zumaldest im Filigran gewinnt jene Allegorie an Konturen, mit der Chahine ein vom neueren arabischen Film wiederholt variiertes Thema angeht: den echten Austausch zwischen verschiedenen Kulturen; die Bereitschaft, wechselseitig vom andern zu lernen; die entscheidende Bedeutung von Toleranz, Respekt

und Liebe in einer echten Beziehung. Wo Caffarelli sich im scheinbar bedeutungslosen arabischen Aly selbst zu erkennen beginnt, den er kurz zuvor noch töten wollte, gewinnt «Adieu Bonaparte» an dem, was ihm über weite Strecken fehlt: an überzeugend fassbarer Gleichnishaftigkeit.

An Transparenz und Übersicht fehlt es dem Film vor allem deshalb, weil der grosse äussere Aufwand mitunter zu einem Ausstattungskino führt, das intimistisch-lyrische Töne erdrückt. Das zumeist prallvolle Leben auf der Leinwand und ein besonders anfänglich unrhythmisches, schneller Schnitt lenken ab von den wesentlich leiseren und persönlicher gestalteten Beziehungen zwischen den vielen Randfiguren, die sich, im Gegensatz zu den früheren Werken Chahines, nicht zu einer Ganzheit fügen wollen. Da bleiben viele Themen kaum angedeutet, sie werden entsprechend unverbindlich hingeworfen: der Wahnsinn etwa einer Grossmacht, die nicht weiss, worauf sie sich politisch, militärisch und kulturell einlässt; die Erinnerung daran, dass nur Hoffnung, so klein sie auch immer sein mag, vor der Demütigung bewahrt; die Zweigesichtigkeit eines fremden Einflusses schliesslich, der eine kulturelle Öffnung erwirkt.

Das relative und durchaus ehrenvolle Scheitern Chahines an einem ausserordentlich ambitionären Vorhaben ist ein Musterbeispiel dafür, wie leicht und mit welchen Folgen die Kontrolle über die Produktionsmittel verloren gehen und wie Recht jene haben (auch bei uns!), die vor derartigen Abenteuern warnen. Das Warten auf das Riesenprojekt des Senegalesen Sembène Ousmane, «Almany Samori Touré», wird durch Chahines Erfahrung noch spannungsvoller.

Seiner Unzulänglichkeiten zum Trotz hebt sich «Adieu Bonaparte» vom üblichen Historienfilm ab: als schillernde Freske, die nie den Effekt, vielmehr den Dialog sucht, dialektisch, fern jeder Schwarzweissmalerei. Chahine wägt ab, er differenziert und umgeht souverän sämtliche Fallen des realistischen Kinos. Mag dem Film auch der grosse Atem fehlen – ein warmer Hauch von Grosszügigkeit und Subtilität vermag doch die Geschichte zu bewegen. Er macht aus der Geschichte etwas Dynamisches, das von jedem einzelnen mitgestaltet wird und Fragen an die Gegenwart stellt. Und das ist heute schon allerhand. ■

Lorenz Belser

Enrico IV

Italien 1984

Regie: Marco Bellocchio
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 85/175)

Am Ende des Films zieht Marcello Mastroianni, der einen Menschen darstellt, der seinen Mitmenschen vorspielt, er sei wahnsinnig geworden und bilde sich ein, Heinrich IV. zu sein, dem man aber jetzt seine Normalität bewiesen hat – zieht also Mastroianni sein Schwert und stösst es dem Nebenbuhler in die Brust. Bei Pirandello will dieser Mensch dadurch als definitiv irr erklärt werden, doch bei Bellocchio werden die Wirklichkeiten noch einmal gebrochen: Das Schwert entpuppt sich als Trick-Theaterschwert.

Dieses Ende ist für Bellocchio also nur das Ende eines Theaters: Der Vorhang fällt zwar, vor und hinter den Kulissen wird



aber die Gesellschaftstragödie weitergehen. Kino ist nur Theater.

Schön, wäre hier alles nach diesem Schluss, alles nach dieser ironischen Selbstreflexion des Mediums angelegt. Schön auch, würde so im ganzen Film indirekte Gesellschaftskritik geübt. Doch da enttäuscht Bellocchio.

Dabei hat er doch alle Mittel eingesetzt: Er beginnt den Film aus einer modernen Kamerafahrt heraus, aus einer Autofahrt der Meeresküste entlang – Morgen, die Sonne geht auf. Wir erkennen die Silhouette Matilde Spinas, gespielt von Claudia Cardinale, hören ein mürbes, müdes Familiengespräch. Ein Mercedes lässt die Gesellschaftsklasse erahnen, wir schauen durch die Scheiben – und schon sind wir im Mittelalter.

Der junge Mensch, der Matilde liebte und sich später als vierten Heinrich (der mit dem Canossagang ...) ausgeben wird, reitet mit farbigem Tross durch die Felder. Das soll eine gesellschaftliche Maskerade gewesen sein, damals vor zwanzig Jahren. Der korpulente Mann auf dem Beifahrersitz

blättert im Fotoalbum. Sehn-suchtsvolle Musik – Saxophon, Bandoneon, dann Cha-Cha-Cha – verfälscht die historische Sze-ne-rie. Der Mercedes fährt in den Hof eines neugotischen Kitschschlosses ein. Orientali-sierende Bauweise, mittelalter-lische Kostüme, Sonne im verluden-ten Garten.

Das ist ein ironisch angerich-teter Filmgenuss, bei dem wir ständig mitdenken dürfen, auf-schlüsseln dürfen, filmischen Schwindel durchschauen. Selbst diese Musik entlarven wir – noch.

Doch nach diesen ersten zehn Minuten, diesem flüchti-gen Anspielen der so manigfa-chen Wirklichkeitsmöglichkei-ten, verlieren sich die Katego-rien, versichern in platter Erzäh-lung. Bellocchio tritt mit uns und seinen Protagonisten nun in In-nenräume: Ins Schloss, ins Reich des scheinbar Irren, ins li-terarische Reich piranelliani-scher Sein- und Schein-Spiel-chen. Den gesellschaftlichen Kontext lässt er, zusammen mit dem Mercedes, draussen.

Index für diese neuen Gren-zen ist hier, wie die Figur des Psychiaters (Leopoldo Trieste), der den Königsdarsteller heilen soll, angelegt wird. Das wäre «draussen» ein praktizierender Therapetechnokrat gewesen; hier wird er zum harmlosen Phi-losophen, zum Sherlock Holmes und Trickkünstler. Keinerlei gesellschaftliche Identifikations-möglichkeiten mehr: Damit wird Bellocchios Lieblingsthema, Psychiatrie im sozialen Umfeld, von ihm selbst verraten.

Genau das ist auch die Gefahr von Pirandello's Theater: Dass man es nur noch im metaphysi-schen Raum austrägt. Meist ufert das dann im sophistischen Konversationston aus, und das Weltsystem, einmal vom gesell-schaftlichen Inhalt befreit, gerät in einen pseudo-verklärten, ba-nalen Schwebezustand. Dieser Eindimensionalität verfällt auch

Bellocchio: Die Figuren werden schal, die ironische Musik Kitsch, die stilwidrige Schloss-kulisse «schön». Immerhin ist da noch der Versuch, die Philoso-phiie in Bilder zu fassen, doch er muss in plumpen Metaphern, stehengebliebenen Uhren, pa-pieren Flugkörpern, einem Schaukelpferd für den König und einem Kind auf dem Thron enden. Aber auch Pirandello's Text ist vereinfacht.

Natürlich, ab und zu blitzt noch eine szenische Idee auf, die das Fläue wiedergutzuma-chen sucht: So das moderne Leben der Schlossbesucher, lei-der viel zu oberflächlich gezeigt, so die Tochter (Latou Char-dons), die ihrer Mutter immer frappierender ähnlich wird, so die anachronistische Unbeküm-mertheit der «Pagen» bei Tisch. Mastroianni und besonders die Cardinale machen aus ihren Rollen das Bestmögliche. Und undifferenzierte Schauspieler-führung zeichnet sich höchstens in zwei Nebenrollen ab, zwei jungen Männern, die man zu naiven Idioten vereinfachte. So gesehen ist «Enrico IV» ehrli-ches, gutes Filmhandwerk.

Spannend, künstlerisch und gesellschaftlich spannend, wird aber die Geschichte nach den ersten Sequenzen nie mehr. Hier hapert es wohl genau an den Auswirkungen des «Film-handwerks»: an der Routine (Koproduzent ist denn auch – Zufall? – das italienische Fern-sehen ...).

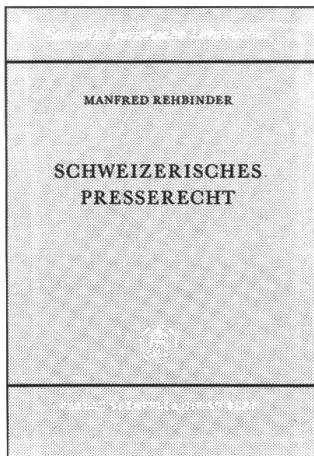
Und so wird auch schliess-lich, was ich anfangs als Thea-tercoup gelobt habe, wirkungs-los. Das Kino war zwar Theater, diese Einsicht bleibt, doch es war beileibe keine Weltfarce, nur schlechte Konversation. Denn der gesellschaftliche Rah-men wird ja nicht mehr ge-schlossen, besagte Gesell-schaftstragödie nicht mehr aus-gespielt. ■

AZ
3000 Bern 1

Für alle Film-, Fernseh- und Radiofreunde
auch von besonderer Wichtigkeit:

Professor Dr. Manfred Rehbinder (Zürich)

Schweizerisches Presserecht



1975,
148 Seiten, broschiert,
Fr. 34.—

Begriffe wie Presserecht, Pressefreiheit, Zensur, Berufsrecht des Journalisten, Pressedelikte, Redaktionsgeheimnis, Arbeitsrecht der Presse, Presse im Urheberrecht usw. sind heute zwar vielen geläufig. Was steckt aber dahinter? Was ist unter diesen schlagwortartigen Begriffen zu verstehen? Der Autor hat sich bemüht, nicht nur den Studenten und den juristischen Praktiker anzusprechen, sondern auch alle juristisch nicht vorgebildeten Interessenten. Das Buch wird jeder benötigen, der sich mit den heutigen Problemen der Massenmedien auseinandersetzt.

In jeder Buchhandlung erhältlich.



Verlag Stämpfli & Cie AG Bern
