Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 37 (1985)
Heft: 19

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: 07.01.2026

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

Bei den Besuchen, die während den letzten Lebensjahren täglich stattgefunden hatten, ging es den beiden beileibe nicht ausschliesslich um seelsorgliche oder theologische Belange. Dabei wäre ohnehin genauer zu untersuchen, wer denn wen «im Glauben stärkte ...» Aus den Äusserungen von Pater Julian Pablo ist zu schliessen, dass Buñuel für ihn tatsächlich zu einer Art von «geistlichem Berater» geworden war, «der mich in der priesterlichen Berufung mehr zu bestätigen als zu verunsichern versuchte». Aber auch Buñuel hatte zu diesem seinem «Komplizen» so grosses Vertrauen gefasst, dass er ihm, neben anderen persönlichen Gegenständen, sogar die Urne mit seinen sterblichen Überresten anvertraute.

Ansonsten ist von den vielen Gesprächen, die die beiden miteinander führten, nicht viel nach aussen gedrungen, denn sie waren miteinander übereingekommen, sie «wie eine Art von Beichtgeheimnis» zu behandeln. Nur mit äusserster Diskretion lässt Julian Pablo durchblicken, dass dem grossen Regisseur, der sich selbst, wie man weiss, als «Atheist von Gottes Gnaden» bezeichnete, Phasen der Depression nicht erspart geblieben sind und dass er auch weinen konnte. In solchen Augenblikken der Einsamkeit und der inneren Verlassenheit ist denn auch die Jesusgestalt, mehr als Symbol des leidenden Menschen denn als «Gottes Sohn», oder, noch genauer, als Vertreter des an der Abwesenheit Gottes leidenden Menschen (vgl. Psalm 22) dem «Mystiker» Buñuel, vor allem in seinen letzten Monaten eine nicht unbedeutende Stütze gewesen. ■

Film im Kino

Peter F. Stucki

Ran

(Chaos)

Japan 1985. Regie: Akira Kurosawa (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 85/290)

«‹Lear›-Adaption Kurosawas», «Kurosawa dreht Ran». – So und ähnlich titelten die Feuilletonisten und Filmjournalisten verschiedener Tageszeitungen im Juni 1984 eine vom Umfang her gesehen knappe Meldung der Schweizerischen Depeschenagentur, die jedoch alle Freunde und Kenner des japanischen Films begeisterte: Akira Kurosawa, der «Tenno» (Kaiser) des japanischen Filmes sollte in Kürze mit der Verfilmung von Shakespeares «King Lear» beginnen, eines Filmes, von dem der Regisseur meinte, er würde sein abschliessendes Lebenswerk bilden, in das er vorbehaltlos alle seine Energien stecken werde, die ihm noch verblieben.

Kurze Zeit später pilgerten hunderte von Filmjournalisten aus aller Welt zum Fujiama, dem heiligen Berge Nippons, an dessen Hänge der 74jährige Altmeister unter einem grossen, weiten Schirm, inmitten selber entworfener Schlachtpläne von seinem Feldstuhl aus, mit Megaphon und für ihn typisch schwarzer Brille und verwaschener Mütze, generalstabsmässig die Dreharbeiten befehligte: an verschiedenen Tagen eine wahre Armee. Bei der letzten von drei Schlachten war von 1400 Rüstungen, 500 Lanzen, 500 Musketen, 250 Pferden, darunter 50 direkt aus Colorado importierten Hengsten, 2500 Bastsandalen und 4 Tonnen Getränken die Rede. Der Aufbau des Schlosses von Saburo, das ein Raub der Flammen werden sollte, kam allein auf mehr als 1,2 Millionen Dollar zu stehen. Der Voranschlag des ganzen Unternehmens sah rund 12 Millionen Dollar vor, die grösste jemals in Japan für einen Film ausgegebene Summe. Ein Viertel der Kosten sollten allein die Kostüme verschlingen. Mit von der Partie war ein grosses Aufgebot von Schauspielern und Technikern, die schon in früheren Kurosawa-Projekten mit dabei gewesen waren, so unter anderem Asakazu Nakai (Kameramann in «Die sieben Samurai», 1953, und in der Macbeth-Verfilmung «Kumonosu-jo», 1957), Fumio Yanoguchi (Toningenieur in «Dodes' ka-den», 1970), Inoshiro Honda (Kreateur von «Godzilla») und Tatsuya Nakadai als Hauptdarsteller bereits in «Kagemusha» (1980). Als Hidetoras Narr Peter figurierte Masayuki Yui, einer der bekanntesten Komödianten Japans.

Gerechnet wurde inklusive Studioaufnahmen und Montage in Paris mit acht bis zehn Monaten Drehzeit. Weil der Film Ende Mai 1985 in Cannes, obwohl vorgesehen, noch nicht vorgeführt werden konnte, zeigte man den von Chris Marker («Plein soleil», 1982) gedrehten 80minütigen Dokumentarfilm «A. K.» über die Dreharbeiten zu «Ran».

Auf die Frage des französischen Journalisten François Chalais vom «Figaro-Magazine» (17.11.1984), was «Ran» von seinen 27 vorangegangenen Werken unterscheide, lachte Kurosawa lange sinnend vor sich hin und meinte: «Es ist mein letzter Film.» Ist «Ran» die Art und Weise, sich als Künstler von der Welt zu verabschieden?

Ob er sich an seine Revolte gegen den Vater, einen strengen Offizier der japanischen Armee und aus der alten Kaste der Samurai, der seinen Künstlerplänen gegenüber einst recht missbilligend gegenübergestanden war, entsonnen hatte? Sicher ist es in verschiedener Hinsicht bezeichnend, dass sich der betagte Kurosawa des jahrhundertealten Märchenmotivs vom König annimmt, der sein Reich unter seine drei Kinder aufteilt, dabei ihre Liebe zu ihm auf die Probe stellt und, geblendet von den Schmeicheleien der beiden älteren, das jüngste, von ihm am meisten geliebte Kind enterbt und verstösst, dann selber entrechet und schliesslich vom Jüngsten gerettet wird.

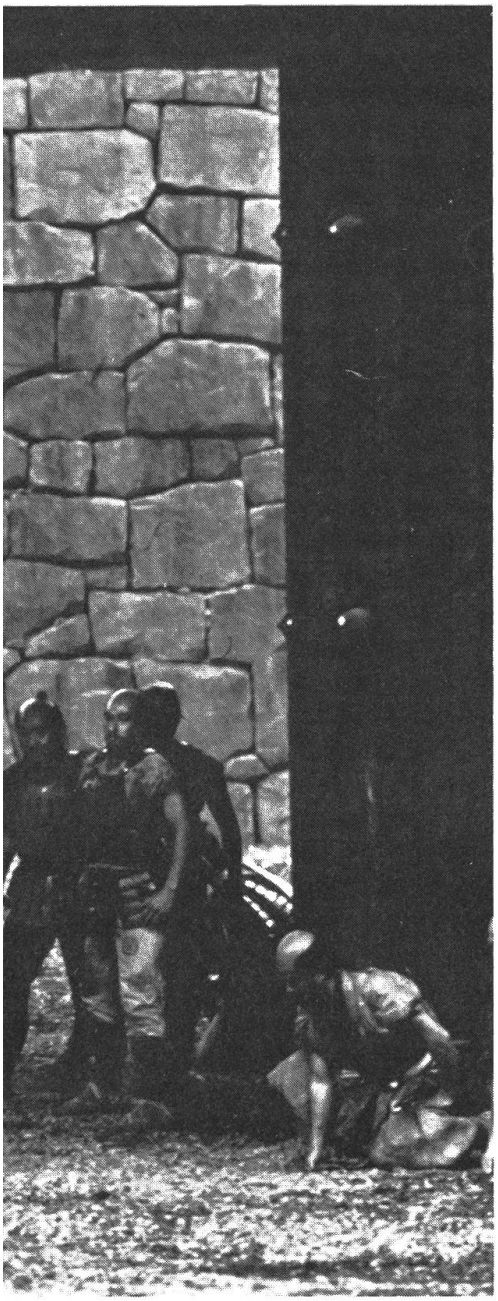
Die von Shakespeare (zirka 1604) in ihre komprimierteste und ergreifendste dichterische Form gebrachte Geschichte scheint für uns Menschen des 20. Jahrhunderts nichts von ihrer brennenden Aktualität verloren zu haben, spiegelt sich doch auch in den Verfilmungen von «König Lear» die Tragödie einer Menschheit, der durch grausame Schicksalsfügung ein Mass von Jammer und Qual auferlegt wird, das alle Grenzen des Erträglichen sprengt, «der Mythos vom Weltleiden, das aus der Niedertracht der Menschen, aus verhängnisvollem Zufall, aber auch aus der Torheit und Verblendung des eigenen Herzens entspringt» (Shakespeare-Forscher I. E. Walter).

An filmischen Umsetzungen des «König-Lear»-Stoffes sei an dieser Stelle nur die älteste und die vor Kurosawas «Ran» letzte Verfilmung genannt: die von James Stuart Blackton («King Lear», USA 1909) und die von Grigori Michailowitsch Kosinzew («Karol Lir», Sowjetunion 1970). Auffallend in Kosinzews in jeder Hinsicht beeindruckender Version ist der abgrundtiefe Pessimismus, bei dem auch «das tragische Ende der jüngsten Tochter kaum noch als Opfertod im christlichen Sinne gedeutet werden kann» (ZOOM 4/74), während bei Kurosawa, sowohl was die Anlage des Charakters Lears, respektive Hidetoras, wie den Ausblick des Films betrifft, ein winziger Funke Hoffnung das Chaos überlebt. Das ist bei der ungeheuren Intensität, mit der sich Kurosawa in «Ran» mit der Welt, den Ordnungen, seinem Altwerden und den Relationen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft auseinandersetzt, kein unbedeutendes Detail.

Von einer Adaption von Shakespeares Tragödie durch Kurosawa kann sowieso nur in Bezug auf seine universal filmische Verdichtung und die optische Wucht seines Stoffes gesprochen werden. Sein Epos geht zurück auf das Leben des in Japan sehr bekannten Herrschers Motonari Mori, der anfangs des 16. Jahrhunderts ein grosses Reich regierte und von dem es hiess, er sei, nachdem er sein Erbe an seine drei wohlgeratenen Söhne verteilt habe, in Frieden und versöhnt mit Leben und Tod in hohem Alter gestorben. Kurosawa erzählt, wie

er sich diese Geschichte habe durch den Kopf gehen lassen und sich plötzlich vorgestellt habe, wie es gewesen wäre, wenn Motonari drei verbrecherische, infame und perverse Söhne gehabt hätte. Mit dieser Vorstellung begann sich diese Geschichte mit der des Königs Lear und der eigenen Imagination zu vermischen, kongruent zu werden:

Die gespannte Aufmerksamkeit von vier mit langen Bogen versehenen Reitern, die Ruhe einer hochgelegenen Hügelkuppe, plötzlich das wilde Vorbeipreschen eines Ebers durch



das hohe, im Sommerwuchs stehende Gras, und dann der alte Regent, den Bogen gespannt, mit vom Wind zerzaustem Bart und langen weissen Haaren, einem braungebrannten Gesicht und dem unmissverständlichen Blick eines beutegewohnten Falken: so präsent beginnt Kurosawas Werk. Hierauf die wohl längste Sequenz des Films: Fürst Hidetora Ichimonji hält Mittagsrast. Am Rande eines erhöhten Plateaus sitzt er auf Klappstühlen mit seinen Söhnen Taro, Jiro, Saburo und dem ihm zugewandtem Tango (Kent) zur Rechten, zwei Notabeln Fujimaki und Ayebe zur Linken, seiner Leibgarde, den Soldaten und Reitern im Hintergrund innerhalb eines mit farbigen Blahen begrenzten Wiesenstückes, das sich markant gegen die ferngelegenen Kreten eines Hügelzugs abhebt. Nachdem Hidetora Dutzende von «ruhmreichen» Schlachten siegreich bestanden und Ströme von Blut hat fliessen lassen, hält er es an der Zeit, sein Reich und die Herrschaft Taro, dem ältesten Sohne, abzutreten. Er tut dies in der Erwartung, Jiro und Saburo möchten den neuen Gebieter der Ichimonji unterstützen und ihm selber einer wie der andere Gastrecht gewähren. Während Saburo, der Jüngste, das Ungenügen dieses Ansinnens sofort erkennt, ausspricht und deswegen vom Vater verstossen wird, machen die beiden anderen pro forma mit. Sobald aber ihre Herrschaft installiert ist, werden sie wortbrüchig und zeigen ihr wahres Gesicht.

Saburos Voraussicht unheilvoller Entwicklungen («Wir sind die Kinder eines durch Kriege heruntergekommenen Zeitalters. Nicht lange mehr, dann schlachten wir uns einander gegenseitig ab, um Blut mit Blut zu waschen») nehmen unaufhaltsam ihren Lauf: Auf seinem Gang von Festung zu Festung wird dem alten Herrn das Tor gewiesen. Sein vorher bewährtes Instrumentarium der Macht, Unbeugsamkeit mit Rache heimzuzahlen, versagt. Als er das von seinem Besitzer verlassene Schloss Saburos aufsucht, wird dieses von Taro und Jiro umstellt und eingenommen. In einem entsetzlichen Inferno von Flammen, Pfeilen und Speeren und nach einer total qualvollen Umkehrung jeglicher Tatkraft und aller Sinne, sieht sich Hidetora dazu veranlasst, vom brennenden Dachstock der Festung herunterzusteigen: Scheu und verstört, mit schlohweissem Haar, blutunterlaufenen Augen und nackten Füssen tritt er Stufe um Stufe tiefer, geht durch die verhalten mit den Waffen rasselnden Soldaten – rechts die gelben Taros, links die roten Jiros –, und geht an den Wällen vorbei den schwarzen, lavasteinernen Abhang hinunter, wo ihn der Nebel verschlingt.

Begleitet von seinem Narr («Er ist verrückt, das ist ein Segen») irrt er fremd und in geistiger Umnachtung an den öden Hängen seines einstigen Reiches umher, sammelt trockene Blumen und sieht in der Ebene all die rauchenden Schlösser und all die Verbrechen, die er früher auch an Unschuldigen begangen und angeordnet hat. Ohne daran mehr etwas rückgängig machen oder ändern zu können, erkennt er die unabänderliche Relation von Ursache und Wirkung. Durch seine Verblendung hat er die Unheilskräfte auf sich und seine Nachfahren herabgezogen; sein Leiden wird zur Konsequenz seiner früher begangenen Untaten.

In einer sturmgepeitschten Nacht stossen Hidetora und sein Narr auf den weltabgeschieden hausenden Prinzen Tsurumaru, den von Hidetora als Kind geblendeten Bruder Sues, Jiros Frau. Mit ihr zusammen hat der Prinz sein trauriges

Los, um den Hass zu verlieren, in die Hände Buddhas gelegt und heisst den Verstossenen mit den Worten «Die Gastfreundschaft des Herzens ist das einzige, was mir übrig blieb», am Feuer Platz zu nehmen. Doch dieser ist nicht fähig, der Güte dieser zwei Unschuldigen zu begegnen. «Das ist eine Welt, in der wir nicht auf das Mitgefühl Buddhas zählen können», sagte er kurz zuvor zu Sue.

Derweil bekriegen sich die Truppen der beiden älteren, bitter miteinander verfeindeten Söhne, in einer monströsen Schlacht. Nach dem Tod Taros treibt seine Witwe, Kaede, die Ereignisse diabolisch voran. Mit Intrigen, Arglist und dem Arsenal ihrer gewissenlos mörderischen Reize sät sie Tod und Schrecken, schickt Todesboten auf die Fersen Hidetoras und ist verantwortlich für den Tod Sues, um nicht zur Konkubine Jiros zu werden. Saburo, der mittlerweilen seinen Vater, den Narren und Prinz Tsurumaru in Sicherheit bringen wollte, kommt zu spät.

Als sollte der letzte Flecken Erde rot und schwarz zugedeckt werden (Saburo: «Wie Aasgeier, das Blut zieht sie an.»), kommt es auf einer lieblichen, mit Bäumen durchsetzten, weiten Waldschneise zum alles zerstörenden Schlussgang zwischen den Heeren Jiros (Rot) und Saburos (Blau), dem der Zuschauer seiner irrationalen Grausamkeit wegen kaum mehr zu folgen vermag. «Das ist die Hölle», meint ein verzweifelter Protagonist.

Saburo, der nach einer erschütternden Begegnung seinen wiedergewonnenen Vater in die Arme schliesst (Hidetora: «Ich habe Dir so viel zu sagen!»), trifft der Tod; dem greisen Manne bricht das Herz. «Was übrig bleibt ist eine Welt ohne Meister, wo nichts überlebt als die Narren und Blinden», meinte Kurosawa gegenüber François Chalais.

«In diesem sterblichen Erdenrund suchen die Menschen den Schmerz, nicht die Freude. Sie ziehen das Leiden dem Frieden vor, und sie gefallen sich im Morden und im vergossenen Blut. Sehen uns die Götter gerne weinen, oder weinen die Götter?» – «Es gibt weder Götter noch Buddha», sagt der Narr. Und trotzdem setzt Kurosawa in das abendliche, blutgetränkte Schlussbild noch das Zeichen einer zwar von der Macht geblendeten, aber überlebenden Hoffnung: Am Rande eines schwindelerregenden Abgrundes oben auf den Ruinen seines elterlichen Schlosses wendet sich Prinz Tsurumaru von der für ihn tödlichen Gefahr ab und ertastet mit seinem Stock ein sichereres Stück Erde. Der Blick des Zuschauers fällt dabei auf ein Bild mit einer Darstellung Buddhas, das sich golden vom schwarzen Gestein abhebt.

Es wäre verfehlt, aus diesem mit religiösem Gedankengut verbrämten Ende den billigen Schluss zu ziehen, Kurosawa wolle uns Westler zum Buddhismus bekehren. Was der Altmeister uns aber liefert, ist eine unmissverständliche Absage an jegliche Machtgewinnung, die in seinen Filmen immer der Grund ist, dass das Böse überhand nimmt. Es ist deshalb nicht von ungefähr, dass selbst Saburo nicht die Rolle des Erretters zukommt. Den Schreien und Befehlen aller Feldherren fehlt jegliche sinnvolle Resonanz. Allein den Schwachen, Unschuldigen, – «denen, die die Gastfreundschaft des Herzens wahren» –, gibt der Meister eine Chance.

Bei Kurosawa lässt sich das Leben wie seine Filme nie in eine einfach absolute Wahrheit bündeln; als allzu vielschichtig, irrational und manchmal auch absurd erweist sich die Realität

Der Fluch der bösen Tat: Taros Witwe Kaede rächt die an ihrer Familie begangenen Verbrechen.

dem Menschen («Rashomon», 1950, ZOOM 9/85). Es sind Filme «über das Weiterleben nach dem Augenblick der Wahrheit», schrieb Wilfried Berghahn.

Auf der Suche nach dem Guten und der Schönheit verbindet sich bei seinen Protagonisten ethisches Verantwortungsgefühl mit der Faszination des Bösen, die bei Kurosawas Schlachtgemälden oft gerade atemberaubend spürbar gemacht wird: In den schier endlosen Augenblikken, in denen Hidetora im Flammenmeer von Saburos Schloss seine Macht vollends an jene züngelnde, zuckende und blutüberströmte Agonie in ihm und um ihn herum verliert (slow motion), erspart uns Kurosawa nichts von jener entsetzlichen Grausamkeit und furchtbaren, von elegischen Klängen der Musik untermalten Ästhetik und Verklärung des Todes, die in ihrer Kulmination die Verherrlichung jeder Gewalt weit hinter sich lässt.

Vergleichbar mit dem instinktsicheren Bewegungsrhythmus eines japanischen Schriftenmalers, den schon Eisenstein zu seiner Theorie der Montage aufnahm, nutzt Kurosawa den Schnitt als virtuoses Gestaltungsmittel. «Den Film drehen heisst, so viel Material wie nötig für die Montage zu sammeln», heisst ein berühmtes Wort des Regisseurs. Allerdings wird dabei nichts dem Zufall überlassen. Für den Entwurf der Kostüme, darunter etliche Kimonos, deren Anfertigung bis zu drei Monaten Arbeit beanspruchte, wurde einer der berühmtesten Designer Japans herangeholt, rund 300 Modelle wurden von Kurosawa selber skizziert. Auch auf die lange zum voraus erfolgte Auswahl

der Drehorte legte der einstige Absolvent der Kunstakademie Doshusha sein ganzes Augenmerk. Der Fujiama wurde nicht wegen seiner weissen Spitze ausgewählt (die man übrigens gar nicht zu sehen kriegt), sondern wegen der Farbe seiner Erde, des rasch umschlagenden Wetters, der speziellen Farbe des Himmels, des Nebels, der Wolken und des Lichts. Andere Orte, wie zum Beispiel der ebenfalls vulkanische Berg Aso, Daikombo oder der Nationalpark von Oita wurden ihres Baumbestandes wegen einbezogen. Mit der Substanz der Lava und des Behelfs von Zementpuder (der Farbe des Dramas!) und der raffinierten Farbmagie des Kabuki-Theaters entfesselt er mit den gelben, roten und blauen Uniformen, Rüstungen, Wimpeln und Bannern Taros, Jiros und Saburos Kämpfe und Kombinationen, die weit über das Ästhetische hinausgehen: Seelenlandschaften. Was er sich in der Macbeth-Verfilmung «Kumonosu-jo» (Das Schloss im Spinnwebenwald, 1957) noch erträumt hatte, wurde in «Ran» nun realisiert.

Seit Eisensteins «Alexandr Newski» (1938) waren wohl auf der Leinwand mit Ausnahme von «Kagemusha» nie mehr derart packende Ritterkaskaden zu sehen. Die in ihre Bewegungen zerlegten, in immer neuen Phasen sich wiederholenden, blitzschnellen Bewegungsabläufe geraten in diesen Szenen an den Rand der kinematografischen Möglichkeiten. Im Gleichgewicht zu den wilden Schnittfolgen steht die Beherrschtheit der Handlungsträger, die Rhythmik der sich öffnenden und schliessenden Tore und Schiebetüren und die Symmetrie der Tableaux, etwa am Anfang des Filmes. In immer kürzeren Abständen und in immer rigoroserer Art und Weise wird diese Ausgewogenheit gestört, zerfetzt und mit Ausnahme des Schlussbildes ins Chaos gestürzt. Wie seit «Die sieben Samurai» (1953) bei Kurosawa üblich, erzielt auch in «Ran» einen Teil seiner direkten Sprache durch die mit mehreren Kameras gleichzeitig aufgenommenen Blickwinkel und Szenen, die anschliessend aus dem Ablauf heraus montiert werden.

Einflüsse des japanischen No-Dramas, des japanischen Abenteuerfilms (Chambarra) und die Drastik des Kabuki wie die Komik des Kyogen bilden mit Stilelementen des Westerns und des russischen Stummfilms

bei Kurosawa eine beinahe unglaubliche Synthese.

Im Vergleich zu «Kagemusha» (1980) scheint es immerhin in «Ran», als sei das Wechselspiel von verhaltener Kontemplation und kaum mehr zu bändigender Expressivität zugunsten einer erhöhten Hektik entschieden worden. Einerseits mag das mit der Thematik zusammenhängen (in «Kagemusha» ging es um die Frage der Identität, der Illusionen und des Lernens und Verstehens), andererseits aber kommt man nicht ganz um den leisen Verdacht herum, als hätten diesmal handfeste kommerzielle Überlegungen der Verkaufsstrategen die Tendenz gewiesen.

Seit nun mehr als 20 Jahren krankt das japanische Filmwesen an einem unter anderem durch massive Investitionen in den Fernseh- und Videobereich mitverursachten Substanzverlust. «Mishima» (1985), der grosse Renner aus Japan, wurde zum Beispiel unter der Regie von Paul Schrader von den Amerikanern Coppola/Lucas produziert. Die unwürdigen Umstände, unter denen Kurosawa sich zur Mitarbeit an der amerikanisch-japanischen Monsterproduktion «Tora, Tora, Tora» (1968) verpflichtete und das blamable Debakel rund um «Dodes' ka-den» (1970) sind beredte Zeugnisse jener Zwänge, mit denen sich der Meister mit einem derartig internationalen Renommee auseinanderzusetzen hat.

War «Dersu Uzala» (1975) eine russisch-japanische und «Kagemusha» (1980) eine von Coppola/Lucas/Fox finanzierte Produktion, musste er auch diesmal für «Ran» (12 Millionen Dollar wären auch für japanische Multis jeglicher Provenienz ein Pappenstiel gewesen) nach mehrjähriger Suche vor allem in seiner Heimat einen Bittgang in den Westen antreten, bis er via «Gaumont» und Venedig im französischen Produzenten Serge Silbermann (Melville, Becker, Buñuel) einen für solche «Klassiker» aufgeschlossenen Geldgeber fand. Angesichts solcher Tatsachen und in der Absicht, das Schicksal eines von seinen Söhnen verstossenen Vaters zu verfilmen, mochten Kurosawa die heimischen Absagen an sein Projekt wie blanker Hohn geklungen haben.

Geradezu zynisch ist in diesem Zusammenhang der nun seit mehr als 40 Jahren immer aufs neue wiederholte Vorwurf, Kurosawas Filme hätten sich von der japanischen Quelle entfernt. Der Erfolg von «Kagemusha» im Ausland veranlasste einen japanischen Filmkritiker zur Bemerkung: «Wir allein verstehen seinen Film (den wir nicht lieben), und ihr allein liebt ihn (die ihr nichts davon versteht)» («Japan Quarterly», 10/1980). Unter dem Vorbehalt, seine Filme verschanzten sich hinter der hermetisch verschlossenen Welt seiner Inszenierungen, stiess Kurosawas Werk in den letzten zwei Jahrzehnten auf zum Teil recht gehässige Ablehnung. Immerhin ist dazu zu bemerken, dass der weit überwiegende Teil seiner Filme die Gegenwart betreffen – in «Dodes' ka-den» so ätzend, dass das Publikum von Tokio bis London die Augen verschloss. Auch das ist eine Form von Verblendung, siehe «König Lear».

Wie «Kagemusha» ist «Ran» wiederum in Japans Gekokujo-Epoche zu Anfang des 16. Jahrhunderts angesiedelt, einer Zeit, die dem elisabethanischen Zeitalter Shakespeares nicht unähnlich war: Hier wie dort stand die Gesellschaft am Ende einer Kriegskultur, die von Kurosawa im Gegensatz zur darauffolgenden Tokugawa-Periode mit ihrem erstarrten Feudalsystem ihres für Bauern wie Samurais grossen Handlungsspielraumes, ihres freien Ausdrucks und ihres erlesenen Kunstgeschmacks wegen sehr geliebt wird.

Dabei dient Kurosawa der Rückbezug auf die Geschichte stets aufs neue «nur» als Spiegel der japanischen (und unserer) Gesellschaft, die nach dem Zweiten Weltkrieg ihre kulturellen Traditionen einem gigantischen ökonomischen Aufschwung opfert. Von daher erscheinen Werke wie «Dersu Uzala», «Kagemusha» und «Ran» in einem ausserordentlich aktuellen Zeitbezug. Das Urteil des japanischen Filmkritikers, sie, die Japaner allein verstünden seine Filme, die sie nicht liebten –, und wir im Westen liebten sie und würden nichts davon verstehen, mag von uns auch so bedacht und betrachtet werden. ■

Cecilia (Mia Farrow) mitten unter den Darstellern des Films im Film.

Bruno Loher

The Purple Rose of Cairo

USA 1985. Regie: Woody Allen (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 85/289)

Miteinander befreundete Snobs aus New York fahren, weil sie wieder einmal etwas Interessantes erleben wollen, nach Ägypten. Beim Geniessen der kulturellen Schätze des Landes stossen sie auf den Forscher und Dichter Tom Baxter, der sie im Austausch gegen eine Nacht auf dem Broadway in die Geheimnisse der ägyptischen Vorzeit einweiht. In New York verliebt sich Tom Baxter (zu erkennen an seinem Tropenhelm) in die Sängerin Rita.

Soweit die Inhaltsangabe von «Purple Rose of Cairo», dem Film im Film gleichen Titels von Woody Allen. Der eine spielt im Reich der «Illusion», der andere in der «Realität». Wer die letzten Filme von Woody Allen, und unter diesen insbesondere «Zelig» (1983, ZOOM 20/83) gesehen hat, wird sich durch Begriffe wie Realität und Illusion kaum mehr überraschen lassen. Immer wieder hat Allen seit seinen ersten Werken versucht, die dem Medium Film eigenen Täuschungsmöglichkeiten zu nutzen, um den Zuschauern ein Schnippchen zu schlagen. So lässt sich Allan Felix (der Glückliche) in «Play it again, Sam» (1971) von seinem Film-Idol Humphrey Bogart die Löcher seiner Identität stopfen, das Leben in Vorführräumen und Kinos der Wirklichkeit unzweifelhaft vorziehend.

Während Felix aus innerer Not Halt bei seinem Kino-Helden sucht, wird Cecilia (Mia Farrow) in «Purple Rose of Cairo» durch äussere Unannehmlichkeiten und Probleme in die dunklen Räume des Kinos getrieben. Cecilia ist die Frau von Monk (Danny Aiello), einem rohen Arbeitslosen zur Zeit der Weltwirtschaftskrise in den dreissiger Jahren. Sie arbeitet mit ihrer Schwester (Stephanie Farrow) in einem Imbisslokal und verdient so das nötige Geld, um für sich und vor allem ihren Mann aufzukommen. So oft sie dazu Gelegenheit hat, geht sie ins «Jewel», das örtliche Kino, um sich dort die Filme mindestens einmal, oft aber auch mehrmals anzusehen.

Der Film «Purple Rose of Cairo», mit Gil Shepherd als Tom Baxter (beide gespielt von

Jeff Daniels) in der Hauptrolle, hat es ihr besonders angetan. Dies nicht zuletzt, weil sich die äusseren Probleme verschärft haben. So wird sie wegen ihrer verträumten Art aus der Imbissecke gefeuert und zu Hause ertappt sie ihren Mann mit einer anderen Frau. Eigentlich wäre sie am liebsten gleich ausgezogen, doch angesichts der Hoffnungslosigkeit, die die einzige Alternative darstellt, kehrt sie zu Monk zurück und geht wieder ins Kino. Als sie sich ihren Lieblingsfilm zum fünften Mal anschaut, geschieht das Unerwartete. Der Filmheld Tom Baxter erkennt sie wieder und verlässt die Leinwand, um mit ihr durchzubrennen...

Durch die Gegenüberstellung von Film (im Film) und Realität (im Film) lässt Woody Allen nicht nur seine Schauspieler, sondern auch uns an seinen Fäden zappeln. Es entsteht eine Spannung zwischen der Innen- und Aussenwelt des Films, die nie aufgelöst wird. Allen gelingt es, im Zuschauer eine konstante innere Unruhe zu erzeugen. Denn es ist unmöglich, sich die tragische Romanze anzusehen, ohne sich gleichzeitig des Verhältnisses zwischen Zuschauer und Film bewusst zu werden. «Purple Rose of Cairo» wird so zur Reflexion über das Imaginäre und das Reale, zum typischen Metafilm. Das Wundervollste ist aber, dass es Allen gelingt, den Zuschauer emotionell in den Film hineinzuziehen, während er ihn gleichzeitig dazu bringt, alles, auch das Spiel, das er mit ihm treibt, intellektuell zu hinterfragen. Die Auseinandersetzung mit dem Medium Film steht in «Purple Rose of Cairo» an zentraler Stelle. Der Illusions- und Scheineffekt von Kino wird in den Film aufgenommen und thematisiert. Allen verlangt vom Zuschauer eine Eigenleistung, um hinter die Illusion des Filmischen zu blicken, und man sieht sich unversehens gezwungen, ihm diese zuzugestehen.

Mia Farrow und Jeff Daniels.

Mit uns echten Zuschauern verfährt er aber nicht so hart wie mit denen seines Films. Diese fallen nämlich in Ohnmacht und fordern das Geld zurück. Und als andere kommen, um sich diese Sensation anzusehen, nämlich einen Film, in dem eine Figur fehlt, langweilen sie sich, weil «nichts passiert» und der Film «keine Geschichte hat». Die übrigen Figuren haben sich nämlich mittlerweile an einen Tisch gesetzt und spielen Karten. Der Kinobesitzer hatte den Produzenten geholt, und dieser konnte die Spieler gerade noch daran hindern, ihren Drang nach unverhoffter Freiheit ebenfalls zu stillen. Aber diese Freiheit gibt es gar nicht, weder in der Realität noch im Film, so hat man es wenigstens in den frühen Werken Allens gelernt. Danach ist Freiheit immer nur Schein-Freiheit. Allen vergleicht in neueren Interviews das Leben immer wieder mit einem KZ des Dritten Reichs: «In beiden Fällen sind die Leute unerklärlicherweise damit konfrontiert, Gefangene einer ihnen feindlichen Umgebung zu sein, aus der sie nicht lebend entweichen können.» Daraus lässt sich auch ableiten, dass der Filmheld mit

Tropenhelm gezwungen sein wird, in seinen Film zurückzukehren: Auch der Drehbuchautor Woody Allen duldet keine Entflohenen. So von alleine ist jedoch das Geschehene nicht rückgängig zu machen. Es wird beschlossen, Tom Baxter zu suchen. Der Schauspieler Gil Shepherd, der mit dem gesamten Produktionsstab im Provinznest eingetroffen ist, wäre besonders froh, wenn seine filmische Kreation wieder gefunden würde. Er fürchtet nämlich, dass seine Karriere sonst darunter zu leiden hätte.

Währenddessen treffen sich Cecilia und Tom in der Mitte zwischen Realität und Fiktion auf einem Rummelplatz. Aber auch sie bekommen Probleme. Vor allem als Tom sie in ein schickes Restaurant ausführt, aber nicht bezahlen kann, weil sein Filmgeld in der «richtigen» Welt wertlos ist (Geld ist eben nicht gleich Geld). Auf der Flucht aus dem Restaurant geben die Beschwernisse der «realen» Welt dem Filmhelden einiges mehr zu schaffen als die Verfolger. Als dann beim Abschiedskuss auch noch der fade out (Abblendung) ausbleibt, bringt ihn dies beinahe aus der Fassung. Da Cecilia im Restaurant gesehen wurde, erfährt Monk davon. Er ertappt die beiden später bei einem Treffen in einer Kirche und es kommt zu einer Schlägerei, in der Tom auf unfaire Weise von Monk zusammengeschlagen wird.

Gil Shepherd gelingt es schliesslich, Tom Baxter mit der Hilfe von Cecilia wiederzufinden. Dieser verspürt aber gar keine Lust, in den Film zurückzukehren. Er liebt Cecilia, und zweitausend Mal «Purple Rose of Cairo» genügen ihm völlig. Die Zeit aber drängt, denn es wird gemeldet, dass auch in anderen Kinos gewisse Unregelmässigkeiten vorkommen. Im «Jewel» versucht bereits ein Kommunist, die anderen Filmfiguren zum Aufstand zu bewegen.

Cecilia verliebt sich nun auch noch in Gil Shepherd, den Darsteller von Tom Baxter, und muss schliesslich zwischen Tom und Gil wählen. Der eine will sie endgültig auf die Leinwand holen, der andere möchte sie nach Hollywood mitnehmen. Angesichts von Realität und Illusion entscheidet sie sich doch für die Realität, und Tom Baxter wird in den Film zurückgeschickt. Während die Illusion aber in kalkulierbaren Bahnen abläuft, ist dies bei der Realität absolut nicht der Fall. Gil Shepherd möchte seine Karriere nicht für eine Liebschaft aus der Provinz opfern und macht sich aus dem Staube. Die Illusion zeigt sich verlässlicher als die Realität: «Purple Rose of Cairo» wird zu einer tragischen Komödie. Wie der Film geendet hätte, wenn Cecilia die Illusion Tom Baxter gewählt hätte, kann sich wohl auch ein kreativer Kopf wie Woody Allen nur schwer vorstellen.

Mit «Purple Rose of Cairo» ist Allen wieder ein Werk gelungen, das ihn als Chaplin unserer Zeit bestätigt. Menschlichkeit wäre wohl der Begriff, unter den seine letzten Filme zu stellen wären, und der ihn zugleich mit Chaplin verbindet. Humor und Gefühl dominieren als Antwort auf die filmischen Grübeleien von «Stardust Memories» (1980, ZOOM 24/80) seine Filme aus jüngster Zeit. Allen ist reifer geworden und hat sich nach seinen «early funny ones» und den Filmen aus seiner «Selbstreflexionsphase» – «Annie Hall» (1977, ZOOM 19/77) und «Manhattan» (1979, ZOOM 17/79) – ganz der Menschlichkeit verschrieben. Er möchte die Leute unterhalten, sie aber auch aufwühlen und Emotionen schüren.

Womit ginge dies besser, als mit einer Liebesgeschichte, in der auch Allen seine Sehnsucht nach Romantik erfüllen kann. In seinen Werken ist die Liebe immer Motor aller Handlungen und auch das einzige, was zumindest kurze Momente von Glück verspricht. Allen ist konstant auf der Suche nach der Welt des kleinsten Schmerzes, und sein Rezept, diese zu finden, wäre wohl zu versuchen, trotz allen Schwierigkeiten der Realität eher mit der Liebe als mit der Illusion Kino zu entfliehen.

Allens grösstes Problem, das er immer wieder in seinen Filmen unterzubringen versteht, ist seine Angst vor dem Tod. Wie die Filmfiguren im «Jewel» befürchtet auch er, dass «einer» kommen könnte, der den Projektor abstellt. So fragt er in allen seinen Filmen – manchmal offen, manchmal verborgen – nach dem Vorhandensein Gottes. In «Love and Death» (1975, ZOOM 14/76) fordert er immer wieder Existenzbeweise, und in «Purple Rose of Cairo» veranlasst ihn diese Frage zu einer philosophischen Denkpause über «Gott und die Beziehung zu J. R. Sachs und R. H. Lewin», den Drehbuchautoren, welche das Universum von Tom Baxter schufen (das anscheinend der Produzent ganz in seiner Hand hat).

Liebe und Tod sind seit den ersten Werken die Obsessionen, mit denen sich Woody Allen herumschlägt. Mit «Purple Rose of Cairo» bestätigt der Egomane aber einmal mehr, dass es ihm inzwischen gelungen ist, sich von seiner Person – mehr oder weniger – zu lösen (Allen fungiert in diesem Film «nur» als Drehbuchautor und Regisseur). Schon zum zweiten Mal hat er, nach «Interiors» (1978, ZOOM 1/79), die Hauptrolle für eine Frau geschrieben. Vermutlich, weil er sich davon mehr emotionelle Wirkungen erhofft als mit einem männli-

chen Hauptdarsteller. Oder weil er keine anderen Männerrollen gestalten kann, wenn es nicht seine eigene ist? Mit der zunehmenden Distanz zum eigenen Ich könnte auch zusammenhängen, dass es Allen in seinen letzten Werken immer besser gelingt, das soziale Umfeld der Figuren zu zeichnen und ihr Verhalten daraus zu erklären.

«Purple Rose of Cairo» lässt sich problemlos an die Filme aus jüngster Zeit anschliessen, er übertrifft sie sogar alle durch seine Geschlossenheit. Ernste Komödien mit tiefgründigem Witz, welche weitergehende Fragen stellen: Vielleicht hat gerade unsere Zeit diese Art von Filmen, und darunter im speziellen «Purple Rose of Cairo», notwendiger denn je. ■

Ursula Blättler

Alsino y el Condor

Nicaragua 1982.
Regie: Miguel Littin
Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 85/265

Am 17. Juli 1979 gab Anastasio Somoza Debayle seinen Rücktritt als Staatschef Nicaraguas bekannt und floh nach sieben Wochen erbitterten Bürgerkrieges zwischen sandinistischen Widerstandskämpfern und der regimetreuen Armee in die USA. Damit fand die mehr als 30 Jahre dauernde Diktatur der Somoza-Familie ein abruptes Ende, und das Land Nicaragua, das zuvor von den Somozas wie ein Stück Privatbesitz regiert oder besser verwaltet worden war, stand am Anfang des beschwerlichen Weges in eine funktionierende Demokratie. Zwar hat Nicaragua aus eigener Kraft das Joch der Diktatur abgeschüttelt, doch ist der Frieden noch immer ein trügerischer, kriegerischer. Die USA, die Somoza fast bis zum Schluss wirtschaftliche und militärische Unterstützung lieferten, klagen Kuba und die Sowjetunion der Einmischung in die inneren Angelegenheiten Nicaraguas an; umgekehrt hat der US-Geheimdienst CIA Schützenhilfe geleistet für Sabotage-Aktionen der in Honduras und Costa Rica stationierten antisandinistischen Contras. Kein Wunder, hat sich in Nicaragua das Feindbild der «imperialistischen Amerikaner» inzwischen eher noch verschärft als entschärft.

In Anbetracht dessen muss es erstaunen, wenn in einem nicaraguanischen Spielfilm, der den Unabhängigkeitskampf der Sandinisten aus der Sicht eines Kindes schildert, die «Amis» nicht einfach als kriegslüsterne Kommunistenjäger erscheinen, sondern sehr differenziert in ihren Beweggründen und Gedankengängen gezeichnet sind. «Alsino und der Condor» ist der erste aus Produktionsgeldern des nationalen Filminstituts INCINE finanzierte Spielfilm des neuen Nicaragua und trägt somit in mehrfacher Hinsicht Vorbildcharakter.

Der Film erzählt aus der Sicht eines Bauernbuben in einer weit abgelegenen Gebirgsgegend, wie es zum Aufstand kam, und welche Rolle amerikanische Militärberater bei der Verteidigung des Somoza-Regimes spielten. Gleichzeitig entwirft der Film das Idealbild des «hombre nuevo», der aus den Trümmern der alten Ordnung das neue Nicaragua mit einem neuen kulturellen Selbstbewusstsein schaffen soll. Dass nun dieser «Held» kein strahlender Guerrillero ist, sondern ein kleiner Bub, ein buckliger Zwerg, den die schrecklichen Ereignisse des Krieges viel zu früh zum Mann haben reifen lassen, gehört mit ins Bild der beschworenen Hoffnung. Auf den Kindern Nicaraguas ruht die Zukunft des Volkes, und wenn – für uns befremdlich – exerzierende Buben und Mädchen mit Maschinengewehren zum festen Bestandteil nicaraguanischer Filme und Wochenschauen geworden sind, dann stehen sie wie selbstverständlich für die Verwurzelung des Widerstandes und des Wiederaufbaus im Volk.

Wer nun allerdings von diesem rein mittelamerikanischen Filmprojekt (das Filmteam bestand aus Nicaraguanern, Mexikanern, Kubanern, Costaricanern und Chilenen; Miguel Littin selber stammt aus Chile) als Resultat einen Propagandastreifen mit unterschwelligem Fremdenhass erwartet, sieht sich getäuscht. Bei aller brisanten und hochpolitischen Thematik hat sich «Alsino und der Condor» die Qualitäten eines filmischen Märchens mit psychologischen Untertönen bewahrt. Das fängt bei den poetischen Dialogen an und geht über die Beschwörung familiärer Erinnerungen bis hin zu kindlichen Tagträumen, die in der Imagination des Buben Alsino zu lebendiger Realität werden.

Der Zwölfjährige lebt mit seiner Grossmutter weitab von der Welt in einem Tal, das von der nächstgrösseren Stadt her nur über einen See erreichbar ist. Alsino träumt, zum Kummer der Grossmutter, von der grossen weiten Welt, vom geheimnisvollen Ort «Amsterdam», den sein Vater als Matrose besuchte, und vor allem vom Fliegen und von der Freiheit der Vögel. Mit Luisa, der Tochter des untergetauchten Widerstandskämpfers Manuel, verbindet ihn eine kindlich-scheue Liebesbeziehung, und gemeinsam steigen sie manchmal auf einen uralten «Zauberbaum», um sich in luftiger Höhe ihre Träume zu erzäh-

Back to the Future (Zurück in die Zukunft) 85/281

Regie: Robert Zemeckis; Buch: R. Zemeckis und Bob Gale; Kamera: Dean Cundey; Schnitt: Arthur Schmidt und Harry Keramidas; Musik: Alan Silvestri; Darsteller: Michael J. Fox, Christopher Lloyd, Lea Thompson, Crispin Glover, Thomas F. Wilson u. a.; Produktion: USA 1985, Bob Gale und Neil Canton für Universal, 115 Min.; Verleih: U. I. P., Zürich.
Der 17jährige College-Schüler Marty gerät mit einem zur Zeitmaschine umfunktionierten Rennwagen ins Jahr 1955, wo er Lorraine und George, seine künftigen Eltern noch im Teenageralter, kennenlernt. Da sich Lorraine ausgerechnet in Marty verliebt, hat dieser alle Hände voll zu tun, Lorraine und George, der schon damals ein Versager war, zusammenzubringen, denn es geht schliesslich um Martys Existenz... Trotz einigen Schwächen und Hängern recht originelle und dank Tempo, Witz und ironischen Anspielungen amüsante Version einer Zeitreise-Story.
→ 18/85 (S. 4)

J★ Zurück in die Zukunft

Femmes de personne (Drei Frauen von heute) 85/282

Regie und Buch: Christopher Frank; Kamera: Jean Tournier; Schnitt: Nathalie Lafaurie; Musik: Georges Delerue; Darsteller: Marthe Keller, Caroline Collier, Fanny Cottençon, Jean-Luis Trintignant, Philippe Léotard u. a.; Produktion: Frankreich 1984, T.Films/FR 3, 106 Min., Verleih: Sadfi, Genf.
Drei Frauen erleben auf verschiedene Weise ihre Autonomie: Sie sind beruflich erfolgreich, sie haben Affären und sie fragen sich, was aus ihnen werden soll. Denn: Liebe ist zwar ein schöner Traum, aber (Ehe-)Männer lassen sich mit den eigenen Interessen grundsätzlich schwer unter einen Hut bringen. Christopher Frank zeigt starkes Einfühlungsvermögen für seine Protagonist(inn)en, dafür bleibt seine in Puzzlestücken erzählte Alltagsgeschichte in ihrer Aussage absolut offen. Der weibliche Gesichtspunkt aus der Kameraoptik eines Mannes – das ist immerhin ein interessanter Aspekt.

E Drei Frauen von heute

Fletch 85/283

Regie: Michael Ritchie; Buch: Andrew Bergman nach einem Roman von Gregory McDonald; Schnitt: Richard A. Harris; Musik: Harold Faltermeyer; Darsteller: Chevy Chase, Joe Don Baker, Kareem Abdul-Jabbar, Dana Wheeler-Nicholson, Richard Libertini, Tim Matheson u. a.; Produktion: USA 1984, Douglas Greisman für Universal, 98 Min.; Verleih: U. I. P., Zürich.
So ernsthafte Themen wie Rauschgifthandel, Krebstod, Bigamie und verbrecherische Polizei werden in einem raffinierten, den Situationen angepassten Stilgemisch meist recht hintergründig abgehandelt. Dieses mit verhaltener Spannung und überraschenden Wendungen gespickte böse Lustspiel ist vom etablierten Michael Ritchie gekonnt inszeniert. Der mit allen Wassern gewaschene Chevy Chase bietet in der Hauptrolle eine Meisterleistung. – Ab etwa 14. → 19/85

J★

Guerrieri dell'anno 2072, I/Roma 2072 85/284
(Die Schlacht der Centurions/Fighter Centurions)

Regie: Lucio Fulci; Buch: L. Fulci u. a.; Darsteller: Jared Martin, Fred Williamson, Eleonora Brigliadori u. a.; Produktion: Italien 1982, 2 T, 93 Min.; Verleih: Elite Film, Zürich.
Zum Tode verurteilte Schwerverbrecher werden im Jahre 2072 in Rom gezwungen, Gladiatorenkämpfe auf Feuerstühlen durchzuführen, von denen sich eine grosse Fernsehanstalt höhere Einschaltquoten erhofft. Die Rechnung geht nicht auf, da sich einer der Gladiatoren weigert, seine Gegner zu töten, und einen Aufstand gegen die Auftraggeber anzettelt. Handwerklich routiniert gemachter, aber inhaltlich verworrener Science-Fiction-Film, dessen kritischer Ansatz schnell den genre-üblichen Brutalitäten Platz macht.

E Die Schlacht der Centurions

ZOOM Nummer 19, 2. Oktober 1985
«Filmberater»-Kurzbesprechungen
45. Jahrgang

Unveränderter Nachdruck
nur mit Quellenangabe ZOOM gestattet.

AGENDA

PROGRAMMTIPS

■ *Samstag, 5. Oktober*

Friedrich Dürrenmatt

«Schulfernsehen: Schweizer Literatur». – Die Sendung zeigt Ausschnitte aus der Verfilmung von Maximilian Schells «Der Richter und sein Henker», unterbrochen durch Gesprächsteile mit dem Dichter. *(12.30–13.00, TV DRS)*

■ *Sonntag, 6. Oktober*

Zu Gast bei Teddy Kollek

«Sonntagsgespräch». – Der Bürgermeister von Jerusalem erhält am 13. Oktober den diesjährigen Friedenspreis des Deutschen Buchhandels. Im Mittelpunkt des Gespräches werden die beispielhafte Politik der Koexistenz in Jerusalem, ihre Erfolge und Gefährdungen stehen. *(12.47–13.15, ZDF)*

■ *Montag, 7. Oktober*

Kunst und Wissenschaft

Ein Vortrag Friedrich Dürrenmatts am Rednerpult der Goethe-Universität Frankfurt. *(10.00–11.00, DRS 2)*

■ *Dienstag, 8. Oktober*

Kulturwelt: Der Finger im Revolverlauf

In phantasievollen Höhenflügen entwickeln ein kriminerfahrener Autor und sein Freund eine Detektivgeschichte. Mit ausgeprägtem Hang zu überzogenen Klischees geben sich die beiden genüsslich trivial-literarischen Improvisationen hin. *(23.00–0.15, ARD)*

■ *Mittwoch, 9. Oktober*

Männer im Gespräch

Jürg Meyer befragt den amtierenden Schwingerkönig und Agronomen Ernst Schläpfer zu seinem Selbstverständnis als Mann. *(14.05–14.30, DRS 1)*

■ *Donnerstag, 10. Oktober*

Treffpunkt

Eva Mezger zeigt eine Dokumentation, in der die verschiedenen Stationen der ersten autonomen Alters-WG der Schweiz festgehalten wurden. Den Anstoss zur Gründung dieser Wohngemeinschaft gab ein von der Leiterin des Seniorentheaters St. Gallen selbstverfasstes Theaterstück. *(16.15–17.00, TV DRS, Zweitsendung: 14. Oktober, 16.15)*

■ *Freitag, 11. Oktober*

Philip Glass

Ein Begriff wurde der Komponist vielen durch seine Musik im Film «Koyaanisqatsi». Michael Blackwoods Film ist nicht zuletzt eine Dokumentation über die Entstehung von dessen Oper «Akhnaten». Seine Recherchen führten ihn nach Indien und Ägypten. *(22.40–0.10, ORF 1)*

■ *Samstag, 12. Oktober*

Kein Platz für wilde Tiere

Heute ist der vor 30 Jahren entstandene Film von Professor Bernhard und Michael Grzimek ein Klassiker des Tierdokumentarfilms; Gelegenheit für uns zu prüfen, was Grzimeks Appell inzwischen bewirken konnte. *(16.00–17.15, ZDF)*

■ *Sonntag, 13. Oktober*

Die weissen Mönche von Hauterive

Der Film von Gregor Schildknecht lässt den Zuschauer einige Blicke hinter die Mauern des Zisterzienser-Klosters tun und weist auch auf die vielfältigen künstlerischen Sehenswürdigkeiten der 1137 gegründeten Anlage hin. *(10.15–11.00, TV DRS)*

Harlequin 85/285

Regie: Simon Wincer; Buch: Everett DeRoche; Kamera: Gary Hansen; Schnitt: Adrian Carr; Musik: Brian May; Darsteller: Robert Powell, David Hemmings, Carmen Duncan, Broderick Crawford u. a.; Produktion: Australien 1980, F. G. Film, Antony J. Ginnane, 96 Min.; Verleih: Spiegel Film, Zürich.
Ein junger Mann namens Gregory taucht in der Umgebung eines Senators auf, der Gouverneur werden soll. Als lieber Zauberer heilt er das an Leukämie erkrankte Politikersöhnchen, schliesst mit ihm Freundschaft und lehrt es Zaubertricks und übersinnliche Fähigkeiten. Da sich auch die Frau des Senators von ihm angezogen fühlt, beginnt eine Hatz auf den armen lieben Zauberer: Die korrupte Partei des Senators, die «bösen Zauberer», bringen ihn mit Vernunft und schallgedämpften Pistolen zur Strecke. Hintergründige Geschichte, die jedoch ausnahmslos in der glanzvollen Upper Class spielt und sich in gelecktem, routiniertem filmischen Erzählen totläuft. – Ab etwa 14.

J

Khandar (Die Ruinen) 85/286

Regie: Mrinal Sen; Buch: M. Sen nach einer Geschichte von Premendra Mitra; Kamera: K. K. Mahajan; Musik: Bhaskar Chandavarkas; Darsteller: Shabana Azmi, Naseeruddin Shah, Gita Sen, Pankaj Kapoor, Anna Kapoor u. a.; Produktion: Indien 1983, Jagadish und Pushpa Chowkhani für SRI BLC, 102 Min., Verleih: offen (Sendetermin: 7. 10. 85, TV DRS).
Drei Freunde flüchten für einige Tage aus der Hektik der Stadt in die erholsame Ruhe eines halbverfallenen Herrenhauses auf dem Land. In den Ruinen lebt eine junge Frau, die ihre alte, kranke und blinde Mutter pflegt. Für die beiden Frauen wird der Besuch zu einem Drama der Desillusionierung, da die Männer zwar Teilnahme zeigen, aber sich nicht wirklich engagieren, um die beiden Frauen aus ihrer Not und Einsamkeit zu erlösen. Mrinal Sens Film ist eine packende Parabel über eine zerfallende Feudalgesellschaft, deren erstes Opfer noch immer die Frau ist: Gefesselt durch Tradition, Erziehung, Pflichterfüllung und Resignation, wird ihr jeder Anspruch auf ein eigenes Glück verweigert. – Ab etwa 14. → 11/84 (S. 8)

J★★

Lui è peggio di me (Der Grösste bin ich) 85/287

Regie: Enrico Oldoini; Buch: E. Oldoini, Bernardo Zapponi, Kamera: Allesandro D'Eva; Musik: Manuel De Sica; Darsteller: Adriano Celentano, Renato Pozzetto, Kelley van der Velden u. a.; Produktion: Italien 1985, C. G. Silver Film, 99 Min.; Verleih: Sadfi, Genf.
Adriano Celentano mimt den Besitzer eines Oldtimer-Verleihs, der beruflich und privat mit seinem Jugendfreund zusammengespannt hat. Die eingefleischten Junggesellen sind dem weiblichen Geschlecht aber nicht abgeneigt, was zu periodischen Turbulenzen in ihrer Freundschaft führt. Obwohl der italienische Wirbelwind wie gewohnt feixt und plappert, will nicht so recht Stimmung aufkommen. Eine banale Story, platte Dialoge und dilettantisch agierende Schauspieler lassen dem keineswegs untalentierten Celentano kaum Entfaltungsmöglichkeiten: Der Nachgeschmack bleibt dementsprechend fade.

J

Mad Max Beyond Thunderdome 85/288
(Mad Max 3: Der Einzelgänger / Mad Max – Jenseits der Donnerkuppel)

Regie: George Miller und George Ogilvie; Buch: Terry Hayes und G. Miller; Kamera: Dean Semler; Schnitt: Richard Francis-Bruce; Musik: Maurice Jarre; Darsteller: Mel Gibson, Tina Turner, Frank Thring, Angelo Rossitto, Paul Larsson u. a.; Produktion: Australien 1985, G. Miller/Kennedy Miller, 108 Min.; Verleih: Warner Bros., Zürich.
Der verrückte Max mit dem gewalttätigen Ruf benimmt sich für einmal recht manierlich und entdeckt gar sein Herz für die Kleinen. Doch bevor er aus einem wilden Trupp Kinder eine nette Trappfamilie bildet, muss er durch die Hölle von «Bartertown»: Das post-atomare Sodom und Gomorrha ist eine ebenso verrückte wie witzige Mischung (ein echter Mad Mix) von verruchtem Westernsaloon, futuristischem Hallenstadion und grausigem Grossstadt-Gedärm. George Miller entwickelt daraus eine sarkastische Gesellschaftsvision mit ganz augenfälligen Verbindungen zur Gegenwart. – Ab etwa 14. → 19/85

J★

Friedenspreis des Deutschen Buchhandels

Preisträger ist der 74jährige Bürgermeister Teddy Kollek von Jerusalem. Die Laudatio hält der Stuttgarter Oberbürgermeister Manfred Rommel. *(11.00–12.30, TV DRS)*

■ *Dienstag, 15. Oktober*

Herzstunde

«Die Sprechstunde: Ratschläge für die Gesundheit». – Eine Diskussion zwischen Herzkranken und Herzspezialisten über Risikofaktoren, Therapie und persönliche Erfahrungen. *(19.30–20.15, SWF 3)*

■ *Mittwoch, 16. Oktober*

«Wer Dein Mehl hat, hat auch Deine Würde»

«Afrikas Katholiken auf dem Weg zur Eigenständigkeit». – Wie es möglich ist, «echter Afrikaner und zugleich echter Christ» zu sein (Papst Paul II.), soll ein Filmbericht über das Priesterseminar von Kalonda in Zaire deutlich machen. *(22.05–22.35, ZDF)*

Zwischen Recht und Gesetz

Greenpeace zeigte in der Vergangenheit vor den Sowjets ebensowenig Respekt wie etwa vor der US-Coastguard. Der von der BBC produzierte Film gibt ein eindrucksvolles Porträt dieser Organisation. *(16.10–16.55, ARD)*

■ *Donnerstag, 17. Oktober*

Die sexuelle Verführung

«Aus Forschung und Technik». – Die Frage, was die Frau für den Mann so attraktiv, und was die Frauen bei Männern so unwiderstehlich finden, einmal wissenschaftlich gesehen. *(21.00–21.45, ZDF)*

■ *Freitag, 18. Oktober*

Duke Ellington in Zürich

Ein Vierteljahrhundert hat der Aufzeichnung aus dem Kongresshaus vom 9. Oktober 1959 nichts anheben können: Dukes Evergreens swingen, als ob das Ereignis erst gestern stattgefunden hätte. *(23.10–23.55, TV DRS)*

FILME AM BILDSCHIRM

■ *Samstag, 5. Oktober*

Cotton Club

Regie: Francis Ford Coppola (USA 1984), mit Richard Gere, Gregory Hines. – Der legendäre Cotton Club in New Yorks Negerviertel Harlem der zwanziger und dreissiger Jahre, dort also, wo der Jazz geboren wurde, wird Show-Platz eines ausschweifend schönen und anrüchigen Gangster- und Revue-Spektakels. *(19.30–21.40, Teleclub)*
→ZOOM 2/85

■ *Sonntag, 6. Oktober*

Arvind Desai Ki Ajeeb Dastaan

(Das seltsame Schicksal des Arvind Desai)

Regie: Sayed Mirza (Indien 1978), mit Dilip Dhawan, Anjali Paigankar. – Arvind Desai, der einzige Sohn eines wohlhabenden Geschäftsmannes aus Bombay, verspürt neben der Lust auch die Last des Reichtums und ahnt die Verpflichtung, die seine soziale Stellung ihm aufbürdet. Ohne Orientierungspunkte wird diese Erkenntnis für ihn tödlich. Ein präzises, psychologisches Porträt Arvinds, durchsetzt mit alltäglichen Beobachtungen aus Bombay. *(23.30–1.20, ZDF)*

■ *Montag, 7. Oktober*

Khandhar

(Die Ruinen)

Regie: Mrinal Sen (Indien 1983), mit Shabana Azmi, Neseeruddin Shah. – Die Geschichte dreier Freunde, die für ein paar Tage das lärmige Stadtleben mit der Ruhe auf dem Land vertauschen, einer alten, blinden Frau und ihrer Tochter. Doch die Idylle liegt in den Ruinen. *(21.35–23.55, TV DRS)*
→ZOOM 11/84 (S. 8)

■ *Mittwoch, 9. Oktober*

Duel

(Duell)

Regie: Steven Spielberg (USA 1972), mit Dennis Weaver, Jacqueline Scott. – Ein Handelsvertreter, der mit seinem Chrom-Schlitten auf einer einsamen Strasse unterwegs ist, wird plötzlich von einem 40-Tonnen-Tanker terrorisiert. Das Duell auf der Strasse wird zu einem mörderischen Kampf. Der Regisseur will sein Erstlingswerk als eine Allegorie über die Beziehung zwischen Mensch und Maschine verstanden wissen. *(21.00–22.25, SWF 3)*
→ZOOM 17/73

The Purple Rose of Cairo 85/289

Regie und Buch: Woody Allen; Kamera: Gordon Willis; Schnitt: Susan E. Morse; Musik: Dick Hyman; Darsteller: Mia Farrow, Jeff Daniels, Danny Aiello, Irving Metzman, Stephanie Farrow u. a.; Produktion: USA 1985, Jack Rollins und Charles H. Joffe, 81 Min.; Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.
Cecilia erlebt, was sich schon mancher heimlich wünschte: Der Held ihres Lieblingsfilms kommt von der Leinwand herab und brennt mit ihr durch. Im Film (im Film) und im realen Leben (im Film) entstehen unlösbare Probleme. Als Cecilia sich auch noch in den Darsteller ihres Filmhelden verliebt und sich zwischen den beiden entscheiden muss, wählt sie die Realität. Woody Allens Meisterwerk ist eine wunderbare Spielerei über «den Charme des Imaginären und die Schmerzen des Lebens». – Ab etwa 14. → 19/85

J★★

Ran (Chaos) 85/290

Regie: Akira Kurosawa; Buch: A. Kurosawa, Hideo Oguni, Masato Ide, nach Shakespeares «King Lear»: Kamera: Takao Saito; Musik: Toru Takemitsu; Darsteller: Tatsuya Nakadai, Satoshi Terao, Jinpachi Nezu, Daisuke Ryu, Mieko Harada u. a.; Produktion: Japan/Frankreich 1985, Masato Hara/Serge Silberman für Nippon Herald/Herald Ace/Greenwich, 161 Min.; Verleih: Challenger Films, Lausanne.
Während eines Jagdausfluges überträgt der alte Hidetora sein in vielen Kriegen erworbenes Reich dem ältesten seiner drei Söhne. Blind gegenüber der aufrichtigen Liebe seines jüngsten Sohnes und unfähig, die Verschlagenheit der beiden anderen Söhne zu sehen, kommt seine «irre» Einsicht schliesslich zu spät: Ausgestossen und um den Verstand gebracht, muss er mitansehen, wie die beiden Familie und Erbe ins Chaos apokalyptischer Schlachten stürzen. Kurosawas Werk, im 16. Jahrhundert angesiedelt und inspiriert von Shakespeares «King Lear», den Traditionen Japans und den Visionen unserer Zeit, ist eine an Bildkraft und Intensität gewaltige Parabel über das Verhängnis der Macht. – Ab etwa 14. → 19/85

J★ Chaos

Las ratas del asfalto (Mad Drivers) 85/291

Regie: Rafael Villaseñor; Kamera: Javin Cruz; Darsteller: Ana Martin, Armando Silvestre, Arsenio Campos, Emmanuel Olea u. a.; Produktion: Mexiko 1982, Conacite Dos, 83 Min.; Verleih: Victor Film, Basel.
Der Versuch einer Lebensbeschreibung dreier mexikanischer Grossstadt-Twens entpuppt sich als vordergründige Schauerballade von Liebe und Tod. In dem drittklassigen, primitiven Machwerk um Mädchen, Männer und Motoren müssen aufheulende PS den Dialog und dahinflitzende Blechkisten die Darstellung ersetzen.

E Mad Drivers

Sunshine Reggae auf Ibiza 85/292

Regie: François Petit (= Franz Marischka); Buch: Florian Burg; Kamera: Fritz Baader; Musik: Gerhard Heinz; Schnitt: Claudia Witz; Darsteller: Olivia Pascal, Karl Dall, Chris Roberts, Bea Fiedler, Jacqueline Elber, Helga Feddersen u. a.; Produktion: BRD 1983, Lisa, 86 Min.; Verleih: Domino Film, Wädenswil.
Karl Dall spielt einen ostfriesischen Bauern, der einer Schlagersängerin wegen, von der er sich eingeladen glaubt, nach Ibiza reist und dort unter die Räder kommt. Älteste Kalauer, dämlichste Plattitüden und albernste Witze kennzeichnen dieses mit kindischer Blödelkomik und billiger Schlagermusik auf niedrigstem Niveau inszenierte Lustspiel. – Notfalls ab etwa 14 möglich.

J

■ *Samstag, 12. Oktober*

Benilde ou a virgim mae

(Benilde, Jungfrau und Mutter)

Regie: Manuel de Oliveira (Portugal 1974), mit Maria Amélia Aranda. – Die junge Benilde, von ihrem Vater von der Welt abgeschirmt und in einem sehr religiösen Milieu erzogen, wird vom Doktor für schwanger erklärt. Ob Vater, Verlobter, Tante, Pfarrer oder die Betroffene selber: Alle schreiben diesen Umstand ganz verschiedenen Einwirkungen zu. Das anspruchsvolle Werk des portugiesischen Altmeisters lässt an Godards «Je vous salue, Marie» denken. *(20.00–21.45, SWF 3)*

■ *Sonntag, 13. Oktober*

Liebelei

Regie: Max Ophüls (Deutschland 1932), mit Wolfgang Liebeneiner, Magda Schneider, Gustav Gründgens. – Ein schlichtes Bürger-Mädchen verliert seinen adligen Geliebten, weil dieser sich eines früheren Verhältnisses wegen duellieren muss. Die stilsichere Verfilmung von Arthur Schnitzlers gleichnamigem Theaterstück wird zur Tragödie der Widersprüche zwischen überholten Formen und Gefühlen. *(15.30–17.00, ARD)*

■ *Montag, 14. Oktober*

Il Bidone

(Die Schwindler)

Regie: Federico Fellini (Italien 1955), mit Broderick Crawford, Richard Basehart, Giulietta Masina. – Augusto ist ein kleiner Gauner, der zusammen mit seinen Helfern «Picasso» und Roberto einfältigen Bauern das Geld aus der Tasche zieht. Gut und Böse stehen sich in einem ungleichen Kampf realistisch gegenüber. *(21.45–23.25, 3Sat)*

■ *Dienstag, 15. Oktober*

Tschastnaja shisn

(Ein Privatleben)

Regie: Juli Raisman (Sowjetunion 1982), mit Michail Uljanow, Ija Sawwina. – Als plötzlich auf die Strasse gesetzter Wirtschaftsfunktionär muss Sergej Abrikossow das Leben der normalen Bürger kennenlernen. In zahlreichen kleinen, oft verschmitzten Hinweisen übt Juli Raisman in seinem Film Kritik an der Verbürgerlichung der Funktionäre. *(19.30–21.15, ZDF)*

■ *Mittwoch, 16. Oktober*

Les enfants du paradis

(Kinder des Olymp)

Regie: Marcel Carné (Frankreich 1943/44), mit Arletty, Jean-Louis Barrault, Pierre Brasseur. – Breitangelegte Liebesgeschichte auf dem Hintergrund des Pariser Komödiantenlebens von 1830. Der Film bedeutete den Höhepunkt der kongenialen Zusammenarbeit zwischen dem Regisseur und dem Drehbuchautor Jacques Prévert. *(21.00–0.00, SWF 3)*
→ZOOM 23/79

■ *Donnerstag, 17. Oktober*

Er moretto – Von Liebe leben

Regie: Simon Bischoff (Schweiz/BRD 1984), mit Alevino di Silvio, Franco Mazzieri. – Das Leben eines vagabundierenden römischen Strichjungen und seine soziale Integration sowie die Zerstörung eines Soziotops gesellschaftlicher Aussenseiter sind zwei Themen dieses Erstlingswerkes. *(22.10–23.40, TV DRS)*
→ZOOM 2/85

■ *Freitag, 18. Oktober*

Heaven Can Wait

(Der Himmel soll warten)

Regie: Warren Beatty (USA 1978), mit W. Beatty, Julie Christie. – Football-Star Joe Pendleton gelangt nach einem tödlichen Verkehrsunfall in himmlische Gefilde. Dort stellt sich heraus, dass seinem Schutzengel ein Fehler unterlaufen ist; eigentlich hätte Joe erst im Jahre 2025 sterben dürfen. *(20.15–21.55, ARD)*

ÜBER FILM UND MEDIEN

■ *Sonntag, 6. Oktober*

Palast der Träume (I)

«Aus der Geschichte des Kinos». – Durch die erste Folge führt ein alter Herr, der in der Frühzeit der bewegten Bilder Stummfilme auf dem Klavier begleitete. *(13.15–13.45, ZDF)*

■ *Montag, 14. Oktober*

Besuch bei Joan

In der Rolle der Joan Crawford erzählt der niederländische Schauspieler Cas Enklaar, der das Stück selber geschrieben hat, von den Anstrengungen, ein Star zu sein, und von der Einsamkeit derer, die das Publikum mit Träumen versorgen müssen. Horst Königstein inszenierte das Joan-Solo wie das ungesendete Ende einer Talk-Show – mit all jenen Augenblikken, die der Zuschauer gewöhnlich nicht zu sehen bekommt. *(16.05–17.20, ARD)*

A Test of Love 85/293

Regie: Gil Brealey; Buch: John Patterson und Chris Borthwick nach dem Buch «Annie's Coming Out» von Rosemary Crossley und Anne McDonald; Kamera: Mick van Bornemann; Schnitt: Lindsay Frazer; Musik: Simon Walker; Darsteller: Angela Punch McGregor, Tina Arhondis, Drew Forsythe, Liddy Clark, Mark Butler u. a.; Produktion: Australien 1984, Australia Film/Don Murray, 93 Min.; Verleih: U. I. P., Zürich.
In einem Hospital für spastische Kinder lebt seit ihrem dritten Lebensjahr Anne. Ihr Körper bewegt sich unkontrolliert, weshalb sie für schwachsinnig gehalten wird. Jessica Hathaway, eine lebensbejahende junge Therapeutin, bringt Anne innert kurzer Zeit Lesen und Schreiben bei. In einem aufreibenden Kampf gegen sture Behörden holt sie Anne aus der Anstalt. Der Australier Gil Brealey zeigt eindrücklich, wie bildungsfähig und reif Menschen sein können, die einer körperlichen Behinderung wegen oft auch als geistig unterentwickelt gelten und entsprechend unmenschlich behandelt werden. – Ab etwa 14. → 19/85

J★

To Catch a Thief (Über den Dächern von Nizza) 85/294

Regie: Alfred Hitchcock; Buch: John Michael Hayes nach einem Roman von David Dodge; Kamera: Robert Burks; Schnitt: George Tomasini; Musik: Lyn Murray; Darsteller: Cary Grant, Grace Kelly, Charles Vanel, Jessie Royce Landis, Brigitte Auber u. a.; Produktion: USA 1955, Paramount, 107 Min.; Verleih: Columbus Film, Zürich.
Ein Ex-Meisterdieb wird beschuldigt, die perfekten, ganz in seinem unverwechselbaren Stil durchgeführten Einschleichdiebstähle in mondänen Hotels an der Côte d'Azur verübt zu haben. Um seine Unschuld zu beweisen, versucht er, sich in die Psyche des eigentlichen Täters einzufühlen, um seine Pläne voraussehen und ihn in flagranti ertappen zu können. Dabei bringt ihn eine junge Amerikanerin in Schwierigkeiten, was natürlich ein Happy-End nicht verhindert. Souverän inszenierte Krimi-Komödie, die zwar nicht so sehr von hitchcockschem Suspense getragen wird, dafür aber umso mehr Freiraum für zynische Seitenhiebe lässt. Eine Wiedersehensfeier mit einem cool agierenden Cary Grant und der berückend schönen Grace Kelly.

J★ Über den Dächern von Nizza

Traffic School / Moving Violations (Die Blech- und Dachschaden-Kompanie) 85/295

Regie: Neal Israel; Buch: N. Israel, Pat Proft, Sharon Boorstin; Kamera: Robert Elswit; Schnitt: Tom Walls; Musik: Ralph Burns; Darsteller: John Murray, Jennifer Tilly, James Keach, Wendie Jo Sperber, Sally Kellermann, Nedra Volz u. a.; Produktion: USA 1985, Joe Roe und Harry Ufland, 90 Min.; Verleih: 20th Century Fox Film, Genf.
Dummer Klamaukfilm um Automobilisten, die nochmals in die Verkehrsschulung müssen. Dass die korrupte Richterin und der sadistische Cop mit ihren Machenschaften nicht durchkommen, ist klar. Ein weiterer Polizeifilm aus Reagans Amerika, der von den alten Slapstickfilmen noch lange nicht genug gelernt hat und dies mit zynischer Menschenverachtung und penetrantem Sexismus zu kompensieren sucht.

E Die Blech- und Dachschaden-Kompanie

Die Verlobte 85/296

Regie: Günther Bücker und Günter Reisch; Buch: G. Bücker nach der Romantrilogie «Haus der schwarzen Tore» von Eva Lippold; Kamera: Jürgen Brauer; Musik: Karl-Ernst Sasse; Darsteller: Jutta Wachowiak, Regimantas Adomaitis, Ewa Zietik, Hans-Joachim Hegewald, Reinhard Straube u. a.; Produktion: DDR 1980, DEFA, 112 Min.; Verleih: offen (Sendetermin: 12. 10. 85, TV DRS)
Schilderung der zehn Lebensjahre, die eine Kommunistin 1934–1944 hinter den Mauern eines Frauenzuchthauses verbringen muss, was sie nur durch die Hoffnung auf Liebe und Zukunft und durch Mitgefühl und Solidarität mit den anderen Häftlingen durchsteht. Als Frauenfilm wie als Zuchthausfilm, als Widerstandsfilm wie als antifaschistisches Zeitbild, als Liebesgeschichte wie als filmische Exploration von Gefühlen gelungen. Herausragend die schauspielerische Leistung der Hauptdarstellerin Jutta Wachowiak. – Ab etwa 14 möglich.

J★

VERANSTALTUNGEN

■ *Bis April 1986, Wohlen*

Filmklub Wohlen

Im Programm 85/86 werden gezeigt: «Les nuits de la pleine lune» von Eric Rohmer (23. Okt.), «Hanna K.» von Costa-Gavras (13. Nov.), «To Be or Not to Be» von Ernst Lubitsch (11. Dez.), «Stop Making Sense» von Jonathan Demme (15. Jan.), «Educating Rita» von Lewis Gilbert (19. Febr.), «Mephisto» von István Szabó (12. März) und «Stranger than Paradise» von Jim Jarmusch (9. April). Information und Unterlagen für Mitgliedschaft: FKW, Dieter Kuhn, Rigistrasse 10, 5610 Wohlen.

FESTIVALS

■ *11.–13. Oktober, München*

12. Festival des Phantastischen Films

Offizieller Wettbewerb mit aktuellen internationalen Produktionen sowie Retrospektiven mit Klassikern der dreissiger und vierziger Jahre sowie mit «Modernem Gruselkino». Ein separater Programmteil zeigt Kurzfilme und Arbeiten aus den deutschen Filmhochschulen. Detlef Loll, Saarlouiser-Strasse 37, D-8000 München 50.

■ *12.–19. Oktober, Nyon*

17. Festival international du film documentaire

Kleines, intimes Festival, das aber in seinem Spezialgebiet einen guten internationalen Überblick bietet und deshalb von Filmschaffenden und Fachleuten des Genres geschätzt wird. Die Retrospektive ist dem Schweizerischen Armeefilmdienst gewidmet, welcher in der Schweiz eines der ältesten Filmarchive besitzt. Case postale 98, 1260 Nyon.

KIRCHLICHER VERLEIH NEUE SPIELFILME

■ Schmalfilme (16 mm) neu im SELECTA-Verleih, Rue Locarno 8, 1700 Freiburg:

Il bacio di Tosca

(Der Kuss der Tosca)

Daniel Schmid, Schweiz 1984; Farbe, italienisch gesprochen, deutsch und französisch untertitelt, 87 Min.; Fr. 150.–.

In der «Casa Verdi», dem 1902 von Verdi in Mailand als Vermächtnis gegründeten Altersheim für Musiker, leben Künstler, denen scheinbar nur noch ihre Musik und ihre Erinnerungen geblieben sind. Behutsam, ja liebevoll zeigt der Film, zu wieviel vitalem Leben – als Rollenspiel und Selbstdarstellung – diese Menschen noch fähig sind, und er deckt zugleich auf, wie wichtig eine menschliche, behütete, aber mitunter auch noch herausfordernde Lebenswelt für ein Altern in Würde ist.

Jeder für sich und Gott gegen alle – Kaspar Hauser

Werner Herzog, BRD 1974; Farbe, deutsch, 109 Min.; Fr. 140.–.
Die Version der Geschichte des Findlings Kaspar Hauser, der, ohne menschliche Kontakte in einem Keller aufgewachsen, 1829 in Nürnberg aufgefunden wurde. Der Jüngling wurde für die Gesellschaft ein pädagogischer Forschungsfall und als solcher von einem Ort zum andern gereicht, bis er 1833 einem nie geklärten Mord zum Opfer fiel.

Gülibik, der Hahn

Jürgen Haase, BRD 1983; Farbe, deutsch, 90 Min.; Fr. 110.–.
Die Geschichte der Freundschaft zwischen dem achtjährigen Ali und seinem Hahn Gülibik. Weil die Ernte ausbleibt und nach langem Winter der Hunger droht, will der Vater den Hahn verkaufen. Dem Knaben gelingt es, dies mit einer List zu verhindern. Stattdessen bildet der Vater Gülibik nun zum Kampfhahn aus. Aber schon beim ersten Kampf unterliegt Gülibik und kommt um. Ein Kinder- und Familienfilm, der lehrreich und spannend zugleich das harte Alltagsleben in einem anatolischen Dorf schildert.

Gregorio

Grupo Chaski, Peru 1984; Farbe, Originalversion mit deutschen Untertiteln, 90 Min.; Fr. 150.– (auch im ZOOM-Verleih erhältlich).
Der Film beschreibt den Weg von Gregorio, einem zwölfjährigen Indiojungen, der zusammen mit seiner Familie aus einem Andendorf in die Grossstadt zieht. Nach einer schlechten Ernte sieht sich der Vater gezwungen, auf Arbeitssuche zu gehen. Als er in Lima vorübergehend eine Stelle als Lastenträger findet, glaubt er an das bessere Leben in der Stadt und lässt die Familie nachkommen. Doch bald darauf wird er krank und stirbt. Gregorio muss als Ältester die Rolle des Familienvaters übernehmen. Er versucht, die Familie durchzubringen, wozu er all seine Kraft und Phantasie einsetzt; doch die harte soziale Wirklichkeit holt ihn immer wieder ein.

len. Aus diesen Träumen werden sie einmal unsanft durch einen Trupp Soldaten gerissen, der die in Panik davonlaufenden Kinder in Gewahrsam nimmt und als potentielle Terroristen dem Major im Lager vorführt. Dieser steht in Dauerfehde mit einem amerikanischen Militärberater namens Frank, der bei der Ankunft der beiden Kinder besonders guter Laune ist und den widerstrebenden Alsino zu einem Helikopter-Rundflug einlädt. Doch der Bub zeigt sich weder von der herablassenden Freundlichkeit des Amerikaners noch vom Flugerlebnis im Militärhelikopter sonderlich beeindruckt.

In der Folge wird das weitere Schicksal von Frank und Alsino einander diametral gegenübergestellt: Beide verlieren sie allmählich ihre Illusionen und ihre Unschuld, beide nehmen sie am Verlust ihrer Träume Schaden (Frank psychisch, Alsino physisch, indem er von einem gescheiterten Flugversuch einen Buckel davonträgt), und das Ende des Unabhängigkeitskrieges führt sie erneut zusammen als Verlierer (Frank) und moralischen Sieger (Alsino). In der Entwicklung des Knaben Alsino ist dabei manches allegorisch deutbar und deshalb eben «märchenhaft»: Bevor es ihm die Grossmutter erlaubt hat, öffnet er die Truhe der Erinnerungen an den Grossvater und wird dadurch früher, allzu früh, zum Mann. Die Reise weg von der Grossmutter führt ihn zu der symbolischen Gestalt des Vogelhändlers, der ihn ein Stück Lebensweisheit lehrt und zum Schluss ohne Lohn für die geleisteten Dienste entlässt: «Du hast einen freien Menschen kennengelernt, das genügt als Bezahlung.» Wenn dann stets von neuem der Krieg in seiner ganzen Grausamkeit ins Bild einfällt, mit Exekutionen von Zivilisten und der Aushebung von Massengräbern, so ist die Betroffenheit des Zuschauers nur umso grösser.

In einer Schlüsselszene verschwimmen Realität und Allegorie vollends und wird gleichzeitig der kämpferische Anspruch der katholischen Kirche Nicaraguas deutlich: Mitten in

eine Karfreitagsprozession fallen Bomben, die Prozessionsteilnehmer stieben in Panik auseinander, und zurück bleibt der an sein Kreuz gefesselte Jesus, der verzweifelt schreit, man solle ihn endlich herunterholen. Zuvor hat derselbe Christus Alsino, der dem Gestrauchelten helfen wollte, angeherrscht: «Such Dir Dein Kreuz gefälligst selber!»

Alsino findet zuletzt nicht sein Kreuz (das trägt er schon lange mit sich herum), sondern gerade die Erlösung davon und die Erfüllung seines Traumes vom Fliegen: die Freiheit. Mag auch seine letzte Geste etwas klischeehaft wirken – er ergreift das Maschinengewehr eines Compañero und reckt es ungeachtet seines Buckels in die Höhe, während er sich mit den Worten «Ich heisse Manuel» stolz zum sandinistischen Widerstand bekennt –, so schmälert dies nicht das eindrückliche Gesamtbild dieses engagierten und filmisch kongenial umgesetzten Selbstporträt eines Volkes auf der Suche nach einer eigenen Identität.

«Alsino und der Condor» ist auch einem jungen Publikum als Anschauungsunterricht zur Lage in Mittelamerika sehr zu empfehlen, nur ist in Hinblick auf die ausserordentlich realistischen Kriegsbilder eine Vorbereitung und, was die komplexen Zusammenhänge und Hintergründe der Geschichte angeht, eine gründliche Nachbearbeitung notwendig. ■

Stefan Keller

A Test of Love

Australien 1984. Regie: Gil Brealey (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 85/293)

In einem Gitterbett von hunderten auf einer der vier Stationen im Hospital liegt Anne (Tina Arhondis) ein spastisches Kind. Ihr Denken ist völlig normal, aber der Körper zuckt unkontrolliert. Die Kamera fährt langsam durch die Gänge zwischen den Betten. Gitterstäbe, die sich in immer neuen Perspektiven hintereinander verschieben, werden zur Metapher für Anonymität, Vermassung und Gefangenschaft. Die Optik der Kamera konzentriert sich auf das Namensschild am Bett von Anne, dazu ein innerer Monolog: Das Mädchen sinniert über sein Dasein als spastisches Kind im Heim. Und dieses Dasein entbehrt jeder Menschlichkeit – ein Vegetieren auf Tierstufe.

Spasmus (griechisch «Krampf») ist ein Starrezustand der Muskeln. Wenn beim Menschen jene Region im Stammhirn ihre Tätigkeit nicht aufnimmt, die für eine bewusste, willentliche Betätigung der Muskeln zuständig ist, dann bleibt er spastisch. Spastische Kinder haben oft auch Wachstums- und Sprachschwierigkeiten. Der Umgang mit ihnen ist schwierig, da sie weder eine Sprache noch eine Gestik zur Verfügung haben, um sich mitteilen zu können.

Jessica Hathaway (Angela Punch McGregor) kommt als Therapeutin in jenes Hospital, in dem Annie lebt. Jessica ist überzeugt, dass spastische Kinder genauso empfindsam und genauso intelligent sind wie andere, «normale». Sie ist nicht nur davon überzeugt, sondern sie liefert sofort auch den Beweis für ihre Behauptung. Innert weniger Monate bringt sie Annie Lesen und Schreiben bei.

Annie ist 19 Jahre alt und lebt seit ihrer Geburt in diesem Heim. Bis zum Erscheinen von Jessica Hathaway wurde sie als Monster, als Kreatur behandelt. Denn auch der leitende Arzt des rückständigen Hospitals, ein greiser, verbitterter Herr, vertritt bis zuletzt die Meinung, spastische Kinder seien primitiver als Tiere. Die Therapeutin Hathaway, unterstützt von nur ganz wenigen, geht in die Offensive. Sie tritt in einem Prozess den Kampf an gegen eine sture, unmenschliche Bürokratie und erzwingt die «Befreiung» Annies aus dem Heim.

Angela Punch McGregor, eine in Australien gut bekannte Bühnen- und Filmschauspielerin, gibt ihrer Rolle eine gewaltige Portion Emotionen mit. Die Kamera, nüchtern geführt von Mick van Bornemann, geht so oft wie möglich ganz nahe an die Gesichter heran. Im Mittelpunkt steht jenes von Jessica. Dieses Gesicht bewirkt hauptsächlich die Spannung und Rührung von «A Test of Love». In allen Stadien von Annies Entwicklung ist es immer wieder Jessicas Gesicht, das Freude, Enttäuschung, Wut und Trauer widerspiegelt. Andrerseits zeigt der Film auch eine Menge Nahaufnahmen von Annies Gesicht. Die verzerrte Mimik dieses jungen Menschen und das gleichzeitige Wissen darum, dass in dem hilflos wackelnden Kopf dieselben Denkfähigkeiten stekken wie in anderen Köpfen, weckt beunruhigende Gefühle. Dass ein verzerrtes Gesicht und die Unmöglichkeit, sich zu äussern, noch keine Indizien sind für Schwachsinn, ist eine offensichtlich schwer zu begreifende Tatsache. Es gibt Formen von zerebraler Lähmung, bei denen der Körper eines Menschen den

Bewährungstest der Liebe: menschlicher Umgang mit Behinderten (Tina Arhondis und Angela Punch McGregor).

Befehlen des Gehirns nicht gehorcht, obwohl das Gehirn völlig normal arbeitet. Dies ist es, was der Film zeigen und einprägen will.

Gil Brealey erzeugt die emotionale Wirkung vor allem mit den Gesichtern der Hauptakteure. Die Dramaturgie, die er einsetzt, gibt «A Test of Love» überdies den Charakter des Dokumentarischen. Kameraführung und Montage bieten keinerlei filmische Extravaganzen. In trockener Sachlichkeit, stets darauf bedacht, die Brennpunkte des linear ablaufenden Geschehens festzuhalten, wird die Geschichte erzählt.

Der Aufwand, der für diesen Film betrieben worden ist, wird nicht in teuren Kulissen oder Effekten sichtbar. Er betrifft vielmehr die Mitwirkung behinderter Kinder, die mit Bussen und Taxis während einer Woche zu den Drehorten gebracht wurden. Die Szenen sollten möglichst echt wirken. Die neunjährige, spastisch behinderte Tina Arhondis wirkt in der Rolle Annies ausserordentlich packend und authentisch.

Schliesslich hat auch die Geschichte ihre Authentizität: 1979 holte Rosemary Crossley die 18jährige Anne McDonald aus einem Heim, wo sie seit ihrem dritten Lebensjahr eingesperrt war. Zusammen schrieben sie das Buch «Annie's Coming Out», das in Australien sofort zu einem Bestseller geworden ist und auf dem die Filmstory basiert. Darin wird die tatsächliche Geschichte eines spastischen Kindes aufgezeichnet, das dank seiner Therapeutin Lesen und Schreiben lernt. Heute studiert Anne McDonald in Australien Geschichte.

«A Test of Love» zeigt einerseits auf, was im Umgang mit behinderten Kindern alles möglich ist – ein Thema, mit dem sich Reni Mertens und Walter Marti schon vor 20 Jahren in «Ursula oder das unwerte Leben» auf bis heute kaum übertroffene Weise befassten. Brealeys Film ist andrerseits ein schreiendes Pamphlet gegen die herrschenden Zustände. Um es bös zu sagen: Behinderte Menschen haben wirtschaftlich keinen Wert. Sie kosten vorwiegend. Vielleicht kommt es daher, dass der Umgang mit und die Ausbildung der Behinderten in unserer Gesellschaft einen so kleinen Stellenwert einnimmt. Dieser Teil menschlichen Zusammenlebens ist unterentwickelt. Der Umgang mit Behinderten ist ein Bewährungstest der Liebe – im Film in doppelter Weise, denn durch Jessicas Hingabe an das spastische Kind wird auch die Beziehung zu ihrem Freund auf die Probe gestellt.

Erst kürzlich hat Ursula Blätt-

ler im Zusammenhang mit der doppelten Wirkungsweise von Kino von «Augenöffnen» und «Augenschliessen» geschrieben (ZOOM 16/85, Seite 31). Auch «A Test of Love» muss von diesen zwei Seiten angesehen werden. Einerseits öffnet der Film die Augen für ein Problem, andrerseits wird auch eine «Heldin» gezeigt, die dieses Problem – in einem Einzelfall zumindest – löst. Der Film muss also nicht unbedingt aufrütteln. Ebenso möglich ist seine Wirkung als Beruhiger des Gewissens – indem Jessica Hathaway ja stellvertretend für die allenfalls mitfühlenden, mitleidenden Zuschauer die Initiative ergreift. ■

Hans Gerhold (fd)

Mad Max Beyond Thunderdome

(Mad Max – Jenseits der Donnerkuppel)

Australien 1985. Regie: George Miller und George Ogilvie (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 85/288)

Im dritten Teil der postapokalyptischen Trilogie ist Mad Max (Mel Gibson) eine Art Wüstenwanderprediger mit wallendem Haar, dem zu Beginn Planwagen und Kamele gestohlen werden. Er schlägt sich nach Bartertown durch, einer Stadt der Gesetzlosen, die von der schwarzen Aunty Entity (Tina Turner) beherrscht wird. Sie schlägt ihm einen Handel vor: Um seine Tiere zurückzuerhalten, soll er den Blaster (Paul Larsson) töten, einen Hünen, der zusammen mit dem Master (Angelo Rossitto), einem intelligenten Zwerg, in einer Symbiose lebt und die Unterwelt von Bartertown beherrscht, wo die Energiequelle der Stadt, die sich aus Schweinekot speist, angesiedelt ist. Max fordert den Blaster zum Duell, das in der Donnerkuppel, einem dem Colosseum ähnlichen Rundbau, stattfindet. Er besiegt den Blaster, will ihn aber nicht töten. Deshalb wird er vor ein «Glücksrad» gestellt, das entscheidet: Max wird, gefesselt auf einem Pferd, in die Wüste gejagt. Dort rettet ihn Savannah (Helen Buday), die einen Stamm verwilderter Kinder anführt. Max wird als Messias begrüsst, der sie in die Zivilisation zurückführen soll, doch er weigert sich. Savannah bricht nachts mit einigen Getreuen in die Wüste auf und zwingt Max auf diese Weise, ihnen zu folgen. So wie sie einst ihn, rettet er sie jetzt vor einem Sandsturm. Gemeinsam dringen sie in die Unterwelt von Bartertown ein, stehlen eine Lokomotive und fliehen mit dem Master, den Aunty in die Schweinekoben verbannt hatte. Die Gesetzlosen verfolgen sie in jenen spinnenähnlichen Fahrzeugen, die *«Mad Max II»* berühmt gemacht haben. Die Kinder entkommen per Flugzeug. Max stellt sich den Verfolgern, doch Aunty lässt ihn seine einsame Odyssee fortsetzen.

Der dritte *«Mad Max»* ist in mehrfacher Hinsicht eine Überraschung. Zum einen enthält er weniger selbstzweckhafte Gewaltszenen als die ersten Teile, wenn auch das Duell in der Donnerkuppel zum Härtesten gehört, was das Action-Kino gegenwärtig bietet. Zum anderen hat er subversive Qualitäten, indem er seine eigenen Erzählmuster unterläuft: Die Kinder spielen die Hauptrolle; von ihren Motivationen hängt das Geschehen ab. Zum dritten ist Max nicht mehr der gnadenlose Rächer (Teil I) und Todesengel der Wüste (Teil II), sondern ein wortkarger Pessimist, der durch die Kinder aus seiner zynischen Haltung herausgeholt und gefordert wird. Dass er niemanden tötet, sei nur nebenbei vermerkt. Die Kinder, deren Geschichte eine Variation zu der der Kinderstämme aus Peter Brooks *«Lord of the Flies»* (1963, ZOOM 10/84) ist, stellen eine Dimension der Hoffnung dar, da sie versuchen, sich aus eigener Kraft der Welt der Düsternis und Gewalt zu entziehen. Wenn Max sie (wie einst Moses die Israeliten) durch das «rote Meer» der Gewaltfluten von Bartertown führt, hat das offensichtliche Anklänge an biblische und religiöse Motive, weil Max den Kindern eine bessere Zukunft ermöglicht, auch wenn die aus den Ruinen erwachsen muss, in die sie am Schluss gelangen.

«Mad Max III» ist in formaler Hinsicht der Höhepunkt der Trilogie. Das erste Drittel, die Welt von Bartertown, ist eine von der Farbgebung, vom düsteren Licht, vom «unheimlichen» Ton und von der Motivgestaltung der Personen her einringliche Transponierung der Gemälde von Hieronymus Bosch, dessen Vorhöfe der Hölle sich kongenial im Film wiederfinden. Die mittelalterlichen Visionen von Bosch gehen eine stimmige Verbindung ein, mit den postatomaren Schreckensbildern von George Miller, der ausser an den erwähnten *«Lord of the Flies»* auch an Luc Bessons *«Le dernier combat» (Der letzte Kampf, 1983)* erinnert. Die Wüstenbilder sind von einer hervorragenden Breitwandkamera aufgenommen, die das oszillierende Gelb und Weiss eines Sandsturms noch intensiver als in Wirklichkeit wiedergibt. Wäre nicht das brutale Geschehen in Bartertown, *«Mad Max»* wäre vorbehaltlos sehenswert; so hinterlässt er doch einen etwas zwiespältigen Eindruck. ■

Ulrich Baumgartner

Fletch

USA 1984. Regie: Michael Ritchie (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 85/284)

Als Ende der fünfziger Jahre die Nouvelle Vague die Sehgewohnheiten der Kinogänger revolutionierte, tat sich Hollywood lange Jahre schwer, auch neue Formen des Films zuzulassen. Nach einigen eher schüchternen Versuchen in dieser Richtung blieb es wohl dem Altmeister John Huston vorbehalten mit «Fat City» (1972, ZOOM 1/73) den Durchbruch zu einer neuen Aera des Hollywoodfilms zu schaffen. Die strahlenden Helden in leicht exotischer Umgebung und das mit Gewalt hergezauberte Happy End waren deshalb zwar noch lange nicht tot, aber das neue Kino fand auch in den USA immer mehr Anhänger.

Dass aber, wie im vorliegenden Film, kaum mehr erkennbar ist, welcher Gattung ein Werk zuzuschreiben ist, und dass darin im wahrsten Sinne des Wortes mit todernsten Themen auf derart sarkastische Weise Schindluder getrieben wird – das ist sogar für den europäischen Zuschauer eher erstaunlich.

Neben solcher Originalität ist «Fletch» über weite Strecken erst noch ausgezeichnet gelungen. Dies ist umso erstaunlicher, als er nicht von zornigen jungen Leuten, sondern von bereits Arrivierten geschaffen worden ist: Regisseur Michael Ritchie trat neben verschiedenen Fernsehepisoden vor allem mit den Filmen «The Candidate» (1972), «Divine Madness» (1980) und «The Survivors» (1983) hervor. Der Hauptdarsteller Chevy Chase ist dem amerikanischen Publikum als vielseitiger Komö-

diant von Bühne, TV und Kino seit Jahren bekannt.

Das Drehbuch schrieb Gregory Macdonald, welcher schon fast als Bestseller-Schriftsteller bezeichnet werden kann.

Nun zur Story: Fletcher, Reporter aus Los Angeles, hat einen Bericht über den Rauschgifthandel zu schreiben. Deshalb mischt er sich, in entsprechender Aufmachung natürlich, als Fletch unter die Rauschgiftsüchtigen. Ein reicher Geschäftsmann wählt ausgerechnet ihn aus, um ein ebenso ungewöhnliches wie lukratives Geschäft zu besprechen. Fletsch soll ihn umbringen und dann «bezahlte Ferien» in Südamerika verbringen. Der Grund für diesen Plan sei seine unheilbare Krankheit und weil das Verschwinden von Rauschgiftsüchtigen meist kein Aufsehen errege. Fletch, der scheinbar auf den Handel eingeht, wäre jedoch kein echter Journalist, wenn er über diesen Fall keine Nachforschungen betreiben würde. Er findet denn auch heraus, dass sein «Mordopfer» die Nummer Zwei im Rauschgifthandel ist und Nummer Eins der Polizeichef...

Die ganze Geschichte hätte bitter ernst verfilmt werden können, doch wäre sie dadurch wohl weit weniger eindrücklich geraten. Die raffinierte Vermengung verschiedener Stilrichtungen könnte fast an die besten Tage von Truffaut, Schlesinger und Bolognini erinnern. ■

Peter F. Stucki

Lieber Vater

Schweiz 1984. Regie: Heinz Bütler (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 85/57)

«Wenn der Vater mit dem Sohne», oder «Heile, heile Säge, drei Tag Räge, drei Tag Schnee, tuet am Chindli nümme weh.» So liebenswert, kitschig und süss nimmt sich in Heinz Bütlers neuestem Film «Lieber Vater» das augenfällige Happy-End aus: Klein Martin, der sehr unter der häufigen Abwesenheit seines Vaters gelitten hat und ihm unter Tränen per Nachtzug auf einer seiner Extratouren nach Wien nachgereist ist, kuschelt sich zufrieden (?) an dessen Seite im Hotelbett, derweil ihm dieser verspricht, sie würden morgen aufs Riesenrad gehen. Findet das, was uns beispielsweise in Wim Wenders «Paris, Texas» (1984, ZOOM 20/84) noch an väterlicher Rührseligkeit erspart blieb (dort führte Vater Travis, bevor er sich erneut auf und davon machte, sein Söhnchen am Ende der Mutter zu), in diesem Schweizerfilm seine Befriedung?

«Immer öfter mal nichts Neues», titelte Verena Zimmermann in der Basler Zeitung vom 26. Januar 1985 ihren Zwischenbericht aus Solothurn, in dem sie Bütlers «Lieber Vater» symptomatisch für die Profillosigkeit vieler gezeigter Filme fand und schrieb: «Der Vater fährt nach Wien, der Sohn reist nach. Der Vater freut sich. Die Nachtclubs waren nur Ersatz. Jetzt ist Martin da (...). Selig und gelöst liegen sie nun in den Kissen – so einfach ist das!» Und das «Cinema»-Jahrbuch 1984 («Bild für Bild») schien den Film in seinem «Kritischen Index» auch mehr schlecht als recht zu goutieren und verlegte den Schwerpunkt

der Kritik auf dessen brav und bieder inszenierten Stil: «‹Lieber Vater› ist traditionell aufgemachtes, gepflegtes Studiokino (...), handwerklich gekonnt fotografiert und von routinierten Darstellern gespielt; ein Film mehr, an dem vor allem auffällt, dass nichts so richtig auffällt, dass man nirgends aneckt oder stolpert.»

«Heile, heile Säge, drei Tag Räge, drei Tag Schnee, tuet am Chindli nümme weh.» So einfach ist das. Doch plötzlich sehe ich mich mit dieser scheinbar unverbindlichen, gefällig illustrierten, in Readers-Digest-Manier gehaltenen Geschichte vom kleinen Martin und seinem lieben Vater aufs Glatteis geführt. Der 13jährige Martin Kern (David Lendenmann) bewegt sich inmitten von Leuten, die um ein positives «Es-ist-halt-so-im-Leben» nicht verlegen sind. Da mag der in seinen Adoloszenzschwierigkeiten steckende Bub nachts und in der Schule noch so viele Briefe an seinen oft zu Unzeiten heimkehrenden Vater (Hubert Kronlachner) schreiben:

Überzuckert mit Nonchalance und Charme seines Sohnes Defizit an Zuwendung: Vater Kern (Hubert Kronlachner).

Dieser vermag in den rührend kindlichen Formulierungen nur die Artigkeit und Liebe zu erkennen, wie sie ein Söhnchen dem Vater selbstverständlich entgegenbringt. Was Martin angesichts alltäglicher Streitigkeiten und Sticheleien zur Angst, alleingelassen zu werden, und zu tiefer Verunsicherung veranlasst, wird von den Eltern heruntergespielt. Seine Mutter (Renate Steiger) gebürtig aus der Schweiz und in zweiter Ehe, hat das Leben gelehrt, sich zu fügen.

Bäcker-Konditor Kern, der seinerzeit in Wien lieber Künstler geworden wäre, vieles davon jetzt mit Zuckerguss und Marzipan kompensiert, eine Liebschaft zum Aktmodell (Marina Wandruszka) seines Malerfreundes (Hanns Zischler) unterhält und nachts, wie Mutti sagt, gerne noch an die frische Luft geht: Vater Kern versteht es ausserdem mit Nonchalance und Charme, Martins Defizit an Zuwendung zu überzuckern, denn mit Erwin Keuschs «Das Brot des Bäckers» (1976, ZOOM 4/77) hat er nichts gemein, es sei denn ein Stück seiner Hausbackenheit. Ob er mit Martin eins, zwei, drei als John Wayne, Dannie Kaye oder Jean Gabin herumalbert (Martin: «Ich mag Gabin nicht, er ist ein cooler Typ, der nie Gefühle zeigt»): Mit diesen gefühlsmässig stereotypen Gemeinplätzen kurzfristig unterhalten dürfte höchstens ich mich als Zuschauer fühlen, kaum aber Martin, der nach den Seitensprüngen und Schauläufen des Vaters wieder mit seinen alten Fragen, Befürchtungen und einsam gehegten Wunschvorstellungen konfrontiert bleibt und die Ehekrise seiner Eltern nur sehr vage und verworren zu interpretieren versteht. Dass sich Kerns erst vor kurzem hier in dieser Kleinstadt der deutschen Provinz (Drehort: Lörrach) niedergelassen haben und das Einzelkind Martin auch von daher noch zusätzlich Mühe hat, in der Schule Anschluss zu finden, kommt erschwerend dazu, scheint mir aber als Zuschauer, der das alles nicht so aussergewöhnlich findet, einigermassen vertraut zu sein. So einfach ist das.

Träumen sei kein Unterrichtsfach, und wenn ihn das menschliche Auge nicht interessiere, solle er rausgehen, sagt ihm der Lehrer in der Lebenskunde. Wenn er bloss wüsste, was für Träume Martin bewegen. Zwei, drei Mal kommen sie, eingepackt in die Trivialität einer kleinbürgerlichen Kindheit, ins Bild: kindlich unbeholfene Hilferufe und Phantasien, von Heinz Bütler auch dementsprechend unspektakulär inszeniert. Wenn Martin in seiner Einbildung mit den Fäusten verzweifelt gegen das Auto schlägt, in dem sein Vater frühmorgens in den Armen der Geliebten liegt, bleibt er, zwar wild gestikulierend, aber ohnmächtig und stumm, jenseits der Scheibe und ausgeschlossen von der Erwachsenenwelt. Dort, wo beispielsweise Hark Bohm in den Traumsequenzen zu «Moritz, lieber Moritz» (1978, ZOOM 9/78) zu teils drastisch-realistischen, teils schockierend-expressiven Mitteln griff, liegen Bütlers Träume als bieder eingebettete Versatzstücke innerhalb der übrigen Konventionen von Martins Erfahrungs- und Erlebniswelt.

Weder ihm noch seinem Vater gelingt die Reise ins Glück. Zwar reist Vater Kern, schon einigermassen in die Jahre gekommen, eines Tages für eine Woche nach Wien, die Stadt seiner Träume, wo laut Frau Kern die Luft besonders frisch sein soll. Martin beschliesst, ihm nachzureisen. Doch das, was ihm auf der Reise und in Wien begegnet, unterscheidet sich nur in der Akzentuierung von dem, was er zuhause gehabt, respektive vermisst hat. Dem Jungen gegenüber sind hier wie dort alle, mit Ausnahme einer gewitzten Frau und ihres blinden Mannes im Nachtexpress, von einer impertinenten, im Grunde verlogenen Freund-

lichkeit. Alle wollen sie mit ihm aufs Riesenrad. Sein Vater ist nicht im Hotel vorzufinden. Umsomehr sind ein Concierge mit dem Gehabe eines alten Hofschranzen und ein putziges Zimmermädchen um den Jungen besorgt, indem sie alles daran setzen, ihn von den tatsächlichen Gegebenheiten abzulenken. Während Martin anhand von Visitenkarten, Zuckerstükken und anderen Indizien, am Stefferl, der Hofburg und den Fiakerln vorbei, in plüschausgeschlagenen Kaffeehäusern und an den Türen exklusiver Bordelle nach seinem Vater sucht, sitzt dieser, als Martin nach erfolgloser Suche und «vaterseelenallein» im Hotel weinend in Schlaf versinkt, bei Opern-, Schrammel- und Csárdásmusik weinselig in einem nebulösen Lokal am St. Josephsquai und ist damit beschäftigt, alte Fotos von Martin und sich als billige Dannie-Kaye-Double herumzureichen.

Was schliesslich im Hotelzimmer bei Vater Kerns später Heimkehr, der überraschenden Begegnung mit Martin und der Schlusssequenz im Bett wie ein Glanzhelgen der Eintracht und Geborgenheit aussieht, entpuppt sich jedoch bei näherer Betrachtung als eines jener geschleckten Trugbilder, wie sie einem der Film schon vorher vorgaukelte. Weder physisch noch verbal kommt es zu einer wirklichen Annäherung zwischen Vater und Sohn. Während die Kamera die beiden von einem reichlich billig imitierten Kronleuchter her aus einem extrem hohen und entfernten Blickwinkel erfasst, antwortet Martin auf die Frage des Vaters, warum er ihm nachgereist sei, mit «Einfach so.» Der Vater lässt es bei dieser Antwort bewenden und verspricht, sie wollten morgen Riesenrad fahren, worauf ihn Martin korrigiert: «Du meinst heute.»

Hier ist weder etwas von der aufgestellten Komplizenschaft und spitzbübischen Übereinkunft, wie sie sich beispielsweise in Peter Bogdanovichs «Paper Moon» (1972) zwischen «father» und «kid» einspielt, zu spüren, noch etwas vom tiefen Verständnis, mit dem in Victor Erices «El Sur» (1983, ZOOM 6/84) die 15jährige Estrella in die ihr vorerst geheimnisvoll fremde Welt ihres Vaters einzudringen vermochte.

Kerns vor Zeiten einmal zum besten gegebener Alptraum, er sei wie eine ausgestopfte Puppenhülle eines Schmetterlings im Teig kleben geblieben, erweist sich als weit treffendere Charakterisierung seiner selbst, als er sie damals in einem Anflug von Causerie von seiner Frau verstanden haben wollte. In Wirklichkeit hat sich seine Sehnsucht nach Ungebundenheit sozusagen am Riesenrad verfangen, einem Sinnbild sich betriebsam und selbstgefällig um die eigene Achse kreisender Routine, die zwar das kleine Plaisir zulässt, aber ständig Vergangenheit als längstens ausgeträumte Träume hinter sich zu reproduzieren scheint.

In Martins Korrektur, dass (Vaters) «morgen» bereits (sein) «heute» sei, ist nur begrenzt ein Ansatz jener Hoffnung herauszuhören, die auf eine wesentlich andere, angstfreiere Zukunft hinweisen würde. Martin ist selber schon ein Befangener jener Träume, die in ihrer verunsicherten Kleinbürgerlichkeit, vielleicht aber auch in ihrer versponnenen Bescheidenheit, begrenzt sind. Gerade diese leisen, hintergründigen Beobachtungen und die Eigenschaft, nur sehr diskret, aber bestimmt am Putz von Gepflogenheiten zu kratzen, sind es, die Heinz Bütlers frühere zwei Kinofilme auszeichneten. In seinem Dokumentarfilm «Zur Besserung der Person» (1981, ZOOM 13/81) entwarf er fünf Porträts von Geistesgestörten, die unter der Obhut des Wiener Psychiaters Leo Navratil sich künstlerisch zu betätigen begannen, um mit ihrer «Kopf-Krankheit» fertigzuwerden. Die Recherchearbeiten zu diesem Film machten Bütler mit Leben und Werk Robert Walsers vertraut, der seinem Künstlertum nach aussen hin zeitlebens den Eindruck einer unscheinbaren Buchhalter-Existenz zu verleihen gesucht hatte. In «Melzer» (1982, ZOOM 4/83) erzählte er dann die Geschichte eines Künstlers, der sich auf dem Höhepunkt einer Schaffenskrise freiwillig in eine psychiatrische Klinik begibt, um sich dem gewohnten, «normalen» Leben zu entziehen, dem aber die Flucht aus dem Alltag nicht gelingt.

Bei «Lieber Vater» erhält man nun eher den Eindruck, dass der Regisseur über seine sich punkto Erzähltechnik und Stilmittel gesetzte, ausgewogene «Durchschnittlichkeit» nicht so richtig hinauskommt. Liebenswürdig, einfühlsam, aber und zu mit einer leicht bittersüss parodistischen Note folgt er den kleinen (autobiografisch gefärbten?) Sorgen und Nöten Martins: Schwierigkeiten eines Adoloszenzprozesses, mit dessen Kernproblemen (Sexualität, Kommunikation, Einordnung in komplexe Zusammenhänge), weil grösstenteils im Stillen vollzogen, seitens der Erwachsenen oft mit recht wenig Einfühlungsvermögen umgegangen wird.

Bütlers Filmsprache bleibt vordergründig der gleichen unheilen Artigkeit und Individualität verpflichtet, durch die sich seine erwachsenen Hauptfiguren auszeichnen, und wer das einen Widerspruch findet, hat den Grund dazu selber in ähnlich gelagerten Erinnerungen und Empfindungen zu suchen, die der Film sehr behutsam zum Erklingen bringt. Bütlers Protagonisten verhalten sich auf den

ersten Blick denn auch von A bis Z so wie die Personen in hinlänglich bekannten und recht einfach gestrickten Familienserien. Vatis Frage, warum er, Martin, Mutti nicht mitgebracht habe, erweist sich als eben so deplaziert wie treffend, wie die vorher einmal rhetorische Frage des Aktmodells, ob er, Kern, sehr an Martin hänge.

Die punkto Inszenierung, Spiel und Intention durchwegs herausgeputzte, routinierte und biedere Aufmachung bildet dazu nur den entsprechenden Rahmen. Dieser Umstand dürfte es vermutlich weder den Konsumenten solcher Hochglanz-Produkte noch gewieften Liebhabern von Filmen «mit Biss» leicht machen, die unprätentiösen Zwischentöne und feinen Schattierungen einer weniger trivialen als vielmehr profanen Geschichte mit wienerischem Märchen-Touch wahrzunehmen. Diese finden sich im differenzierten Spiel der Darsteller, in den sorgfältig aufeinander abgestimmten Dialogen, bei den mit Liebe ausgewählten Drehorten und Dekors und der festumrissenen, präzisen und distanzwahrenden Kameraführung (Hansueli Schenkel), die den Menschen ihr Geheimnis belässt und es jedesmal geschickt verhindert, wenn die Geschichte in Rührseligkeiten abzugleiten droht. Trotz all den Vorzügen, die Bütlers «Lieber Vater» zweifellos aufweist, kommt er nicht an die Stimmigkeit und das wechselvolle Kräftespiel seiner beiden früheren Filme heran.

«Heile, heile Säge ...»: Es ist mit diesem Film ungefähr so, als wollte man jemandem erklären, wie Sprüchlein der angeführten Sorte (sanft therapeutisch, nicht mit Schocktherapie) zum Tragen kommen. So einfach ist das. ■

Film am Bildschirm

Franz Ulrich

Beschreibung eines Lebensgefühls in Bildern

Zum Film «Nie wieder – bis zum nächsten Mal» von Gertrud Pinkus.

Senkrecht von oben fällt der Blick auf langsam fliessendes Wasser und folgt ihm im gleichen Tempo. Auf dem Wasser schwimmen Ölflecken, auf dem Kanalgrund liegt graubrauner Schlick, darin verstreut Zivilisationsmüll: Gerümpel, Kabel, Schuhe, ein Auspuff. Keine Pflanze, kein Grün, nichts Lebendes. Der Blick schwenkt nach rechts auf das Betonufer. Eine gefüllte Abfallmulde kommt ins Blickfeld. Davor liegt ein Mensch, ein junges Mädchen, auf dem Boden.

Mit dieser sorgfältig ausgeklügelten Kamerafahrt gelingt Gertrud Pinkus die Visualisierung einer beklemmenden Stimmung, einer lebensfeindlichen Atmosphäre, die den ganzen Film prägt. Müll, totes Wasser, toter Beton, toter Mensch, weggeworfen wie Abfall. Der Film verdichtet Splitter und Bruchstücke einer Realität zum Klimabild einer kalten, lebensfeindlichen Welt, die jungen Menschen den Mut, den Willen und die Kraft zum Leben nimmt.

Die Schweiz steht nach West-Berlin, der DDR, Schweden und mit der BRD zusammen an der Spitze jener Länder, die die höchsten Selbstmordraten aufweisen. Der Anteil der 12–25jährigen ist in den letzten Jahren stark angestiegen. Der Selbstmord ist bei ihnen nach dem Unfalltod die zweithäufigste Todesursache. Selbstmord ist nicht nur der letzte Hilferuf eines Menschen, der nicht aus einer Identitätskrise herausfindet, er stellt als Akt der totalen, endgültigen Verweigerung vor allem die Identität seiner Umwelt in Frage. Diese bedrohliche «Aggression» wird durch Verheimlichung und Tabuisierung all dessen, was mit Suizid zu tun hat, abgewehrt. Eine öffentliche Auseinandersetzung darüber findet jedenfalls nicht statt. «Nie wieder – bis zum nächsten Mal» schlägt eine Bresche in diese Front der Verdrängung, des Schweigens und der Angst.

Der Film zeigt Stationen auf dem Weg zweier junger Menschen in die letzte Verweigerung, in den Tod. Das Mädchen (Salomé Pinkus) bricht allmählich die Brücken zum Leben ab, verbringt seine Nächte einsam am Ufer eines Kanals. Es schnüffelt aus einem aufgeblasenen Plastiksack giftige Nitroverdünner-Dämpfe. Der Fluchtversuch wird zum Horrortrip.

Nie wieder – bis zum nächsten Mal

Regie, Buch und Schnitt: Gertrud Pinkus; Mitarbeit: Alice Schmidt; Texte: Silvano Speranza und G. Pinkus; Kamera: Edwin Horak, assistiert von Bruno Moll; Musik: André Rueedi; Ton: Florian Eidenbenz; Darsteller: Salomé Pinkus und Ralf Räuker; Produktion: Schweiz/BRD, 1985, Gertrud Pinkus und Elefant-Film, 16mm, Farbe, 35 Min., deutsch gesprochen; Verleih: ZOOM, Dübendorf.

Das ZDF hat den Film am 2. Oktober 1985 im Jugendmagazin «Direkt» ausgestrahlt; das Fernsehen DRS bringt ihn voraussichtlich im ersten Quartal des nächsten Jahres.