Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 37 (1985)
Heft: 23

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: 11.01.2026

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

symbolik – etwa bei den Blumen – manchmal abgegriffen wirkt und man dem Werk einen bedächtigeren Rhythmus und mehr verbale Zurückhaltung gewünscht hätte – diese Einwände wiegen nicht schwer angesichts des Versuchs, eine authentische Form christlichen Sterbens aufzuzeigen. Indem Enzo den Tod nicht nur als Niederlage, sondern als Übergang zu einem anderen, erlösteren Leben auffasst, können er und die Überlebenden sein Sterben besser annehmen. Durch einen solchen Glauben besteht Hoffnung, dass der Tod als Wirklichkeit erkannt und nicht aus dem privaten und gesellschaftlichen Alltag verdrängt werden muss.

Nicht jeder Stoff und nicht jede Darstellungsform eignen sich für das Medium TB. Dramatische Handlungssituationen und authentische Zeugnisse, die auf direkte Rede angewiesen sind, stellen für das «stehende Bild» heikle ästhetische Probleme. Üblicherweise weichen Autoren auf die Erzählung oder den epischen Kommentar aus. Durch diese Distanzierung verlieren viele TB an Spontaneität und Ausdruckskraft. So frivol es tönen mag, für das Zeugnis von Enzo bestand dieses Darstellungsproblem nicht. Wegen seiner fortgeschrittenen Lähmung konnte er bereits nicht mehr sprechen. Neben seinem lebhaften Gesichtsausdruck verständigte er sich vor allem über einen Bildschirm mit (auf einer Tastatur eingetippten) Schriftzeichen. Diese optischen Mitteilungen können denn auch direkt ins fotografische Bild übersetzt werden und verlieren nichts von ihrer authentischen Unmittelbarkeit. Neben dem Inhalt der Äusserungen wird für die Betrachter im Verlaufe dieses Sterbens sichtbar, wie Enzos Sätze immer häufiger abbrechen und schliesslich nur noch einzelne Worte stehen.

Ähnlich stilsicher, aber mit einem Kunstgriff gehen Georg Anderhub (Bild) und Lorenz Marti (Text) in ihrem viertelstündigen Tonbild *«Lebens(t)raum»* mit dem Problem der authentischen Lebensäusserung um. Anhand einer fiktiven Geschichte von einem Jugendlichen, der in der Stadt ein eigenes Zimmer bezieht, werden verschiedene Aspekte des Themas Raum, seiner privaten und gesellschaftlichen Bedeutungen im Bild angedeutet und sichtbar gemacht. Im Kommentar werden die vielschichtigen optischen Bezüge durch die «indirekte Rede» oder den inneren Monolog von Tagebucheintragungen aufgenommen und weitergesponnen. Der Ton dieser inneren Bekenntnisse trifft dabei eine pubertäre Stimmungslage zwischen Auflehnung und innerer Unsicherheit. In seiner Unausgegorenheit will und muss das Ich dieser Aufzeichnungen sich noch nicht für alles, was ist, verantwortlich fühlen und regt mit seiner offenen Haltung zu neuen Perspektiven oder, besser: zu offeneren Sehweisen an. Schade nur, dass die Zwischentitel mit Bibelzitaten in aktualisierter Form nicht weggelassen oder für die Begleitmaterialien aufgehoben wurden. Auch wenn die Texteinschübe nicht gerade jede Frage mit einer Antwort erschlagen, so suggerieren sie doch zu vorschnell einen Weg in diesen erst gerade durch Phantasie aufgestossenen Lebens(t)raum. ■

Film im Kino

Martin Schlappner

Poulet au vinaigre

(Hühnchen im Essig)

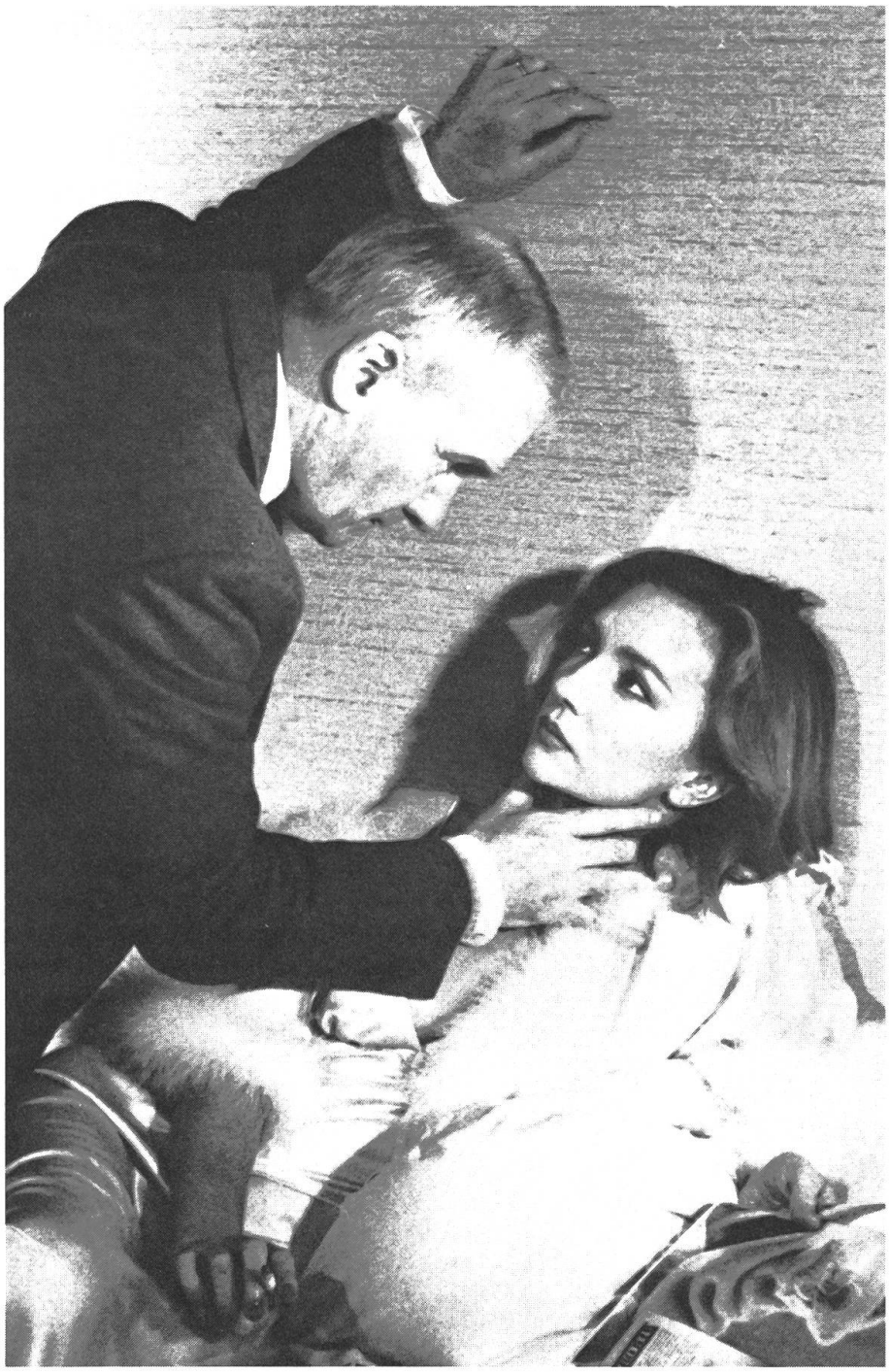
Frankreich 1984.
Regie: Claude Chabrol
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 85/355)

Jean Lavardin heisst der Detektiv in Claude Chabrols neuem Film «Poulet au vinaigre». Gefunden hat er die Figur dieses Polizeiinspektors in dem Roman «Une mort de trop» von Dominique Roulet. Jean Lavardin ist ein Polizist nach dem Geschmack von Claude Chabrol. Jean Poiret, der zum ersten Mal in einem Film des einstigen Pioniers der Nouvelle Vague auftritt, leiht ihm seine Gestalt. Jean Poiret sieht genau so aus, wie Claude Chabrol seine Figuren gerne sieht. Er sieht aus wie ein Biedermann, man merkt ihm, zunächst wenigstens, nicht an, wie abscheulich er sein kann, wie sehr sein gut bürgerliches Gesicht trügt. Jean Lavardin, der Inspektor der Mordkommission, der da in dem kleinen Bourg auftaucht, irgendeinem Vorort von Paris, ist einer von denen dort. Es ist eine kleine Stadt mit Kirche und Kirchplatz, mit Apotheke, Arzt und Notar, mit Notablen, wie es sie in Frankreich eben gibt. Sie alle besitzen ihre Häuser, Villen, draussen im Grünen. Sie alle sind brave Bürger, gehen regelmässig zum Gottesdienst, pflegen ihre Tugenden, haben Rückhalt am Geld, von

dem sie freilich nie genug haben. Ausser dass sie darauf versessen sind, ihr Wohlleben zu mehren, traut man ihnen Böses einfach nicht zu.

Jean Lavardin passt also sehr gut zu ihnen, diesen Bürgern. Auch er trägt seine Biederkeit nur zur Schau, aber es stecken Heimlichkeiten in ihm drinnen. Und diese kommen zum Vorschein, wenn er als Fahnder tätig wird. Zuerst macht er den Eindruck, als gehe er auf Katzenpfoten, er wirkt angenehm, umgänglich, plaudert leichthin, zelebriert seine Witzchen. Und eben dass er das tut, macht ihn – für den Zuschauer – zum ersten Mal verdächtig. Der ist, so merkt man an, wenn er auf die beiden Spiegeleier, die offenbar seine Mahlzeit immer auszumachen scheinen, zuviel roten Paprika streut und den Barmann ausholt, mit ihm kameradschaftlich anbändelt, dieser Mann also ist gefährlich.

Er entpuppt sich als Sadist. Mit den Fäusten kann er erbarmungslos zuhauen, dem kleinen armen Postboten (Lucas Belvaux), der in den Verdacht gerät, ein Mörder zu sein, von den Morden jedenfalls, die im Bourg passiert sind, eine Ahnung zu haben, schmettert er gehässig das Knie zwischen die Schenkel. Scheinheilig mitfühlend ist Jean Lavardin auch, er nässt das Taschentuch und tupft dem kleinen Louis, dem Postboten, das Blut von der Nase. Aber er geht so rüde, so brutal nicht nur mit wehrlosen, schüchternen Jünglingen um, auch die Honoratioren packt er unzimperlich an: Den schon etwas greisen Kopf des ehrenwerten Notars (Michel Bouquet), der selbstverständlich eine Mätresse hat und im übrigen ein Immobilienspekulant übelster Sorte ist, taucht er, bis die gewünschte Aussage endlich über die Lippen kommt, ins lauwarme Wasser des Lavabos.



Michel Bouquet und Caroline Cellier.

Es mag sein, dass der Inspektor, als er die Morde aufdeckt, allesamt an Frauen und vom ehrbaren, aber geistig zerstörten Arzt (Jean Topart) begangen, seinem kleinen Louis einige Sympathie zukommen lässt; jedenfalls entlässt er ihn, ohne auf der Untersuchung des von dem Postboten provozierten tödlichen Autounfalls des Schlachters Gérard Filiol (Jean-Claude Bouillaud) weiterhin zu beharren, fast gerührt in die Arme seiner Freundin, der adretten und leicht hysterischen Anna Foscarie (Caroline Cellier). Aber auch Louis' Entlassung täuscht nicht darüber hinweg, dass aus ihm einstmals ebenfalls ein biederer Bürger werden wird, in dem, so wuschelköpfig harmlos er jetzt noch aussieht, die Heimlichkeiten das Leben bestimmen werden. Claude Chabrol hat mit seinen Figuren wenig Erbarmen, vielleicht sogar gar keines, hatte

schon immer keines. Er beugt sich über sie, als wäre er ein Insektenforscher, der unterm Mikroskop Käfer seziert, er autopsiert ihre Seelen, als gelte es, Eingeweide blosszulegen, Wucherungen aus dem Gedärm herauszuschneiden.

Er hat Neigung schon immer, in seinen besten Filmen jedenfalls, zu jenen gehegt, die sich zu Tode plagen, die einander zu Tode wirklich bringen. Auf der Bühne ist August Strindbergs «Totentanz» eines seiner Lieblingsstücke geworden, und selbstverständlich ist es für ihn, dass er auch im Theater jene Schauspieler einsetzt, die ihm am Herzen liegen, so Michel Bouquet, der im jüngsten Film denn auch den wiederum den bigott bösen Notar, Hubert Lavoisier, spielt. Aber es wäre irrig anzunehmen, da habe immer Strindberg mit seinem Hass und seinem Leiden Pate gestanden. Viel näher an Claude Chabrol befinden sich die literarischen Ahnen seines eigenen Landes, Frankreichs, die Schriftsteller jenes französischen Kriminal- und Sittenromans, der in einem Georges Simenon den Höhepunkt erreicht hat, an Erfolg, Popularität und an literarischer Qualität.

Der Thriller, die Gangstergeschichte, der Polizeifilm, die andere Filmemacher bevorzugen, liegen Claude Chabrol nicht. Die Spannung entwickelt sich bei ihm nicht so sehr aus der Handlung, zumindest nicht einzig aus ihr, und wenn, dann aus ihrer Undurchsichtigkeit. Die Spannung in Claude Chabrols Filmen, und meisterhaft nun wiederum in «Poulet au vinaigre», kommt aus den Charakteren der Menschen, die er auf die Leinwand bringt, von Menschen, die ihrem Anschein nach alle redlich sind, demnach alle Bürger.

Die Verbrecher sind bei ihm nie Arbeiter, nie Proleten, immer sind sie Figuren der Bourgeoisie. Diese Perspektive mag auch sozialkritisch gemünzt sein, ganz sicher aber ist das nicht. Vielmehr dürften diesem scharfäugigen Filmemacher, der aus bürgerlicher Familie selber stammt, die Charaktere der Bourgeois, die in einer doppelten Moral ausschliesslich zu existieren scheinen, interessanter, weil vielschichtiger vorkommen; pendelnd, heimlich natürlich, zwischen Scheinen und Sein, zwischen einem Verhalten, das äusserlich die gesellschaftlichen Normen beachtet, den kirchlich überkommenen Moralkodex ehrt, und einem Bedürfnis nach Leben, das von Rücksichtnahmen dieser Art befreit wäre. Diesen Zwiespalt, der mörderisch in buchstäblichen Sinn sein kann, hat Claude Chabrol in seinen Filmen zum Thema gemacht.

Die Figuren nach und nach, unbarmherzig beobachtend, wiewohl nie moralisch über sie urteilend, psychologisch aufzusplittern, das ist dieses Regisseurs Meisterschaft. Er bedient sich dazu der verbalen Mittel, die der französische Film ohnehin immer geliebt hat, der Dialoge also, die präzis, hintergründig sind und daher ein Instrument, das zur Selbstdarstellung und schliesslich zur Selbstentlarvung der Figuren hilft. Und das andere Mittel ist das Bild, hier von Jean-Marc Rabier beigetragen, dessen Kamera zwingend, aber erst allmählich, in fast unmerklichen Annäherungen an die Personen deren Geheimnis einkreist, ihr Verhalten auslotet, das Verräterische ihrer Gebärden, ihrer Bewegungen, ohne dass sie sich selber darüber bewusst würden, preisgibt. Dieses Bild wird geschärft durch einen präzisen Schnitt, der die Situationen einzirkelt, unausweichlich macht. Und diese Unausweichlichkeit steigert sich zur Spannung, die zuweilen das eigene Böse in einem herauslockt. ■

Tibor de Viragh

Le thé au harem d'Archimède

(Tee im Harem des Archimedes)

Frankreich 1985.
Regie: Mehdi Charef
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 85/358)

Wer an die Wandtafel statt «Le théorème d'Archimède» unwissentlich «Le thé au harem d'Archimède» schreibt, hat von der Schule wenig mitgekriegt. Der wird der Schule des Lebens ausgesetzt, ohne den geistigen und seelischen Schutz und Rückhalt von Wissenschaft und Kultur. Vielleicht läuft ein solcher Schüler eines Tages davon, das Hohngelächter der Kameraden im Rücken, und kehrt erst nach einigen Jahren zurück, im Rolls-Royce, eine aufreizende Blondine auf dem Hintersitz, und zündet sich mit einer der an den Scheiben geklebten 500-Francs-Noten eine Zigarre an, steckt das glimmende Papier gleichgültig zum Fenster hinaus, wo es von einem der fassungslos dastehenden oder johlend herumhüpfenden Jungen gierig ergriffen wird, und fährt dann langsam davon, diesmal Bewunderung und Neid hinter sich lassend.

Die Zurückgeblieben in der Betonwüste von La Courneuve, einer Schlafstadt vor Paris, haben das Theorem des Archimedes damals wohl auch nicht begriffen. Wozu und woher auch? Diesen seltsamen, unverständlichen Begriff hätte auch einer von ihnen in jene Einzelwörter aufteilen können, die für sich immerhin etwas bedeuten, was man kennt, nämlich «Tee im Harem». Wie soll sich einer wie Pat (Rémi Martin) theoretisches

Kader Boukhanef als Madjid, ein 18jähriger, in Frankreich geborener Algerier.

Wissen über ein hydrostatisches Gesetz aneignen, der schon Mühe hat, sich zu merken, wo die drei Drähte bei der Montage einer Türglocke anzulöten sind? Er mag beschränkt sein, aber nicht so dumm, dass er nicht anderes im Leben erreichen möchte, als Drecksarbeit auszuführen und die Verliererrolle am Rande der Gesellschaft beizubehalten, die diese solch unfähigen Arbeitskräften wie ihm zuweist. So träumt er davon, zumindest das gewinnbringend anzulegen, was er als einziges besitzt: Er will seinen jungen Körper älteren reichen Frauen anbieten. In der Zwischenzeit stiehlt er in Metro und Sportanlagen, raubt Homosexuelle aus und verhökert als Temporärzuhälter eine Alkoholikerin an die Männer einer Barackensiedlung, um zu Geld, Prestige und Vergnügen zu kommen.

Auf all seinen Streifzügen wird er begleitet von seinem Freund Madjid (Kader Boukhanef) einem 18jährigen, in Frankreich geborenen Algerier, dessen Mutter es aus Stolz nicht zulässt, dass er die französische Nationalität annimmt. Als Ausländer hat Madjid aber keine Chance auf dem Arbeitsamt und wird darum wie Pat hauptsächlich von der Mutter unterhalten.

Dieses Leben zwischen Langeweile, Desillusion und Nichtstun einerseits und krimineller Aktivität und kleinen Erfolgserlebnissen andrerseits, dieses sich Treibenlassen am Rande des endgültigen sozialen Abstiegs kennt Autor und Regisseur Mehdi Charef aus eigener Erfahrung. Fast alles sei autobiographisch, sagt er, auch die an Truffauts «Les 400 coups» erinnernde Schlussfahrt ans läuternde, Hoffnung versprechende Meer. Bevor Mehdi Charef den Roman schrieb, auf den Michèle Ray-Gavras aufmerksam wurde und den sie ihrem Mann Costa-Gavras zur Verfilmung empfahl, arbeitete er zwölf Jahre lang als Fabrikarbeiter. Dann kündigte er und begann unter der Mithilfe der Gavras die Drehvorbereitungen.

«Le thé au harem d'Archimède» ist Charefs allererste Filmarbeit, ein Faktum, das die Finanzierung erheblich erschwerte; den Gavras' ist ihr Mut und das Vertrauen in Charef hoch anzurechnen. Denn mit Sicherheit hätte niemand ausser ihm seine Geschichte mit demselben Gespür für den richtigen Ton inszenieren können. Charef muss nämlich nicht wie ein aussenstehender Beobachter seine Parteinahme demonstrieren und sein (Recherchen-)Wissen um die geschilderten Verhältnisse unter Beweis stellen, was Authentizität und Verfälschung gleichermassen garantiert. Seine

Darstellung wird man, zumal Charef vorab Menschen und nicht Sachverhalte schildert, nicht als richtig oder unzutreffend beurteilen können, sondern sie entweder als wahr oder verlogen betrachten und spüren.

In ruhigem Rhythmus und in Bildern von unauffälliger Schönheit und Klarheit reiht Charef Episode an Episode, keine durch eine besondere Inszenierung hervorhebend und ihr dadurch grössere Bedeutung zumessend. Zuhälterei, Raubüberfall, Rache an einem Dealer, Anschiss durch die Mutter, Verhinderung eines Selbstmordes, Freundschaftsbeweise – schöne, traurige und gleichgültige Momente gehören zum Alltag der Jungen und zeigen ihre Vielgesichtigkeit. Sie zu verurteilen oder umgekehrt als Opfer der Verhältnisse zu entschuldigen, fällt immer schwerer, weil man je länger je mehr den Eindruck eines komplexen Gefüges hat, das durch blosse moralische Wertungen nicht aufzulösen und zu ordnen ist. Das Ineinandergreifen individueller und gesellschaftlicher Momente lässt sich auch nicht durch ein sozialwissenschaftliches oder ideologisches Theorem logisch erfassen und bewältigen, sondern kann nur fazettenartig und so präzis und absichtslos wie möglich wiedergegeben werden.

Der Zuschauer seinerseits hat dem Bilderfluss zu folgen und möglichst Vorurteile und thematische Raster wie etwa Sozialkritik und Rassismusproblem bei der Verarbeitung der Bilder zu vermeiden. Dann passiert es wie von selbst, dass er mitzufühlen beginnt, nicht mitleidig, solidarisch oder engagiert, sondern als ob er ein Bruder von Pat und Madjid wäre. Dass Charef zu dieser zwingenden Darstellung fähig ist, zeichnet ihn weniger als aufrichtigen Dokumentaristen denn als Künstler aus, der über alle Schranken hinweg das Herz des Betrachters anzusprechen weiss. ■

Lorenz Belser

Le retour de Martin Guerre

(Die Rückkehr des Martin Guerre)

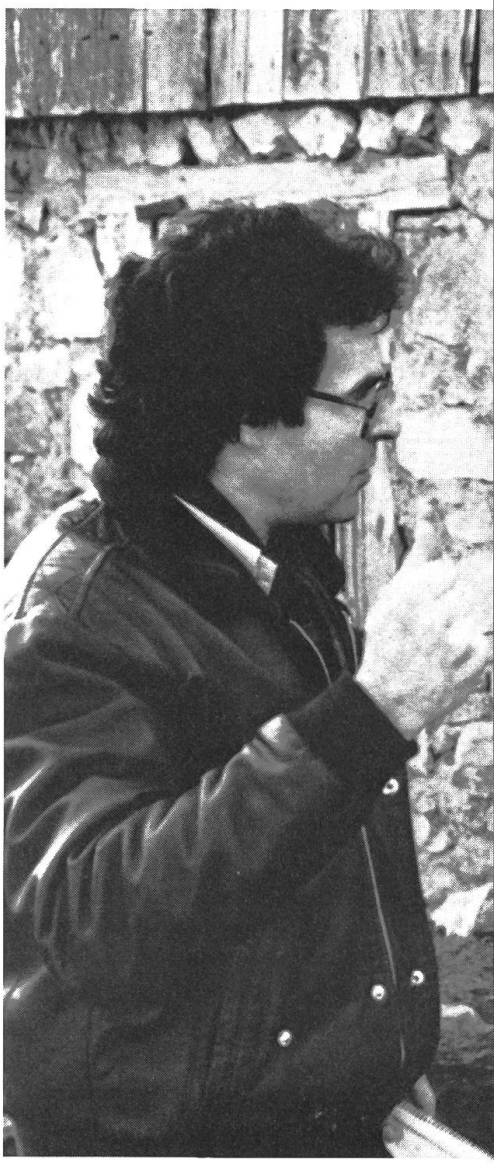
Frankreich 1982.
Regie: Daniel Vigne
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 85/356)

Einer kommt heim aus dem Krieg und will wieder derselbe sein, der er schon immer war. Das Dorf, seine Verwandschaft nehmen ihn wieder auf, und seine Frau liebt ihn mehr als zuvor. Doch da sind Feinde, die an seiner Identität zweifeln, diese Zweifel bis vors Gericht schleppen. Und tatsächlich taucht im allerletzten Moment der wahre Martin Guerre auf und nimmt seine Rechte wieder in Besitz.

Der Stoff ist historisch belegt, 1561, in einem Bericht des Toulouser Parlamentsrats Jean de Coras. Doch die Geschichte ist eine jener Geschichten, die immer bekannt anmuten, von denen wir glauben, sie schon bei den Gebrüdern Grimm, bei Boccaccio, Homer, in der Bibel gelesen zu haben – ja sie gar im Kino gesehen zu haben.

Es war dann auch Jean-Claude Carrière, der grosse «homme de lettres» unter den Drehbuchautoren, der diesen Stoff adaptierte. Sein Text ist sauber durchdacht, durchmotiviert und behutsam auf den geschichtlichen Kontext gemünzt: Letzte Reste des Mittelalters in den Bauerndörfern, heidnische Bräuche, Charivari-Züge, Haus- und Familienrechte, in der Stadt Toulouse aber der Humanist Jean de Coras, ein Psychologe, der sich mit bigotten Amtskollegen auseinanderzusetzen hat (der nach der Bartholomäusnacht dann übrigens hingerichtet wurde). Zusätzlich aber hat Carrière jener Geschichte eine Spannungskurve unterlegt, die er so raffiniert hochtreibt, dass wir uns in der zweiten Hälfte unversehens in einem fast zeitlosen Gerichtsthriller wiederfinden.

Daniel Vigne, Koautor und Regisseur, hat sich dann vor allem historizistisch betätigt. Wo Carrière noch sorgfältig auf Thematiken arbeitet, scheint Vigne alles auf wissenschaftlich recherchierte Details zu setzen. Man könnte guten Gewissens



mit Schulklassen statt ins Museum in diesen Film gehen, als Anschauungsunterricht über Arbeit und Alltag in einen südfranzösischen Bauerndorf des 16. Jahrhunderts. Diskutieren, über Lebensprobleme wie Recht, Volksmeinung, Krieg, Liebe, lässt sich jedoch kaum mehr.

Am meisten Essenz rettet noch die Hauptdarstellerin Nathalie Baye. Sie hat die Frau des Martin Guerre zu spielen, eine schöne, leidenschaftliche Frau, eine grosse Seele, doch eine Frau im (historisch zeitgemässen) Hintergrund. Nathalie Baye bringt es fertig, in dieser Rolle modern zu sein, auf ihre einfache, geniale Art. Diese Modernität, diese Authentizität macht sie thematisch fast wertvoller als die Raffiniertheit des Drehbuchautors.

Dieser verfällt ein Grossteil der übrigen Darsteller, allen voran Gérard Depardieu als falscher Martin Guerre: Er ist einer jener grossen Komödianten, wie es sie nur im ausgehenden Mittelalter oder im neuen französischen Film geben kann; er spielt den schauspielernden Gesellen so virtuos, expressiv und so beängstigend vital, dass man nicht mehr weiss, wen er eigentlich meint damit: den Gesellen oder sich selbst. Artistik bietet er da und Virtuosität, die ein fähiger Regisseur zu einem Ziel und zu einer Präzision hätte führen müssen. Die Spannung greift er auf, die Inhalte fallen unter den Tisch.

Ähnliches gilt für die übrigen Darsteller, für Bernard Pierre Donnadieu als richtigen Martin Guerre, für Isabelle Sadoyan als Schwägerin, Tchéky Karyo als ehrlichen Bruder, André Chaumeau als quecksilbrigen Curé: Es ist ein Vergnügen und gleichzeitig ein Ärgernis, diesen Virtuosen zuzuschauen. Nur Roger Planchon als Parlamentsrat scheint sich einige Überlegenheit zu erspielen. Blickt man aber länger hin, ist das nur die Überlegenheit seiner Figur, und dahinter steckt ein gerüttelt Mass Kritiklosigkeit gegenüber dieser scheinbar sympathischen Persönlichkeit.

Primärer Mangel also: eine souveräne Regie. Eine Regie, deren Souveränität nicht nur die Gesten und Figuren, sondern auch den Stoff umfassen müsste – und auch die Standpunkte, von denen her die Geschichte gesehen, sowie die Bilder, mit denen sie gezeigt werden will. Zwar liegt der Kameraarbeit durchaus ein Konzept zugrunde – stumpfe schmutzige Farben im Dorf, milchige Verklärtheit am Gericht – doch das bleibt im rein Theoretischen, und die Ausführung wirkt irgendwie unbeholfen.

Unbeholfen oder uninteressiert. Interessiert höchstens an jener Spannung, jener Dramatik. Ab und zu noch eine Totale des Dorfes, in goldenem Licht, oder Bauernphysiognomien, halbbatzig getroffen. Selbst der Schnitt ist auf Progress aus, kappt roh und unkompliziert Szenenenden.

Eigentlich hätte man noch ein wenig länger hinsehen wollen. Ein wenig mehr mit dem Kopf, ein bisschen weniger mit den Augen sehen wollen. ■

Legende zu diesem Bild s. S. 33

Legende zu Bild auf S. 32:
Die herablassende «Schönheit» (Molly Ringwald) und der umgängliche «Athlet» (Emilio Estevez) finden sich.

Bruno Loher

The Breakfast Club

(Der Frühstücksklub)

USA 1984.
Regie: John Hughes
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 85/346)

Nachsitzen – auch im Zeitalter von Star Wars scheint den amerikanischen Lehrern noch keine effizientere Methode eingefallen zu sein, um unliebsame und fehlgeleitete Zöglinge auf den rechten Weg zu bringen. Dass Nachsitzen aber nicht nur eine Strafe, sondern auch eine Gelegenheit sein kann, um neue Freundinnen und Freunde zu gewinnen, das dürfte nach «Breakfast Club» eigentlich jedem zwischen zehn und zwanzig Jahren klar geworden sein ...

Fünf Schüler – das «Gehirn», die «Schönheit», der «Rebell», der «Athlet» und die «Ausgeschlossene» – finden sich am 24. März 1984 pünktlich um 07.00 Uhr in der Shermer High School ein, um eine solche Strafe anzutreten. Aufsicht hat an diesem Samstag Richard Vernon (Paul Gleason) ein würdiger Vertreter des Lehrkörpers. Die Schüler erhalten die Aufgabe, in acht Stunden und 45 Minuten einen 1000 Worte umfassenden Aufsatz mit dem sinnigen Titel «Wer bin ich?» zu schreiben.

High Schools und die Nöte ihrer Schüler scheinen Regisseur und Drehbuchautor John Hughes besonders zu interessieren. Nach «Sixteen Candles» schuf er mit «Breakfast Club» bereits zum zweiten Mal einen Film, der die Sonnen- und Schattenseiten des Schüler-Daseins zum Thema hat. Zum Film kam Hughes als Drehbuchautor von «National Lampoon's Vacation» und «Mr. Mom», und – zugegeben – auch sein neuestes Werk verfügt über einen gewissen Humor.

Was bei «Breakfast Club» aber besonders auffällt ist die akribische Zeichnung, ja Überzeichnung der Figuren. Sie werden dadurch gezwungenermassen zu stereotypen Charakteren, und selbst die teilweise ausgezeichnete schauspielerische Leistung der Interpreten kann ihnen die durch die allzu pedantische Beschreibung verlorengegangene Individualität nicht mehr zurückgeben.

Brian (Anthony Michael Hall) ist der überintelligente Streber, das «Gehirn»; Claire (Molly Ringwald) die unnahbare Herablassende, die «Schönheit»; Andy (Emilio Estevez) der umgängliche Sportstyp, der «Athlet»; John (Judd Nelson) der nicht kleinzukriegende Aufwiegler, der «Rebell», und Allison (Ally Sheddy), die sich verweigernde Verrückte, die «Ausge-

schlossene». Die Autos, die sie zur Schule bringen (nur John kommt zu Fuss), die Kleider, die sie tragen, und das Essen, das sie zu sich nehmen, sind alles Indikatoren ihrer gesellschaftlichen Herkunft und geben sogar Auskunft über ihr psychisches Befinden.

Eleganz und Geschicklichkeit zeigt das Drehbuch zu Beginn des Films in der Art und Weise, wie es die Schüler, die sich anscheinend nicht kennen, einander langsam näher kommen lässt. Etwas gar einfach wirkt dagegen die filmische Sprache. In den Szenen zu Beginn dominieren mittellange bis lange Einstellungen. Wen dann die Schüler einmal aus ihrer Arrestzelle, der Bibliothek, ausbrechen, beginnt mit steigender Spannung auch die Schnittfolge schneller zu werden. Der Film hält sich an die klassische Einheit der Zeit, der Handlung – und fast durchgehend – auch des Ortes.

Die Bibliothek ist für die fünf Schüler nicht nur Gefängnis, sondern auch Refugium, das sie nur verlassen, um sich Nahrung und Drogen zu beschaffen. Die Drogen scheinen für Regisseur Hughes zur Initiierung der Selbstentblössung eine Notwendigkeit zu sein. Erst als die Schüler sich berauscht haben, gelingt es ihnen, aus sich herauszugehen und den Leidensgenossen ihr Inneres zu öffnen. Sie beginnen, sich in der Konfrontation mit all den Institutionen (Eltern, Schule etc.), von denen sie in unterschiedlicher Weise unterdrückt werden, als Gruppe zu definieren.

Die Grenzen dieser psychischen Entkleidung zeigt aber die emotionell etwas überladene Szene, in der die Schüler miteinander Gruppendynamik in Reinkultur praktizieren und über ihre Schwierigkeiten mit Eltern, Schule und Sexualität sprechen. Dass hier auch noch das etwas unvermittelte Happy-End erzwungen wird, macht das ganze nur noch fragwürdiger. Der «Athlet» und die «Ausgeschlossene» entdecken plötzlich, dass sie sich lieben, der «Rebell» hat Erfolg und darf die «Schönheit» in seine Arme schliessen und nur das «Gehirn» geht leer aus. Hughes selbst meint dazu, dass der kommerzielle Erfolg, falls er sich einstellen sollte, nur dieser «zufriedenstellenden» Szene zu verdanken wäre. Hat er vorher bewiesen, dass er es versteht, psychologische Tiefe und Sensibilität auszudrücken, so stellt er diese Fähigkeiten mit der Schlusssequenz mehr als in Frage.

Trotz allem ist «Breakfast Club» unter den derzeitigen Filmen für Jugendliche wohl einer der intelligenteren und originelleren. Man darf vielleicht sogar hoffen, dass die Angst, die einer der Protagonisten äussert, («Mein Gott, werden wir wie unsere Eltern!») etwas ansteckt und bewusst werden lässt, wie wichtig es ist, den eigenen Weg nicht nur zu suchen, sondern auch zu gehen. ■

Der Regisseur Daniel Vigne bei den Dreharbeiten mit Gérard Depardieu und Nathalie Baye.

KURZ NOTIERT

Video-Deklaration der OCIC

pdm. Das Direktorium der Internationalen Katholischen Film- und AV-Organisation OCIC hat an der Sitzung vom 16. bis 19. Oktober in Brüssel seinen Mitgliedstellen in allen Kontinenten nahegelegt, das wachsende Angebot von Videofilmen in gleicher Weise kritisch zu begleiten wie das Kinoangebot. Hier wird diese Aufgabe, vor allem in europäischen und nordamerikanischen Ländern, seit der Gründung der Organisation im Jahre 1928, mit grosser Kontinuität wahrgenommen. In der Resolution, die einstimmig verabschiedet worden ist, heisst es, dass dem Publikum Orientierungshilfen über «die formalen, menschlichen und christlichen Werte» der Produktionen gegeben werden sollten. Zugleich wird eine Empfehlung an die Mitglieder ausgesprochen, für eine möglichst gute Verbreitung von «Qualitätsware» mitbesorgt zu sein.

Neuer «Cinébulletin»-Redaktor

pd. Das «Cinébulletin», das Mitteilungsblatt der Schweizerischen Filmfachverbände, hat einen neuen Redaktor: *Rolf Niederhauser,* Journalist und Schriftsteller (u. a. «Das Ende der blossen Vermutung»), betreut das Branchenblatt, das monatlich erscheint und von allen wichtigen Filmfachverbänden und -institutionen getragen wird, seit dem 1. Dezember. Das «Cinébulletin» wird vom Schweizerischen Filmzentrum in Zürich herausgegeben.

AZ
3000 Bern 1

Ein Buch für jeden Freund der Stadt Bern

Berchtold Weber

Historisch-topographisches Lexikon der Stadt Bern

Schriften der Berner Burgerbibliothek

Warum heisst der Zytglogge so? Wo stand das Hôtel de France? Was ist die Burgerchrutze? Welche Gasse hiess früher Hormatsgasse? Für welche Persönlichkeiten gibt es in Bern Gedenktafeln und wo befinden sie sich? Auf diese und rund 2000 andere Fragen gibt Ihnen dieses Buch Antwort!

324 Seiten, 22 teilweise erstmals veröffentlichte Abbildungen, Kartenbeilage im Format 50 x 75 cm: Übersichtskarte 1 : 12500 und Altstadtplan 1 : 5000, gebunden, Fr. 36.–

Aus dem Inhalt: Zum Geleit und Vorwort / Hinweise für den Benützer / Lexikonteil A–Z (Aarbergergasse bis Zytgloggelaube) / Standortverzeichnis / Personenregister / Literaturabkürzungen und Abbildungsverzeichnis.

In jeder Buchhandlung erhältlich

Verlag Stämpfli & Cie AG Bern