Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 38 (1986)
Heft: 4

Rubrik: Film im Kino

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.01.2026

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

Urs Jaeggi

Ginger e Fred

(Ginger und Fred)

BRD/Italien/Frankreich 1986.
Regie: Federico Fellini
Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/50)

«Warum sollen wir uns um Sender kümmern, die dauernd alte Filme unterbrechen mit prasselnden Braten, Sturzbächen von Ragout und mit von Deospray benetzten Achselhöhlen?»
Federico Fellini

1.
Weihnachten steht vor der Tür: Werbung so weit das Auge reicht. In der Römer Stazione Termini haben die kitschigen Weihnachtsdekorationen ausgedient. Anstelle frommer Engel lächeln sündige Weiber von den Plakatwänden und bieten Schokolade und Zahnpasta an. Und vom Hallenhimmel glitzern nicht mehr die Sterne. Da ist vielmehr ein riesengrosser Plastik-Schweinsfuss festgemacht, der bedrohlich über den Köpfen der Passanten schwebt. Fernsehmonitoren verbreiten die Botschaften des Konsums in wilden Zuckungen. Etwas verloren steht Amelia Bonetti (Giulietta Masina) inmitten des Werbegeschreis. Sie hat die Reise nach Rom gemacht, um im Fernsehen aufzutreten. Dieses hat sich ihrer und ihres Partners Pippo Botticella (Marcello Mastroianni) erinnert. Vor 30 Jahren ungefähr sind die beiden als Stepptänzer durch Italiens Varietés getingelt, immer ihre grossen amerikanischen Vorbilder Ginger Rogers und Fred Astaire vor Augen. Ginger e Fred haben sich Amelia und Pippo denn auch genannt. Bescheidener Ruhm klebte an den Sohlen ihrer Steppschuhe.

Jetzt, nachdem sich ihr Leben längst verändert hat – Amelia betreibt ein Papeteriegeschäft in Santa Marguerita Ligure, und Pippo verkauft Enzyklopädien auf Raten –, will das Fernsehen den verblichenen Glanz neu aufleuchten lassen: In der gigantischen Sonntagsnachmittags-Show «Ed ecco a voi» sollen Ginger e Fred eine ihrer Steppnummern zum Besten geben. Ein bisschen aufregend ist das schon. Doch vorerst wird Amelia – oder nennen wir sie fortan besser Ginger – im Shuttle-Bus mit andern Engagierten der Sendung durch das werbeverseuchte Rom in Richtung Hotel «Manager» gefahren. Über dem Sitz des Fahrers hängt ein Bildschirm, auf dem Dante eben den Erwerb einer bestimmten Uhrenmarke empfiehlt. Am Wegrand steht ein Nikolaus und fragt die Aufnahmeleiterin des Fernsehens, ob kein Weihnachtsmann gebraucht werde.

Im Hotel – einem Prachtsexemplar verkommener zeitgenössischer Beton-Architektur, das mitten in eine öde Vorstadtwüste geklotzt wurde – treffen Ginger und die andern Buspassagiere auf weitere Mitwirkende der TV-Supershow: Das sind neben dem 80jährigen Admiral, der sich nur noch von Joghurt ernährt, dem Transvestiten und der Aufnahmeleiterin, die alle schon im Bus Platz genommen hatten, vor allem jede Menge Doppelgänger. Mehr oder weniger naturgetreue Kopien von Clark Gable, Marty Feldmann und Woody Allen fehlen so wenig wie solche von Elizabeth II., Ronald Reagan, Marcel Proust und Franz Kafka. Fernsehen ist eben Leben aus zweiter Hand, nichts ist original, alles nur nachgemacht, kopiert. Originell ist allenfalls die Kopie des Originalen. Doch dieses «second-hand-live» wird von der Menschheit aufgesogen, als sei es lebensnotwendiger Sauerstoff. Die Bediensteten im Hotel «Manager» jedenfalls haben keine Zeit für die Gäste. Sie gucken alle in die Röhre, wo gerade ein Fussballspiel übertragen wird.

Ginger sucht ihren Partner Fred; vergeblich vorerst. Erst nachts, nachdem sie sich durch den Schwachsinn werbefinanzierter Fernsehprogramme durchgetastet hat und schlafen will, aber nicht kann, weil der Zimmernachbar schnarcht, stösst sie auf ihn. Der Schnarcher ist Fred. Auch an ihm sind die Jahre nicht vorbeigegangen: Schütteres graues Haar, aufgedunsenes Gesicht, Kurzatmigkeit zeugen davon. Ein wenig abgerissen, heruntergekommen sieht er aus...

2.
Am nächsten Morgen wird die ganze Gesellschaft in einen Bus verfrachtet und ins Fernsehstudio gekarrt. Dort wartet auch schon die Kuh mit den 18 Zitzen samt folkloristisch kostümierter Begleitung auf ihren Auftritt. Und mit Sirenengeheul wird ein in Handschellen gelegter Mafioso in die Sendung geschafft. Keine Show ohne Sensationen: In der Weihnachts-Sonderausgabe von «Ed ecco a voi» fehlt weder der Mönch, der im Gebet gelegentlich leicht von der Erde abhebt, noch der Hund, der winselt, seit der letzte Papst gestorben ist; weder die Frau, die ihre Familie verlassen hat, weil sie sich in einen Ausserirdischen verliebte, noch jene, die

Ein Tanzpaar (dargestellt von Marcello Mastroianni und Giulietta Masina), das früher nach grossem Vorbild mit Steppen durch die Varietés tingelte, soll nach 30 Jahren noch einmal in einer TV-Show auftreten. Das Fernsehstudio wird zum exemplarischen Ort einer sich selber zerstörenden Gesellschaft.

sich vom Schönheitschirurgen so oft operieren liess, bis sie überhaupt kein Gesicht mehr hatte. Und für das Leben aus zweiter Hand werden selbstverständlich noch mehr Doppelgänger herbeigeschafft: Bette Davis, Marlene Dietrich, Liza Minelli, Tarzan, Papst Pius XII. Kantine und Schminkräume werden zu Jahrmärkten der Eitelkeiten, und durch die Korridore zieht ein endloser Korso mit Operndiven, Muskelmännern, Schimpansen, Schwimmerinnen und Musikern. Eine Halb- und Scheinwelt ist in Bewegung geraten, wird umgerührt im brodelnden Topf des Fernsehens, aufgekocht, um schliesslich der staunenden Masse als Fastfood der Illusionen auf dem Bildschirm serviert zu werden.

Nichts ist mehr wahr und nichts mehr wirklich in dieser Welt des Scheins. Da werden im Gespräch mit dem Schriftsteller, der eben die ersten Exemplare seines neuen Romans signiert und den Damen auch gleich seine Telefonnummer mitliefert, selbst Freds schon leicht alkoholumwobene Zoten zu literarischen Epigrammen in Reimen emporstilisiert. Lug und Trug, wo man hinschaut: Das Fernsehen ist eine Welt der Künstlichkeit, aufgebaut aus Styropor und erleuchtet von Neon, durchblutet von Glitterglanz und beseelt von der Eitelkeit.

3.

Inmitten dieses Furiosos verbreiten Ginger und Fred einen Hauch von Menschlichkeit: Er schon am Eingang, wo die elektronische Sicherheitskontrolle mehrmals wüsten Alarm schlägt, bis er verschämt seinen Glücksbringer, ein Hufeisen, aus der Tasche zieht. Dann beide in den kalten Räumen einer sich im Umbau befindlichen Toilette, wo man sie zu Proben hingeschickt hat. Verschämt ziehen sie sich um, wagen zögernd die ersten Tanzschritte. Ginger zweifelt immer mehr am Sinn dieses Auftrittes, und später wird es die ganze Überredungskunst des Intendanten brauchen, damit sie doch noch auf die Bühne geht.

Fred wiederum, im Laufe der Zeit ein Lebenskünstler mit bescheidenem Budget und einem anarchistischen Zug geworden, will hingegen die Chance des Auftritts nützen: «Wir müssen zeigen, wer wir sind. Die sollen sehen, wer Fred ist (...). Was die sich einbilden, uns mit all diesen Leuten in einen Topf zu werfen wie kleine Tanzbären. Sind wir hergekommen, um einen Admiral vorzustellen? Einen Kriegstreiber? (...) Lasst mich nur erst auf die Bühne. Dann wirst du schon sehen, was ich mache. Denn heute abend rede ich. Heute sage ich's 60 Millionen Italienern. Alles sage ich ihnen.» Und als ihn Ginger fragt, was er denn sagen wolle, antwortet er: «Dumme Schafe, dumme Schafe! Glaubst du, ich bin wegen der 800000 Lire gekommen? Da pfeife ich drauf!»

Natürlich sagt Fred auf der Bühne vor der laufenden Kamera nicht, was er sagen müsste. Er kann gar nicht. Denn kaum haben Ginger und Fred im gleissenden Scheinwerferlicht die ersten Steppschritte getanzt, wird's finster: Stromausfall. Zeit, um abzuhauen, dem Tollhaus den Rücken zu kehren; Zeit, um zu sein, was man wirklich ist; Zeit, die Scheinwelt zu verlassen, um ein wirkliches Leben zu beginnen – zu zweit vielleicht, wer weiss. Doch noch ehe diese Gedanken im Dunkeln Gestalt annehmen, gehen die Lichter wieder an, setzt die Musik ein. Ginger und Fred tanzen brav ihre Nummer zu Ende. Sie führt ihn; er gerät sichtlich ausser Atem. Applaus, der nächste

Werbespot, die nächste Nummer, die nächste Sensation.

Fast heimlich schleichen sich die beiden davon. Aber sie sind – noch einmal – Eigentum der Öffentlichkeit geworden. Man hat sie am Fernsehen gesehen. Am Bahnhof fordert man Autogramme von ihnen. Dann wird Ginger wieder Amelia und verschwindet unter dem grossen Schweinsfuss hindurch auf den Bahnsteig. Und Pippo – jetzt nicht mehr Fred – entschwebt naturgemäss in die Bar. Im Monitor flimmert unvermeidlicherweise ein Werbespot. Er wirbt für Spaghetti, die schlank machen.

4.

«Ginger e Fred» – so geht das Gerücht – sei ursprünglich als Episode einer Fernsehreihe von fünf 50-Minuten-Filmen geplant gewesen. Als Fellini das Buch zu seinem Beitrag vorlegte, sei der Produzent davon so berührt gewesen, dass er es für unstatthaft hielt, den Stoff an den Bildschirm zu verschleudern. Auch Fernsehproduzenten, scheint es, haben hin und wieder eine Einsicht. So ist nun – welch ein Glück – statt einer knapp einstündigen Fernsehepisode ein etwas mehr als zweistündiger Kino-Spielfilm entstanden. Und was für einer! Es gibt inzwischen eine Reihe von Filmen, die sich kritisch mit dem Fernsehen und seiner Allmacht in der Konsumgesellschaft auseinandersetzen. Aber ich kenne keinen, der es mit der Konsequenz von «Ginger e Fred» tut; keinen auch, der in solch phantastischer und doch realistischer Weise die Scheinwelt der Television entlarvt und der Lächerlichkeit preisgibt.

Federico Fellini ist unerbittlich, wenn er die Unmenschlichkeit dieses Mediums aufdeckt, wenn er zeigt, wie einerseits die Zuschauer für dumm verkauft und andererseits die Menschen vor der Kamera verheizt werden. Die Basis seiner schonungslosen Entlarvungskampagne bildet die präzise Beobachtung der Fernsehrealität und ihre Aufarbeitung mit den Gaben der Klarsicht und der Phantasie. Nichts, was Fellini in seinem Film zeigt, ist aus der Luft gegriffen; nicht die Lieblosigkeit, mit der die Programme des Fernsehens zusammengestiefelt werden, nicht die Herzlosigkeit, mit der die Hoffnungen, welche die Menschen in dieses Medium als aktive oder passive Teilnehmer setzen, gebrochen werden, nicht die Eitelkeit und Überheblichkeit jener, die an den Schalthebeln dieses gewaltigen Apparates der Volksver-

dummung sitzen. Die wirklichen Werbespots sind kaum weniger idiotisch als jene, die Fellini eigens für den Film inszeniert hat (dafür aber weit weniger originell). Und wenn sich der Maestro auch an der verworrenen Fernsehsituation seiner Heimat orientiert, wo die Privatisierung und die Kommerzialisierung längst zum Chaos geführt haben, so wird doch nicht zu verkennen sein, dass selbst geordnete und ordentliche öffentliche Fernsehanstalten in ihrem Fimmel nach immer höheren Einschaltquoten die Tele-Visionen Fellinis zu überholen im Begriffe sind. Nein, das Satirische in «Ginger e Fred» resultiert nicht aus einer kühnen Zukunftsvision, sondern aus einer kritischen Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit.

Nun führt Fellini diese Auseinandersetzung allerdings weit über die Ebene des Fernsehens hinaus in eine gesellschaftliche Dimension. So wie bei ihm das Varieté in «Luci del varietà», der Wanderzirkus in «La Strada», die Via Veneto in «La dolce vita», die Stadt in «Roma» und «Amarcord» oder der Dampfer in «E la nave va» zur Schaubühne für ein Welttheater werden, hat auch das Fernsehstudio den Charakter eines exemplarischen Ortes, eines Panoptikums der modernen menschlichen Gesellschaft. Eine Gesellschaft allerdings ist es, die ihre Traditionen und ihre angestammten Werte längst verloren hat, nicht einmal mehr über die Würde und den Stil der dekadenten High Society auf der «Gloria N.» in «E la nave va» verfügt, sondern sich chaotisch treiben lässt. Der Konsum ist ihr zur neuen Religion geworden, die Werbung ihr Gott und das Fernsehen der erste Prophet. Es ist eine verlorene Gesellschaft in einer durch und durch künstlichen Welt. Selbst die Bedürfnisse der Menschen werden künstlich hergestellt, sind Teil einer fortwährend gesteigerten Produktion von Überflüssigem und Unnötigem, die mit einer immer aggressiveren Werbung an Frau und Mann gebracht werden. Und wie in den Videoclips der Rock-Musiker, die voller Gewalt und Brutalität sind, beginnen sich die Relationen zu verschieben, stehen die moralischen und ethischen Wertvorstellungen Kopf. Der Mafioso wird zum bewunderten Fernsehstar, weil die Gesellschaft seine Methode der Erpressung und des Faustrechts innerlich schon längst akzeptiert hat.

5.

In dieses Tohuwabohu der Wechselbeziehungen zwischen Wirklichkeit und Fernsehen, zwischen Sein und Schein – phantastisch ausgemalt wie eine Walpurgisnacht im elektronischen Zeitalter – flicht Fellini eine weitere Ebene ein: die Romanze von Ginger und Fred. Zwei Menschen – sie eine Gelsomina, die ihren Zampanò nie gefunden hat, er ein kleiner Snaporaz (und damit wohl auch ein Stück weit das alter ego Fellinis) – tauchen ein in den wilden Strom oberflächlicher Betriebsamkeit, der Leben vortäuscht. Sie schwimmem mit, halten den Kopf über dem Wasser, tragen sich gegenseitig durch die Strudel. Der Fluss reisst sie zwar ein Stück weit mit, aber nicht fort. Am Ende stehen sie am Ufer, trocken, lächeln sich zu. Der reissende Fluss hat ihnen nichts anhaben können. Zwar gehen sie auch jetzt wieder, wie schon nach Abschluss ihrer Tänzer-Karriere, getrennte Wege: sie zurück in die Bürgerlichkeit der Papeterieverkäuferin in der Provinz; er in die Bars, in denen er mit dem Erlös aus dem Lexikaverkauf seine brabbelige Auflehnung gegen die verkorkste Gesellschaft überwintert. Beide empfinden es als Gnade, dem reissenden Strom hohler Betriebsamkeit entkommen zu sein.

Ginger und Fred sind sich durch den Fernsehauftritt sogar ein wenig näher gekommen; näher als jemals zuvor: im Augenblick, als die Elektrizität ausfiel, der ganze Schein zusammenbrach und man für Augenblicke nur noch Mensch im Dunkeln war. Im Dunkeln spielt sich das Entscheidende ab – nicht im gleissenden Licht der Scheinwerfer. Für feine Zwischentöne hatte Fellini schon immer eine besondere Gabe. An leisem, hintergründigem Humor hat es ihm nie gefehlt. Ein Hauch von Nostalgie schwebt mit. Doch der jetzt 68jährige Regisseur stimmt nie das falsche Lied von der guten alten Zeit an. Er rettet bloss zwei Menschen, denen wir in seinen Filmen immer wieder begegnet sind und die wir trotz oder gerade wegen ihrer Schwächen liebgewonnen haben, aus einer Gesellschaft, die mit sich selber nichts mehr anzufangen weiss und deshalb ständig in Trab gehalten wird; sei's auch mit dem grössten Unfug. Diese Rettung ist eines jener Zeichen der Hoffnung, die Fellini immer wieder dann setzt, wenn das Chaos unüberwindbar scheint.

6.

Ginger und Fred haben in Fellinis Film indessen keineswegs nur die Funktion von Lackmus, das ins Reagenzglas der Gesellschaft getaucht wird, um als Indikator deren Übersäuerung durch Fernsehen und Werbung festzustellen. Neben der moralisch-ethischen ist ihnen auch eine formale Aufgabe zugewiesen: Sie führen den Zuschauer gewissermassen durch den Film, öffnen ihm die Türen zum Hotel «Manager», zur Kantine, den Garderoben und zum Studio in der Fernsehfabrik. Giulietta Masina und Marcello Mastroianni entledigen sich auch

dieses Parts in subtiler, unaufdringlicher Weise, wenn mitunter auch mit einem schalkhaften Lächeln ins Publikum. Regiemässig ist dieser Führungspart ein Geniestreich, verhindert er doch, dass sich Fellinis mitunter fast überbordende Einfälle, Nebengeschichten, aber auch die eingeflochtenen, von ihm selber entworfenen und realisierten TV-Werbespots und Videoclips nicht als einzelne Episoden selbständig machen, sondern stets Teile einer filmischen Einheit bleiben. Ginger und Fred halten den einmal mehr überraschenden Reichtum an Ideen und Aperçus gewissermassen zusammen.

Überhaupt fällt die Geschlossenheit des Filmes auf. Das ist nicht ganz selbstverständlich, setzt sich doch das Werk aus verschiedensten Elementen zusammen und vereinigt nicht weniger als 250 Schauspieler und Statisten. Die Einheit von Ort – künstlich hergestellt in den Studios der Cinecittà –, Zeit und Handlung wirkt als ordnendes Element. Zudem arbeitet Fellini einmal mehr in einem durch und durch künstlichen Dekor, das er genau auf die Bedürfnisse des Films abstimmt. Filmischer Realismus ist dem italienischen Regisseur weiterhin ein Greuel, sowohl im Bild wie auch im Ton (der zur Gänze nachsynchronisiert wurde). Die künstlerische Komposition als Ergebnis genauer Überlegungen und Vorstellungen zählt allein. Doch durch die Künstlichkeit – von Fellini zum Prinzip seiner Filme erhoben – bricht die Wirklichkeit: knallhart, direkt und schonungslos, gemildert nur durch die heitere Menschlichkeit und den Humor eines grossen Künstlers. ■

Gerhart Waeger

Hammer

Schweiz 1986. Regie: Bruno Moll (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 86/51)

Hotel und Restaurant «Hammer» in Olten sollen abgerissen werden, genauer: militärisch gesprengt – so will es das Drehbuch von Bruno Molls Spielfilm «Hammer», in dem die Fiktion die Realität überlagert, ohne sie jedoch aus dem Blick zu verlieren.

Der «Hammer» ist ein Stück Oltner Geschichte: 1878 wurde das Hauptgebäude erbaut, 1891 die Theaterhalle im Sommergarten, 1896 der Saalbau im Westen. Bis 1912 das Stadttheater eröffnet wurde, war der grosse Saal des «Hammer» ein Zentrum des Oltner Kulturlebens. Nach dem Ersten Weltkrieg diente der Saal als Mehrzweckraum für Theateraufführungen, Tanzkurse, Boxkämpfe und Kinderveranstaltungen. 1969 wurde im «Hammer» ein Dancing eingerichtet, während die Denner AG den grossen Saal als Supermarkt einrichtete. Die Geschichte des «Hammer» als Spiegelbild der Geschichte Oltens, das ist ein Thema, das jeden Historiker faszinieren muss – warum nicht auch einen Filmemacher, der ursprünglich vom Dokumentarfilm («Gottliebs Heimat», «Samba lento») herkommt und 1982 in «Das ganze Leben» in neuartiger Weise Elemente des Spielfilms in einen Dokumentarfilm einbaute?

Ursprünglich soll Moll einen Film über die Jugendlichen geplant haben, für die der «Hammer» ein beliebter Treffpunkt war. Die vorzeitige Schliessung des Lokals verhinderte diesen Plan – und damit auch die Aufnahme dokumentarischer Elemente, die dem Werk wohl einen völlig anderen Charakter verliehen hätten. Nun ist «Hammer» ein reiner Spielfilm mit dokumentarischem Schauplatz geworden.

Im Zentrum der Handlung steht der von Paul Woehrle hervorragend gespielte alte Kellner Marcel, dessen Leben mit dem «Hammer» eng verbunden war und der es nicht übers Herz bringt, das zur Sprengung freigegebene Haus zu verlassen. Die Soldaten, die das Haus zur Sprengung vorbereiten, scheint er kaum zur Kenntnis zu nehmen – sie erinnern ihn bestenfalls an seine eigene Dienstzeit während des Zweiten Weltkriegs. Diese und andere mit dem «Hammer» in Verbindung stehenden Erinnerungen haben für Marcel grösseren Realitätswert als die Gegenwart, in der ihn der Freund und Hausbesitzer Leo Baumann (Buddy Elias) mit Zureden, der Sprengoffizier (Hans-Peter Schenker) mit Härte zum Verlassen des Hauses bewegen wollen. Einzig der junge Mägu (Eric Bergkraut) steht auf der Seite des alten Kellners – scheinbar wenigstens, denn in Wirklichkeit möchte er dessen spleeniges Verhalten zur politischen Aktion umfunktionieren, träumt er doch von Hausbesetzung und Öffentlichkeitsarbeit. Den Gesprächen der beiden so verschieden gearteten Träumer ist breiter Raum gewidmet – auf Kosten der bildhaften, durch die verlassenen Räume, die Ecken, Türen und Gänge des alten Hauses ausgelösten Erinnerungen Marcels, die keine feste Kontur erhalten wollen. Allzu kurz sind die in der Vergangenheit spielenden Episoden geraten, an die sich Marcel erinnert: die Begegnungen mit der Serviertochter Lydia (Kristina van Eyck) und mit der späteren Freundin Linda (Babette Arens), eine Laienaufführung von Schillers «Wilhelm Tell», Tanz- und andere Veranstaltungen von einst.

Mägu (Erich Bergkant), der reichlich chaotische Polit-Aktivist, versucht den alten Kellner (Paul Woehrle) zu einer Hausbesetzung zu überreden.

Das Ungleichgewicht zwischen den drei Handlungsebenen – der Gegenwart, den persönlichen Erinnerungen Marcels und den mit ihm nur indirekt zusammenhängenden Ereignissen aus der Geschichte des «Hammer» – ist die grosse Schwäche von Molls Spielfilmerstling. Evident wird dies schon im Verlauf der ersten Sequenzen: Da sieht man etwa, während an die Türe geklopft wird, wie Marcel in aller Ruhe in ein Bad steigt. Ein Schwenk über das Wasser leitet über in eine Winterlandschaft in der Vergangenheit, durch die Marcel auf einem Velo oder Motorrad fährt. Dies ist eine Überblendung von solchem Gewicht, dass man eine längere Rückblende erwartet – doch nach wenigen Augenblicken wird man in die Gegenwart zurückversetzt. In allen übrigen Rückblenden ist Marcel nicht sichtbar: Das Spiel mit der «subjektiven Kamera» zwingt den Betrachter zur Identifikation mit der Hauptfigur. Dies stellt jedoch Marcels eigenes Schicksal auf die gleiche Ebene mit den Ereignissen, die man als «Erinnerungen des Hauses» bezeichnen könnte. Damit verblasst die Abgrenzung zwischen zwei im Grunde genommen verschiedenen Handlungsebenen.

Ein Übergewicht der sprachlichen Komponenten gegenüber den bildlichen scheint mir eine weitere Schwäche des Filmes zu sein. Marcels «inneren Monologen» fehlt allzu oft die bildliche Entsprechung. Dies ist um so störender, als sich die von Otto F. Walter geschriebenen Dialoge nicht immer auf der Ebene des gesprochenen Dialekts bewegen – wenn man Walters Ausführungen im Presseheft folgt, ist dies wohl eine Folge der Scheu, «ins allzu Volkstümlich-Naturwüchsige, ins Naturalistische zu geraten». Dem Verlust der «Stilisierungsmöglichkeit, die das Hochdeutsche uns bietet» will Walter «eine Sprachhaltung entgegensetzen, die ihrerseits nun im Dialekt Stilisierung bedeutet». «Ebenfalls Stilisierung muss ich der Gefahr des zu Volkstheaterhaften entgegensetzen», fährt Walter in seinen Ausführungen fort. Bei einem Interpreten wie Paul Woehrle, der ja gerade vom Volkstheater kommt und aus diesem seine besonderen Fähigkeiten schöpft, scheint mir diese Haltung nicht überzeugend. Nicht nur dem Naturell dieses hochbegabten Laiendarstellers, sondern auch dem historischen Milieu des Restau-

rants «Hammer» wäre der Film meines Erachtens näher gekommen, wenn Bruno Moll und seine Mitarbeiter die Ebene des Volkstheaters nicht gemieden, sondern bewusst anvisiert hätten. ■

Lorenz Belser

Sans toit ni loi

Frankreich 1985.
Regie: Agnès Varda
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/38)

Wer ist Mona? «Il me semble qu'elle venait de la mer», meint zu Beginn des Filmes eine Stimme. Hier spricht die Autorin. Sie wird dann, im weitern Verlauf, ihre Figuren über Mona sprechen lassen, sie Zeugenaussagen, Mutmassungen, persönliche Kommentare äussern lassen. Sie wird sie, quasi als lebende Zwischentitel, direkt vor die Kamera stellen, und, teils geniert, teils, als hätten sie einen Text gelernt, werden sie dann sprechen; betroffen irgendwo, darum interpretieren wollend.

Mona heisst, nach eigenen Auskünften, Simone Bergeron und hat einen Handelsabschluss hinter sich. Nun ist sie unterwegs in Südfrankreich, trampt, campiert, und das im Winter. Eine Arbeit beginnt sie nur dann, wenn sie Geld braucht. Sie sagt nie danke, wenn sie etwas geschenkt bekommt, wäscht sich nie, prostituiert sich, wenn es unbedingt sein muss, ist Vergewaltigungsopfer. Drei-, viermal lacht sie, dann freuen wir uns mit ihr. Mona wird sich in diesem Film zu Tode laufen und weinend sterben. Wir werden nicht mitweinen. Nach unsern sogenannt vernünftigen mitteleuropäischen Begriffen hat sie ein Hundeleben geführt. Und das erst noch freiwillig.

Mona ist ein Individuum. Dieses Wort, das heute in kriminalisierender Absicht gebraucht wird, bezeichnet ja ursprünglich einfach das Unteilbare, nicht weiter Analysierbare. Die Menschen, denen Mona begegnet, wollen meist nur einen Teil von ihr. So die diversen Männer. So aber auch Yolande, das Dienstmädchen, das ein Objekt für seine Sentimentalität sucht. So vielleicht gar jene Biologin, die kranken Platanen nachreist und Mona bei sich im Auto leben lässt. (Macha Méril spielt hier Erlebnisse Agnès Vardas nach ...)

Mona ist keine Identifikationsfigur; sie widersetzt sich ihren Zuschauern. Ist nicht «sympathisch», im Gegenteil: Erschreckend frei geht sie durch diesen Film, unberührt durch irgendwelche Drehbuch-Prätentionen, keine Figur, sondern Verkörperung. (Sandrine Bonnaire ist die einzige, die sich mit ihr identifizieren darf, und das tut sie kraftvoll!) Dadurch, dass sie und auch andere Personen so frei sind, kommen dokumentarische Züge ins Spiel, die uns zutiefst berühren: Realitätsmodelle.

Die Darsteller sind halb Laien, halb Profis, halb leben sie, halb spielen sie. Yahiaoui Assouna gibt seinen lieben, einsamen Tunesier in einer Art, wie sie wohl nur ein frei und fein geführter Laie schafft. Marthe Jarnias wiederum, die alte Tante, strahlt ein Vergnügen aus, das nicht allein von ihrer Rolle kommt, sondern vom Spass am Filmen allgemein. Bei den Profis steht Sandrine Bonnaire Macha Méril gegenüber, die bewusst mit einer Figur arbeitet, diese aber so behutsam führt, dass es sehr unscheinbar, sehr natürlich anzusehen ist. Wieder anderer Techniken bedient sich Yolande Moreau. Offen demonstriert sie, was für eine sentimentale Kuh ihre Bedienstete ist, doch ihr Spiel ist gleichzeitig so intensiv und zärtlich, dass man mitfühlt und versteht.

Leben, Spiel, dazwischen eine Distanz, die Agnès Varda seit ihrem Erstling, seit 1954 als Programm hat und souverän beherrscht. Ihr Exposé zu «Sans toit ni loi» umfasst nur wenige Seiten, doch um so umfangreicher sind die persönlichen Eindrücke und Erfahrungen, die sie gesammelt hat. Die zahl- und kunstreichen Dialoge entstanden erst am Drehort, genau wie die abgezirkelten, getragenen Kamerafahrten.

So macht sich Agnès Varda, um die Geschichte der freien Mona zu erzählen, selber frei, scheint sich jedoch bald wieder im Dickicht des Gestaltens zu verfangen. Auf den ersten Anhieb wirken die Travellings überhaupt nicht spontan, die Kadrierungen viel zu durchdacht, die Fotografie zu exquisit, die Dialoge zu verspielt. Blickt man jedoch länger und genauer hin – und dazu regt einen die Autorin unheimlich an –, lernt man diese seltsame Getragenheit erst kennen: Freiheit heisst noch lange nicht Unmittelbarkeit, heisst auch Spürsamkeit, Denkarbeit. Diese Kamerafahrten sind nicht durchdacht, sondern denkend, jetzt, im Augenblick reagierend, aus eigenen Gefühlen, die manchmal denjenigen der Protagonistin zuwiderlaufen. So fällt sie auch einmal aus dem Rahmen, diese umstrittene Mona, zugunsten eines Baumes oder einer Egge auf dem Feld, spaziert dann vielleicht wieder ins Bild oder wird durch Schnitt neu thematisiert. Das ist ein ständig neues Anlaufnehmen, ein Zusammenraffen von Sensationen, Impressionen. Und die Fahrten der Ka-

Macha Méril als Biologin, die kranken Platanen nachreist, und Sandrine Bonnaire als streunende Mona (links).

mera werden zu einer Lesebewegung, die auch den Kontext sehen will (Meist gehen sie dann auch von links nach rechts). Was also Manier scheint, dient; dient der Offenlegung von gesellschaftlichen Zusammenhängen ebenso wie jener der subjektiven Emotionen, dient jener dialektischen oder fragmentarischen Sehweise, die Agnès Varda «kaléidoscope» nennt.

Im Gegensatz zu gewissen Figuren, die nur einen Teil von Mona sehen, sieht die Autorin Teile – in der Mehrzahl und im grössern Sinne. Das Individuum Mona ist ein Teil für sich, ebenso die Figuren, die ihr begegnen, und ebenso wir Zuschauer; selbständige Teile, Perspektiven einer Welt.

Vardas «kaléidoscope» ist die Kamera, geführt von Patrick Blossier. Für jede Einstellung findet er wieder ein neues, spezielles Licht, sammelt die extremsten Tageszeiten und Lichtquellen. Die Farben bleiben durchwegs die des Winters, stumpf, grau also, doch laufend entdeckt Blossier neue Stumpfheiten, neue Grautöne, so dass er innerhalb seines unbunten Rahmens eine sehr bunte Palette entfalten kann.

«Kaléidoscope» passiert aber auch auf der akustischen Ebene (Ton: Jean-Paul Mugel). Die Worte, welche die Personen sprechen, geben ständig neue Aufschlüsse. Ein eigens für diesen Film komponiertes Streichquartett (Joanna Bruzdowicz) hält das Ganze zusammen, wechselt aber ständig ab mit Melodien aus Radios und Musikautomaten, die Mona so liebt.

Dreht sich das «kaléidoscope», stellt sich die «cinécriture» ein, die geschnittene Abfolge der Einzelperspektiven. Vardas «Schrift» liegt die Einsicht zugrunde, dass ein Film, dass eine Welt aus abertausenden Zeichen und Bezügen besteht, die sich gegenseitig überschneiden, sich widersprechen, die sich tarnen oder verschlüsseln, nur im Kopf sich ereignen oder eben verführerisch offen daliegen. Ein Beispiel: Die Nahaufnahme von zwei Händepaaren, dem der Platanenspezialistin und dem Monas. Dieses sehr gepflegt, jenes schwielig und schmutzig. Ein Emblem über soziale Unterschiede? Ein Blick unter vielen. Dieser verwirrlichen «cinécriture» hilft eine klarere Grobstruktur, eine scheinbare Chronologie, die Zeugenaussagen zwischendurch.

Die Erzählung beginnt auf dem Lande, am Meer sogar, in der winterlichen Natur. Mona

badet nackt am Strand; die männliche Dorfjugend guckt aus der Ferne zu. Natur wird hier zu Provinz, Zurückgebliebenheit, frustrierten Träumen. Der Übergang in die Stadt, der sich erst im letzten Drittel des Filmes vollzieht, wird schon von Anfang an vorbereitet. In der Stadt kommt Mona dann «in Gesellschaft», in die Szene, ins Getto, das der Tod ist. Sterben tut sie jedoch wieder auf dem Lande, nach einem endgültigen, extremsten Exzess der frustrierten Provinz: In einem archaischen Charivari wird sie kräftig durchgewalkt und mit Weinhefe durchtränkt.

Zuviel wird in dieser Dorfszene auf einen Nenner gebracht. Wo die Chronologie durchbrochen und verschränkt wird, wo die Zeugenaussagen zwischendurch auch einmal direkt aus dem Spiel gemacht werden, wo also die Grobstruktur sich auflöst und in die Schrift eingeht, wird sie hier plötzlich nicht mehr zerspiegelt, bleibt grob. Die Summe oder Teilsumme muss misslingen.

«Il me semble qu'elle venait de la mer»: Offenheit verpflichtet. Dieser Tod am Schluss, hat Agnès Varda in einem Interview gesagt, sei die einzige Antwort, die sie kenne. Mit Existentialismus hat das genau so wenig zu tun wie mit Christentum. Bresson grüsst nur von weitem; näher läge wohl Marguerite Duras. Agnès Varda will keine Moral, keine philosophischen Abziehbildchen. Sie will lediglich Spuren sichern, jene Spuren, welche die Menschen im Film stets sorgsam verwischen. Aus denen man so viel sieht, so viel lernt, die einen so betroffen machen. Und die gleichzeitig so nah und so fern sind, dass das Reden über sie nicht leicht ist. ■

Matthias Loretan

Zum Beispiel Sonja W.

Schweiz 1986.
Regie: Jürg Helbling
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/44)

Die Jugendlichen, die anfangs der achtziger Jahre in den grösseren Schweizer Metropolen gegen die Zubetonierung des städtischen Lebensraumes protestierten, die graue Anpassung an die ihnen offerierten Karrieren dankend und listenreich abschlugen und zur Erprobung ihrer Phantasien autonome Schonräume und Jugendzentren forderten, sind aus den Schlagzeilen der Medien gerutscht. Ihre Bewegung ist eingefroren («freeze» so nennt sich das jüngste Band des Videoladens Zürich, eine historische Selbstdarstellung jener Videogenossenschaft, die aus engster Nähe Ereignisse wie Demonstrationen dokumentiert sowie expressive Bilder und Töne für das Lebensgefühl jener ungestüm anrennenden, sich am Pflaster wund reibenden Jugend hervorgebracht hat [z. B. «Züri brännt»]), der Zusammenhalt unter den verschiedenen Szenen auseinandergebrochen: Hänger, Alkis, Drögeler, Musikerinnen und andere Artisten, Computerkids, Yuppies, Intellektuelle, Jobberinnen, Karrieristen versuchen je auf ihre Mode sich durchs Leben zu mischeln. Auch sind mittlerweile neue Jahrgänge nachgestossen, die zur Bewegung ihrer «Ahnen» fast nur ein historisches Verhältnis haben. Dazu ist im vergangenen «Jahr der Jugend» soviel über diese Spezies geredet und geschrieben worden, dass eigentlich alles restlos unklar ist.

Der Generation der jugendlichen Nach-Achtziger und ihrem Lebensgefühl geht der Nachwuchsfilmer Jürg Helbling in seinem Erstlingswerk «Zum Beispiel Sonja W.» nach. Bereits im prosaischen Titel findet sich die für dieses Werk typische schillernde Dialektik: In ihm klingen an der Anspruch auf Exemplarität (Beispielhaftigkeit), aber auch eine gewisse ironische Beiläufigkeit, welche vor allem der Hauptfigur Raum bietet, ihre kantige Individualität zu entfalten. Diese doppelwertige Haltung setzt sich fort im Interesse des Autors an dieser Figur sowie in seiner Arbeitsmethode.

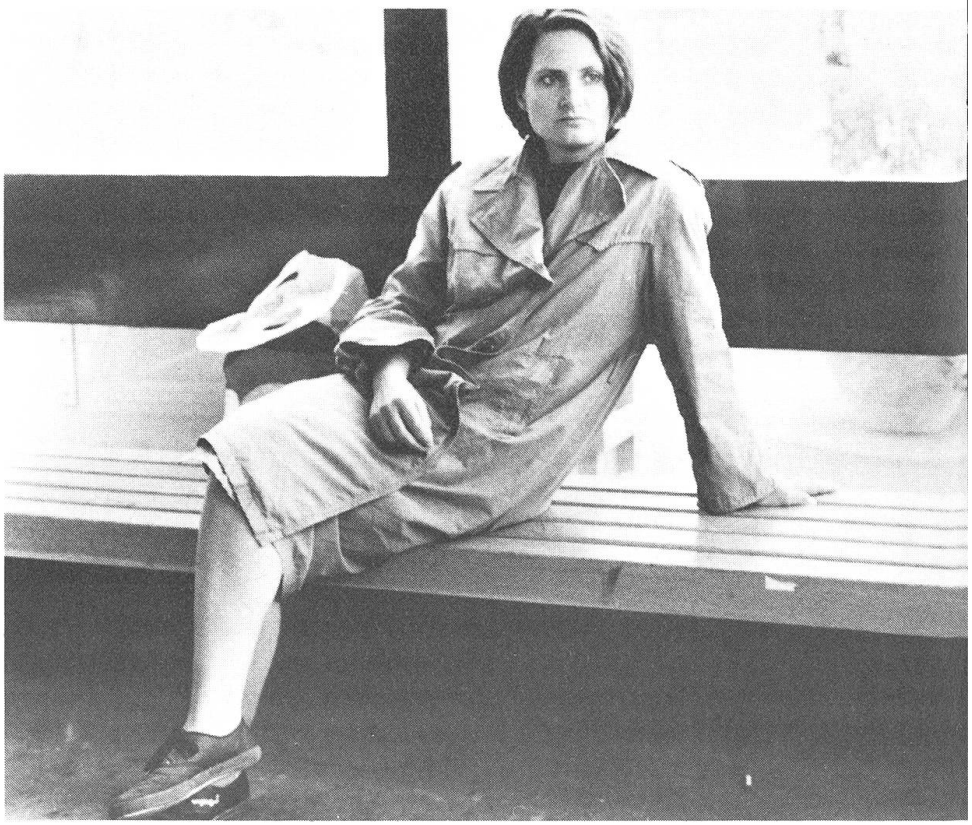
Am Anfang dieses Projektes stehen sechs Videogespräche mit jungen Leuten zwischen 15 und 30 Jahren, die «sich am Rande der städtischen Gesellschaft zwischen Verweigerung und Anpassung bewegen und sich auf ihre Art zu arrangieren verstehen, ohne sich auf die üblichen Karrieren und ‹Lebensvorstellungen› einzulassen» (Helbling). Dieses dokumentarische, fast soziologisch-systematische Erkenntnisinteresse mag erstaunen, wenn man sich daran erinnert, dass Helbling 1983 als Autor eine Episode im Stafettenfilm «Anna» (ZOOM 4/84) gestaltete. Elf Nachwuchsfilmer schlossen sich damals zusammen, um in einem schnell abgedrehten und spontanen Super-8-Film eine Kunstfigur zu schaffen, in der sich je nach Autor Elemente von Comics und Slapstickkomödien, Anspielungen an klassische Agentenfilme und Godard, surrealistische Wendungen und viel Bewegungs-Slang spiegeln. Herausgekommen ist dabei ein expressiver Erguss, ein Schwelgen in Bildern und Tönen, ein Spiel mit Zitaten. In Stil, Machart und zum Teil auch Jargon nimmt dieses radikale Experiment noch einmal die Sprache der (damals bereits erlahmenden) Bewegung auf. Darin drückte sich

auch eine tiefe Skepsis gegen die fremden Bilder der Kulturindustrie, gegen die Konventionen des Erzählkinos, aber auch gegen die dokumentarische Methode aus. «Anna» sowie andere Filme aus der Bewegung können als verzweifelt-ironische Versuche gelesen werden, einer als sinnlos empfundenen Wirklichkeit die eigenen Bildsplitter entgegenzuschleudern.

Mit der Hinwendung zur Wirklichkeit, der beobachtend-dokumentarischen Methode bringt Helbling einen neuen Zug ins Schaffen der Schweizer Nachwuchsfilmer, die ab und zu Gefahr laufen, vorschnell in die Imagination abzuheben, sich auf innere, private Bilderwelten zurückzuziehen, die sich mitunter gar der Mitteilbarkeit entziehen. Helblings dokumentarische Geduld bringt Sauerstoff in die zum Teil hermetischen Kunstsphären, durch die präzise Beobachtung der Wirklichkeit findet er eine Kraft zum Widerstand, eine Art Verbindlichkeit, die quer steht zur bodenlosen Ironie, zum chicen Sarkasmus einer selbstgefälligen No-future-Manie.

Das dokumentarische Interesse an der Wirklichkeit macht die sperrige Irritation dieses fiktiven Porträtfilms aus. Helbling verwendet die Videogespräche als ersten methodischen Schritt, dessen Ergebnisse er in eine Kunstfigur hinein transzendiert und verdichtet. Er erfindet und inszeniert eine Geschichte, die der Figur Leben einhauchen soll, die ihr Gefühl und Selbstverständnis zum Ausdruck bringt. Die Fiktion wiederum macht den Autor freier, kritisch mit seiner Figur umzugehen, ohne dass er deren Darstellerin entlarvt; für die Betrachterinnen bleibt es nämlich ein Geheimnis, wo und wie die Darstellerin und ihre Rolle einander decken.

Bereits bei seinem Stil der Inszenierung will sich Helbling allerdings nicht von der Schlacke des Dokumentarischen lösen. Er wählt keine professionellen Schauspieler, sondern nimmt Bekannte und Freunde aus dem betreffenden Milieu als Darsteller. Insbesondere der Darstellerin seiner Hauptfigur, Jacqueline Hilty, bietet er erzählerische und szenische Vorgaben an, in die hinein sie sich erfinden kann, die sie locker und souverän mit ihren Worten, Gesten und Handlungen ausfüllt. Sonja gewinnt eine starke Präsenz und Authentizität, die betrifft.



Jaqueline Hilty, die sich mit starker Authentizität in die Figur der Sonja hinein erfindet.

Gilt es die Hauptfigur zu charakterisieren, so kann sie als Frau beschrieben werden, die mit dem Nulltarif durchs Leben geht. Der kämpferische Geist der Jugendbewegung hat sich bei ihr auf den eigenen Überlebenskampf reduziert. In borstiger Verweigerung verharrend, behält sie sich die Möglichkeit offen, sich jeweils neu auf die sich ändernden Lebenslagen einzulassen. Sie jobbt, wechselt Freunde und Wohngemeinschaften, haust in Zimmern, in denen sich Bananenschachteln stapeln, die sie zum Teil nie auspackt. Mit rüdem, wort- und handfestem Umgang setzt sie ihre Vorstellungen von Friede durch. Bei ihrem souveränen, aber anstrengenden Versuch zur Unmittelbarkeit schlägt sie immer wieder den Kopf an – und steht wieder auf. Doch das Herumschlagen mit den ungelösten Alltagsproblemen zehrt an ihrem Lebensgeist, mitunter nimmt das Autonomiebedürfnis dieser durch städtische Architektur irrenden Figur autistische Züge an. Die Verbissenheit, mit der diese Frau ihren Lebenskampf führt, erheischt bewundernde Sympathie und schreckt zugleich ab.

Helbling entwirft ein schokkierendes, aber ehrliches Bild einer auf sich selbst bezogenen Jugendszene. Gleichzeitig bietet er ihr seine dokumentarisch-fiktionale Spiegelung als Wider-

stand an. Er erzählt ohne moralische Anklage und ohne Larmoyanz, einfach und gradlinig, eine Geschichte ohne Anfang und ohne Ende. Darin dreht sich die Hauptfigur im Kreise. Helbling gibt ihr keine Vergangenheit und keinen (optimistischen) Ausblick in die Zukunft. Selbst die mit der Schwangerschaft angedeutete Zukunft wird als bloss eingebildete zurückgenommen (von Betrachterinnen ist diese narrative Vorgabe auch schon als unfair oder gar heimtückisch abgelehnt worden). So sind auch die Zuschauenden fast durchwegs auf die Gegenwart der Hauptfigur verwiesen. Nur an ganz wenigen Stellen wird die szenische Inszenierung durchbrochen und ein Vorgang gerafft erzählt (z. B. telefonische Stellenbewerbungen). Etwas Distanz gewinnen können die Betrachtenden dort, wo die Nebenfiguren in einer Art Verfremdung sich direkt ans Publikum wenden und sich erklären. Auch die fiktiven, im Off gesprochenen Reflexionen der Hauptfigur lassen Abstand nehmen von ihrer körperlichen Präsenz. Diese Einschübe sind allerdings nicht die stärksten Stellen des Films, die Erklärungen helfen kaum weiter, von ihrer dramaturgischen Funktion her sind sie Ruhekissen... Bis die Hatz der Gegenwart wieder einfährt und der Kampf mit allem wieder losgeht.

Max Frei hat zu diesem Lebensgefühl Geräusche und Klänge synthetisiert, die in ihren kurzen Intervallen an springende Herztöne, in der kleinen Resonanz an eine asthmatische Handorgel und in der Melodie an Wehmut erinnern. ■

Rolf Niederer

Silverado

USA 1985.
Regie: Lawrence Kasdan
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/39)

«Im Western viel Neues» kalauern deutschsprachige Verleiher, um «Silverado» anzupreisen. Neu sind indessen lediglich die Schauspielernamen. Wo John Wayne einst ritt, da galoppiert jetzt Kevin Kline, wo Henry Fonda zum Revolver griff, da zieht nun Kevin Costner, und wo James Stewart seinerzeit für Frieden sorgte, da bringt fortan Scott Glenn die Dinge halt ins Lot. Keine Stars wie einst, Schauspieler vielmehr, die sich anschicken, als Charakterfiguren das neue amerikanische Kino zu erobern. Geblieben aber sind die Handlungsmuster: der Ritt durch die Wüste und die Rettung des Dürstenden, der Kampf gegen den Rassenhass und die Schlägerei im Saloon, die Korruption des Gesetzeshüters und der nächtliche Ausbruch aus dem Gefängnis am drohenden Gerüst des Galgens vorbei, die Pioniere, die in ihren Planwagen nach Westen ziehen und die Stampede der wildgewordenen Rinder, die Verzweiflung der kleinen Siedler, die nach harter Tagesarbeit ihr bescheidenes Vergnügen in den Square Dances suchen, angesichts der Revolvermänner des übermächtigen Viehbarons, und schliesslich das Schlussduell, das die alten Western zum Ritual entwickelt haben: Zwei Männer treten sich auf der staubigen, leicht abfallenden Hauptstrasse einer Westernstadt entgegen, im Hintergrund schimmert schneeweiss gestrichen die Kirche, angstvoll haben die Bürger in ihren Häusern nach Zuflucht gesucht. Es ist totenstill, nur in der Ferne heult ein Coyote. Fast unmerklich zitternd hängen die Hände über den Kolbengriffen, schnappen schliesslich blitzschnell zu. Zwei Schüsse krachen. Der Bösewicht dreht sich um die eigene Achse, um dann in den Staub zu sinken. Der Sieger richtet seinen Blick auf die Prärie, die am Ende der Strasse lockt; denn er, ein Umhergetriebener, muss weiter reiten.

Lawrence Kasdan, einst Drehbuchautor von Steven Spielbergs «Raiders in the Lost Ark» beweist in «Silverado» vor allem seine Vertrautheit mit diesen Erzählmustern des traditionellen Westerns, mit der Western-Geschichte überhaupt und mit den Filmen der grossen Regisseure dieser überdauernden Filmgattung. «Silverado», nach «Body Heat» und «The Big Chill» sein dritter Spielfilm, scheint bisweilen eine Anthologie dieser Grundmuster zu sein, die bereits in den Anfangszeiten der Filmgeschichte entwickelt worden sind und seither in unerschöpflich vielfältiger Kombination immer wieder neuaufgeführt werden. Kasdan hat diese Muster, von denen jedes einzelne der Stoff zu einem eigenen Film abgegeben hätte, zwar brillant und stimmungsvoll, aber ohne jene epische Geduld inszeniert, die den Grössten seiner Vorbilder eigen war: Jede Situation schlägt sogleich in eine Handlung um, jede Episode explodiert in der stilisierten Darstellung der Gewalt, wie sie der Italo-Western vorgeformt hat. So bleiben die grandiosen Landschaften des amerikanischen Western lediglich Kulissen einer anekdotenhaften Inszenierung, in deren Mittelpunkt vier Männer stehen, von denen jeder seine eigene Geschichte hat, die der Zuschauer nach und nach auch kennenlernt, und die zum Schluss im Kampf gegen einen korrupten Sheriff und ei-

nen tyrannischen Viehzüchter gemeinsam Geschichte machen.

Es ist deshalb wohl kein Zufall, dass die schönste Szene in «Silverado» nicht nur gewaltlos bleibt, sondern auch die Landschaft als Element miteinbezieht, das für einen Augenblick die Erzählung trägt: Eine junge Farmerin, die auf dem Weg nach Westen ihren Mann verloren hat, sagt einem Verehrer, der seine Bleibe lieber inmitten des gepanschten Saloon-Whiskys aufschlagen möchte, sinngemäss: «Die Männer meinen, ich sei schön. Das mag jetzt vielleicht stimmen. Doch ich werde eines Tages alt. Und dann? Schön bin nicht ich, schön ist das Land um mich.» Und sie streicht mit einer zärtlichen Armbewegung über die Prärie, als wollte sie den Horizont liebkosen. Was die Frau damit ausdrücken will, ist die Sehnsucht nach einem Mann, mit dem zusammen sie dieses Land bebauen kann, die Hoffnung, eine Heimat zu finden, eine Hoffnung, die in den grossen, epischen Western so oft zur Darstellung gekommen, so oft aber auch enttäuscht worden ist. Es ist der Ausdruck einer ständigen Suche nach Identität, nach einem Ort der Ruhe und Geborgenheit: The Searchers. Und damit hat Lawrence Kasdan zum Schluss vielleicht doch noch etwas vom grossen John Ford gelernt. ■

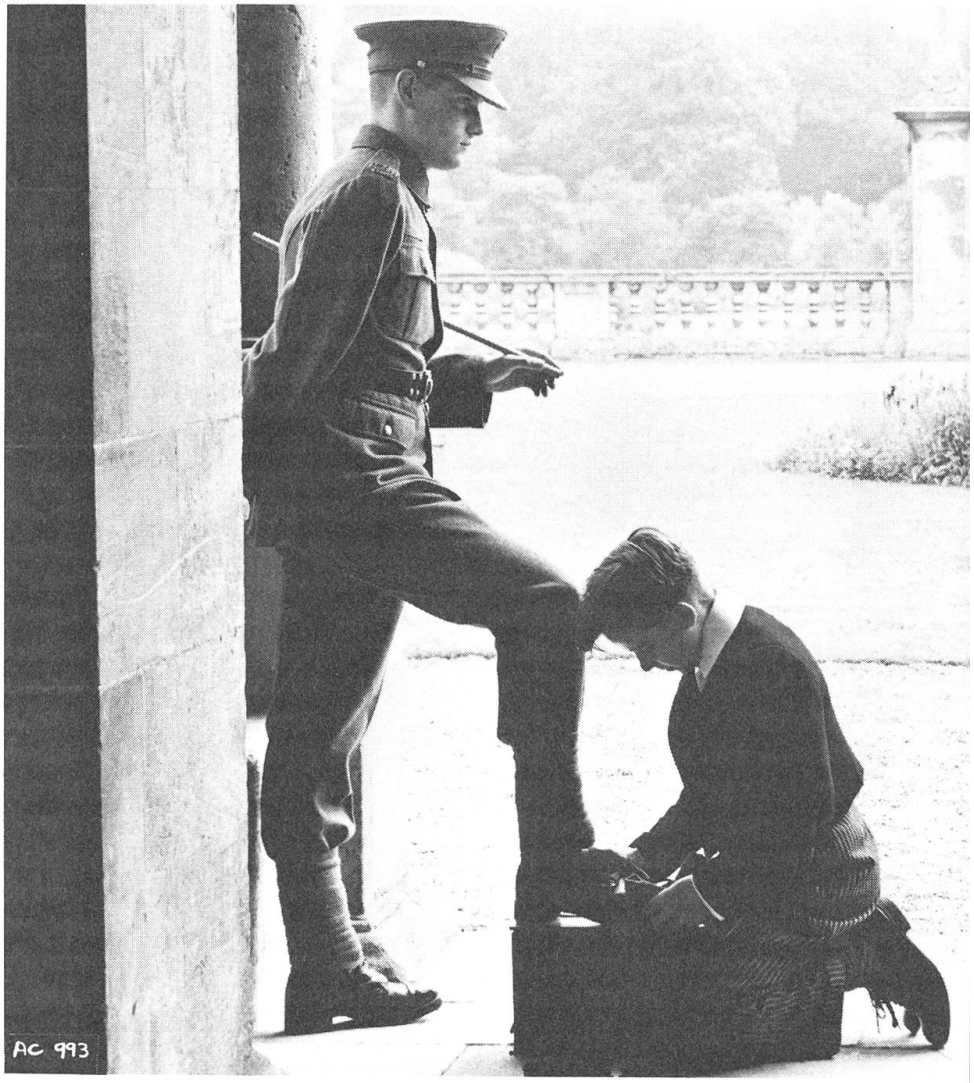
Pia Horlacher

Another Country

Grossbritannien 1983.
Regie: Marek Kanievska
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/45)

Moskau, irgendwann in der Gegenwart: Eine englische Journalistin besucht Guy Bennett, den englischen Spion, der in den Osten übergelaufen ist. Die Erinnerungen des alten Mannes führen zurück in seine Jugend, in das England der dreissiger Jahre. Dort, in seiner Internatszeit, sieht er die Wurzeln für sein späteres Leben, die Ursachen für seinen Verrat. Dort, in der teuren «public school», diesem Nährboden der britischen Elite, diesem Glashaus für die erlesensten Pflänzchen der englischen Bourgeoisie, weiss er den Anfang von seinem Ende. Dort werden nicht nur die Kaderleute für Politik, Kunst und Wirtschaft herangezüchtet, dort werden auch Verräter gemacht. Und nur der Zufall bestimmt, wer zum Staatsmann, wer zum Abtrünnigen wird. Das System aber wird weiterhin beides hervorbringen, wenn es als dieses System funktionieren will ...

E. M. Forster, einer der grossen Weisen der englischen Geistesgeschichte, sagte den berühmten Satz (der ihn damals, kurz vor Beginn des Zweiten Weltkrieges, viel Sympathien gekostet und ihm einige Schmähungen eingebracht hat): «Wenn ich mich entscheiden müsste, entweder mein Vaterland oder meinen Freund zu verraten, dann hoffe ich, dass



Kastendenken im superfeinen englischen Elite-Internat: Tristan Oliver als Fowler und Adrian Ross-Magenty als Wharton.

ich den Mut hätte, mein Vaterland zu verraten.» Es ist ein urenglisches Dilemma, das sich in dieser Hypothese ausdrückt (und Forster lieferte der Internationale der Humanisten auch gleich die Antwort). Nicht, dass Patriotismus und Humanismus nicht auch in andern Nationen ein unverträgliches Dasein führten, aber bei den Briten scheint die Kluft besonders deutlich zu sein, weil ihre Mentalität ebenso von unantastbarem Individualismus wie von eigentlichem Kastendenken geprägt ist. Weil Patriotismus – als zwangsläufige Fortsetzung von Kasten- und Klassendenken – und Individualismus sich mit ihren Werten in die Quere kommen, lauert in England der Verrat des einen am andern stets gleich um die Ecke, während er anderswo erst in der Ferne kaum bemerkbare

Schatten wirft. Vielleicht darum beschäftigen sich die Engländer so fleissig mit dem Thema des Verrats: dem moralischen Wesen des Verrats und seinen konkreten Verkörperungen und Umsetzungen in die Tat gleichermassen. Vielleicht darum bringen sie ihren «grossen» Spionen (Blunt, Burgess, Maclean und Philby – «the Famous Four») soviel Faszination, gar Sympathie entgegen. Jedenfalls erschlagen sie sie nicht (nur) mit den rot-schwarzen Balken der Sensationspresse, sondern widmen ihren Verrätern immer neue Bücher, Essays, Theaterstücke, Filme, in denen sie den Zwischentönen nachspüren, die der eigene Zwiespalt ihnen abverlangt.

Julian Mitchells Theaterstück «Another Country» ist eines der jüngsten Beispiele für die nachgerade obsessive Auseinandersetzung, die die Briten mit den zwei Seelen in ihrer Brust führen. Da die berühmtesten oder berüchtigsten Spione aus der besten Gesellschaft stammen, Schüler der superfeinen Privatschulen (die in England aus historischen Gründen «public schools» heissen) und Absolventen der Oxbridge-Colleges sind, ist es vor allem eine Auseinandersetzung mit den Werten der «upper-middle-classes», des gehobenen Mittelstandes. So steht auch hier die Frage im Mittelpunkt, was denn für Zusammenhänge bestehen könnten zwischen Erziehung und Landesverrat. Ist die beste Erziehung, die Geld und Klassenzugehörigkeit kaufen können, ein Garant dafür, dass sie paradoxerweise Rebellen gegen eben diese Erziehungswerte züchtet, die im Zusammengehörigkeitsgefühl einer kleinen, privilegierten Klasse den Samen für zukünftigen Bürgersinn und Patriotismus zu säen vermeint?

Julian Mitchell, der auch das Drehbuch schrieb für das Regiedébut des jungen Marek Kanievska, greift sich zwei Protagonisten aus dem Eintopf der dunklen Schuluniformen, die die Kinder und Jugendlichen in eine äusserlich anonyme Masse verwandelt: zwei Repräsentanten, zwei «Typen», die für die Produkte von Eton oder Harrow (den ältesten und prestigeträchtigsten «public-schools») stehen, die sich aber allmählich aus Ideenträgern zu runden Charakteren entwickeln. Aus dem eitlen Lümmel Bennett (Rupert Everett) und dem dürren Politschwätzer Judd (Colin Firth) schälen sich ängstliche junge Männer, Kinder fast noch, die nicht so mit dem Leben fertig werden wollen, wie man es ihnen beibringt.

Sie beide verletzen die Regeln, spielerisch zuerst, tolerierbar, solange das Gebot der Diskretion gewahrt wird, dann aus Überzeugung, als Individualisten gegen die verschworene Ordnung, gegen den geschriebenen und ungeschriebenen Kodex dieser rigiden Gemeinschaft. Guy Bennett, der coole, schöne Dandy, der schwule Hedonist, beginnt erst wirklich an dieser Gemeinschaft zu zweifeln, als er sie der hässlichsten Heuchelei überführt – und sie ihn zur Strafe ebenso hässlich demütigt. Die Liebe zu einem jüngeren Schüler macht ihm bewusst, dass seine Homosexualität zwar als vorübergehende, diskret praktizierte Neigung schweigend toleriert wird – wie bei vielen seiner Mitschüler –, dass ein Homosexueller aus Überzeugung aber von dieser Gemeinschaft, und später von der Gesellschaft, verstossen wird – ein Ausschluss mit Diskretion zwar, die Missbilligung uanausgesprochen, aber unverkennbar ein Ausschluss. Guy Bennett wird durch die private Demütigung notdürftig politisiert; Verbitterung eher als ein eigentlicher Bewusstseinspro-

zess legen den Boden für das zukünftige Verhalten.

Wo Bennett dazugehören möchte, aber nicht dazugehören darf, will Judd, sein Freund, ein eifriger Salonmarxist, sich möglichst raushalten. Dieser Gesellschaft, die er zu durchschauen vermeint, will er nicht angehören. So verstösst er nicht nur gegen den «esprit de corps», den höchsten Wert in diesem Mikrokosmos der herrschenden Klasse, sondern verrät, unabsichtlich, dadurch auch seinen Freund. Judd, der Linke mit den edlen Absichten, handelt, ohne es zu merken, nach den Regeln des Establishment: zuerst die Prinzipien, dann die Freundschaft.

Julien Mitchells Bühnenstück spielte ausschliesslich in alten, dunklen, gotisch angehauchten Innenräumen, die Enge und Geborgenheit, Isolation und Freiraum suggerierten. Marek Kanievska (Sohn polnischer Emigranten, der eine Volksschule in London besuchte) nähert sich der fremden Welt von aussen, nähert sich ihr wie einer Insel, dem Fluss entlang. Er situiert Tempel der Bildung in einer wundervollen Parklandschaft, mit englischen Rasen, massgeschneidertem Baumbestand, sanften Brückenbögen – vollendet zivilisierte Natur, Spiegelung der Disziplin, die seit Generationen junge Horden Pubertierender im Zaume hält (gefilmt wurde in Oxford, da Eton keine Aufnahmebewilligung erteilte). Über diesen Stätten der jugendlichen Elite liegt eine Glasglocke der Schönheit, die Klaustrophobie und Faszination gleichzeitig auslöst und erahnen lässt, wieviel an Privilegien (des Geistes und des Geldes) hier mit wieviel seelischen Opfern erkauft wird. Man hat die, die dort waren, beneidet und beweint, verlacht und verachtet, je nach Standpunkt und Zeitgeist. Oder wie Cyril Connolly, «man of letters» und selbst geistvolles Produkt dieser Institution, es ausdrückte, in einem imaginären Dialog, in dem er sich und andere Kritiker dieses Schulsystems rügte: «Ihr Linken denkt immer, die Dinge, für die es steht – ‹cricket, shooting, Ascot, Lords, the Guards, the House of Commons and the Empire› – seien längst tot. Aber Ihr alle habt Eure Söhne auf der Warteliste für Eton.» ■

KURZ NOTIERT

Beiträge an aargauische Filmschaffende

Das Kuratorium für die Förderung des kulturellen Lebens im Kanton Aargau kann 1986 begabten Filmschaffenden wiederum finanzielle Mittel in Form von Werk- und Förderungsbeiträgen oder Herstellungs- und Drehbuchbeiträgen zur Verfügung stellen. Beitragsberechtigt sind Bewerber, die seit mindestens zwei Jahren im Aargau gesetzlichen Wohnsitz haben oder Aargauer Bürger sind.

Wichtig scheint uns der Hinweis, dass ab 1986 die Gesuchsprüfungen im Gegensatz zur bisherigen Praxis nicht erst im Herbst, sondern bereits im Mai erfolgen. Anmeldeschluss ist der 15. März 1986.

Unterlagen und weitere Auskünfte sind erhältlich beim Sekretariat des Kuratoriums, Bahnhofstrasse 78, 5001 Aarau (Tel. 064/22 72 41).

Radio-kritisch

Elisabeth Wandeler-Deck

Heiliger Krieg: Predigt und Gegenpredigt

Zu Frank Garbelys dokumentarischem Hörspiel über Karl Dellberg

Zum hundertsten Geburtstag von Karl Dellberg sendet Radio DRS 1 ein Hörspiel über den Lebenslauf des sozialistischen Politikers. Dellberg, als Löwe vom Wallis bekannt, Frank Garbely, Autor des Hörspiels, Walliser auch er, und nicht allein als Publizist und Sozialwissenschaftler gewohnt, sich mit politischen Erfahrungen herumzuschlagen; der Alte und ein Jüngerer, die sich auch persönlich gut kannten und mochten, längst bevor Garbely sich als Sozialwissenschaftler für Dellberg zu interessieren begann: Das alles weckt Erwartungen. Erwartungen, die der Autor selber unterstützt, indem er mitteilt, wie und wie gut er Dellberg kennengelernt habe. Während sieben Jahren, von 1971 bis zu dessen Tod 1978, hat er Dellberg regelmässig besucht und die Gespräche aufgenommen. Dellberg stellte ihm auch sein Privatarchiv zur Verfügung. Schliesslich verfolgte er dessen Arbeit anhand aller zugänglichen Unterlagen. Viel Material, eine grosse Auseinandersetzung – ein zweiteiliges Hörspiel ist eines der Resultate. Garbely, der heute als freier Journalist in Genf lebende Exil-Walliser, trägt sich allerdings