

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 38 (1986)
Heft: 6

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: 18.04.2026

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

Lanzmanns Skepsis gegenüber der Darstellbarkeit des Holocaust geht aber noch tiefer. Schliesslich hätte er die Möglichkeit gehabt, in die Fiktion auszuweichen, die Bilder des Schreckens nachzuinszenieren. Doch er hat auf die direkte ästhetische Darstellung der Barbarei verzichtet. Wie vom alttestamentlichen Gebot inspiriert, will er sich keine direkten Abbilder dieses das menschliche Fassungsvermögen übersteigenden Leidens schaffen. 1979 schrieb Lanzmann in einem Essay über die amerikanische Fernsehserie «Holocaust»: «Der Holocaust ist insofern beispiellos, als er einen Flammenkreis um sich herum errichtet; eine Schranke, die nicht überschritten werden kann, weil ein bestimmtes absolutes Entsetzen nicht vermittelt werden kann. Wer vorgibt, diese Linie zu überschreiten, macht sich eines schweren Vergehens schuldig.» Entweder banalisiert man das Unvorstellbare in einem trügerischen Abbild, über das man dann glaubt, Macht gewonnen zu haben (vgl. das Strohfeuer der US-Aufklärung). Oder aber dann gewinnen die «ontologische Obszönität von Filmaufnahmen des Todes und ihre potentielle zwanghafte Wiederholung» (André Bazin) eine zerstörerische, menschenverachtende Eigengesetzlichkeit.

Der Mord an sechs Millionen Juden, das ist nicht darstellbar, ja kaum vorstellbar. Jenseits des Schockes hört das Zählen auf. Den Mord an einem Menschen, vielleicht an zwei können wir noch beweinen und be-reuen. Um zehn Ermordete «meinen» zu können, ist das menschliche Fassungsvermögen von Mitgefühl und Reue schon überfordert. Beim Gedanken an den Holocaust streikt die Seele. Ein «Prometheisches Gefälle» (Günther Anders: Die Antiquiertheit des Menschen) tut

sich auf zwischen dem, was wir wissen und herstellen können, und dem, was wir vorstellen und fühlen. Das nicht Vorstellbare der statistischen Zahl wird deutlich bei jener Gattin des Nazilehrers in Chelmno, die sich nicht mehr erinnern kann, ob es 40000 oder 400000 Juden waren, die hier umgebracht wurden; das einzige, woran sie sich erinnert, ist die Zahl vier.

Lanzmann hat einen überzeugenden Ausweg aus der Unmöglichkeit, Shoah darzustellen, gefunden. Er geht seinen Gegenstand nicht frontal an. Stattdessen kreist sein Film um die Vernichtung wie um einen blinden Fleck, einen durch sein Nicht-gegenwärtig-Sein definierten Punkt im Unendlichen. Lanzmann verfolgt Spuren, geht Spuren von ausgelöschten Spuren nach, vermag Orte zum Sprechen zu bringen, sie mit Stimmen wiederzuerwecken und jenseits aller Worte das Unsägliche durch Gesichter auszudrücken. Die verschiedenen Vergegenwärtigungen von Shoah bindet der Autor in eine poröse Struktur mit vielen inneren Entsprechungen und Anspielungen ein. So vermag etwa das immer wiederkehrende Bildmotiv mit den fahrenden Güterzügen einen Eindruck zu erwecken von dem unendlichen Strom der Menschen, die in die Gaskammern geschickt wurden. Die unkonventionelle Länge des Films wird zu einer Metapher für die Unfassbarkeit von Shoah, Lanzmanns ästhetische Radikalität steht für die Intensität der Trauerarbeit, die notwendig ist, um sich der Sinnlosigkeit dieses Leidens auszusetzen. Mit seiner grossen Kraft der Imagination vermag der Film die Gegenwartigkeit von Shoah anschaulich zu machen und durch seine Dramaturgie eine neue Art der emotionalen und geistigen Erinnerung bei seinen Adressaten zu evozieren. ■

Franz Ulrich

The Lightship

(Das Leuchtschiff)

USA 1985. Regie: Jerzy Skolimowski
(Vorspannungaben s. Kurzbesprechung 86/68)

Die Reaktionen und Verhaltensweisen von Menschen zu schildern, die auf engstem Raum zusammen gedrängt sind und unter einer inneren oder äusseren Bedrohung stehen, ist ein in Drama und Film recht häufig behandeltes Thema. Erinnert sei an Filme wie John Hustons «Key Largo» (1948), John Fords «Stagecoach» (1939) oder William Wylers «The Desperate Hours» (1955). In den genannten wie auch in vielen andern Fällen geraten Menschen verschiedenster Herkunft in eine Extremsituation unter deren physischem und psychischem Druck die Masken und Fassaden fallen und der wahre Charakter zum Vorschein kommt.

Dieses Thema des Eingeschlossenseins auf engstem Raum und die sich daraus ergebenden Konflikte und Entwicklungen hat der in den Westen emigrierte Pole Jerzy Skolimowski bereits in «Moonlighting» (1982) aufgegriffen, um Ausbeutungs- und Manipulationsmechanismen sarkastisch darzustellen: Im Dezember 1981 kamen vier polnische Handwerker nach London, um das einem Parteifunktionär gehörende

Agnes of God (Agnes – Engel im Feuer)

86/77

Regie: Norman Jewison; Buch: John Pielmeier nach seinem Bühnenstück; Kamera: Sven Nykvist; Musik: Georges Delerue; Darsteller: Anne Bancroft, Jane Fonda, Meg Tilly, Anne Pitoniak, Winston Rekert, Gratien Gelinas, Guy Hoffman, Gabriel Arcand u. a.; Produktion: Kanada 1985, Columbia-Delphi IV, 90 Min.; Verleih: 20th Century Fox, Genf.

Gleichzeitig mit Jean-Luc Godard hat sich der Kanadier Norman Jewison («Jesus Christ Superstar») des weltanschaulich-theologischen Problems einer allenfalls «unbefleckten Empfängnis» angenommen. Allerdings wird die von ihm in satten Farben und mit einem beachtlichen Staraufgebot verfilmte Geschichte von der unverhofft schwangeren Nonne, die in Verdacht gerät, ihr Neugeborenes umgebracht zu haben, dem doppelten Anspruch von Krimi im Klostermilieu und Konflikt zwischen Ratio und Mystik nicht gerecht. An dem faulen Kompromiss überzeugen lediglich ein paar witzige Dialoge.

→ 8/86

E Agnes – Engel im Feuer**Astérix et la surprise de César** (Asterix – Sieg über Caesar)

86/78

Regie: Paul und Gaëtan Brizzi; künstlerische Leitung: Albert Uderzo; Buch: Pierre Tchernia nach «Astérix légionnaire» und «Astérix gladiateur» von René Goscinny und Albert Uderzo; Direktor der Animation: Patrick Lachaine; Schnitt: Robert und Monique Isnardon; Musik: Vladimir Cosma; Stimmen: Roger Carel, Pierre Tornade, Serge Sauvion, Pierre Mondy, Séverine Morisot u. a.; Frankreich 1985, Gaumont/Dargaud, 80 Min.; Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.

Ein römischer Centurio entführt ein junges gallisches Paar, um es Caesar in Rom zum Geschenk zu machen. Auf den Spuren der Entführer lassen sich Asterix, Obelix und Idefix zu Legionären machen, um schliesslich, nach mannigfaltigen Abenteuern, als Gladiatoren das Colosseum zu zerstören und das Paar zu befreien. Diese vierte filmische Umsetzung von Asterix-Comics hat zwar beachtliche zeichentechnische Qualitäten, lässt jedoch viele der witzigen, anachronistischen Feinheiten der Vorlagen vermissen und enthält neben raffinierten und originellen Szenen zu viele bloss banale und statische Elemente.

K Asterix – Sieg über Caesar**Black Moon Rising** (Black Moon)

86/79

Regie: Harley Cokliss; Buch: John Carpenter, Desmond Nakano, William Gray; Kamera: Misha Suslov; Musik: Lalo Schifrin; Darsteller: Tommy Lee Jones, Linda Hamilton, Robert Vaughn, Bubba Smith, Lee Ving u. a.; Produktion: USA 1985, Douglas Curtis/Joel B. Michaelis, 98 Min.; Verleih: Rex Film, Zollikon.

Verschiedene Personen und Gruppen sind auf der Jagd nach dem schwarzen Prototypen eines wasserbetriebenen Raketenautos. Aus einer banalen Story wird, dank perfektem Drehbuch, konsequent knapper und funktionaler Inszenierung und hervorragenden Schauspielern, ein packender, atemberaubender Thriller. Darüber hinaus zeichnet dieser Film in überzeugender Dichte und unpathetisch das pessimistische Bild einer Endzeit, in der sich verzweifelnde Menschen vor allem damit beschäftigen, voreinander zu fliehen.

→ 9/86

E★★★ Black Moon**Chan Is Missing**

86/80

Regie: Wayne Wang; Buch: W. Wang, Isaac Cronin, Terrel Seltzer; Kamera: Michael Chin; Schnitt: Wayne Wang; Musik: Robert Kikuchi, Sam Hui; Darsteller: Wood Moy, Marc Hayashi, Laureen Chew, Judi Nihei, Peter Wang, Presco Tabios, Frankie Alarcon u. a.; Produktion: USA 1981, Wayne Wang, 80 Min.; Verleih: offen (vorübergehend bei Cinélibre).

Zwei chinesische Taxifahrer gehen der Spur ihres mit 2000 Dollar verschwundenen Kollegen nach. Die in erhellendem Kontrast an die Schwarze Serie und «Citizen Kane» erinnernde, durch San Franciscos Chinatown führende Suche bringt sie allerdings nicht ans gewünschte Ziel, sondern zur Konfrontation mit Fragen nach kultureller Eigenart und Integrität inmitten von Rassismus und Assimilationszwang. Unaufdringlich führt dieser ideensprühende Film den Zuschauer gleichzeitig in östliche Denkart ein, indem er auch stark nach deren Prinzipien gestaltet ist.

→ 6/86

E★★★

Kurzbesprechungen

ZOOM Nummer 6, 19. März 1986
«Filmbesprechungen»-Kurzbesprechungen
46. Jahrgang

Unveränderter Nachdruck
nur mit Quellenangabe ZOOM gestattet.

Z AGENDA

PROGRAMMTIPS

■ *Samstag, 22. März*

Auf den Spuren der Detektive

Sam Spade jagt den «Malteser Falken». – Der Film von Peter Reichelt versucht, auf verschiedenen Ebenen Gemeinsamkeiten zwischen der Figur Sam Spade und seinem Autor Dashiell Hammet (1894–1961) unter psycho- und soziologischen Gesichtspunkten und die Rezeptionsbedingungen des Buches zu beschreiben. (14.30–15.00, ZDF)

■ *Sonntag, 23. März*

«Geh aus mein Herz ...»

Hörspiel von Karl Otto Mühl, Dialektfassung und Regie: Stephan Heilman. – Wochenende in einer Gartenkolonie. Die Milieustudie des Kleinbürgertums zeigt hinter Nachbarschafts- und Familienritualen Neid und Kontaktunfähigkeit. (14.00, DRS 1)

■ *Montag, 24. März*

Literatur im Gespräch

1. Abschied von der Zukunft – Günter Grass' Endzeit-Roman «Die Rättin», Parabel verfehlter und versäumter geschichtlicher Möglichkeiten. Grass zieht eine radikale Bilanz. 2. «Fischers Glanz und Gloria» – Ein deutscher Verlag der Weltliteratur wird 100 Jahre alt. (22.07–22.50, ZDF)

■ *Mittwoch, 26. März*

Ein fliehendes Pferd

Martin Walsers erfolgreiche Novelle (1978) als Fernsehfilm in der Bearbeitung von Ulrich Plenzdorf; Regie: Peter Beauvais; mit Vadim Glowna, Rosel Zech, Dietmar Mues; schildert Spannungen und Verletzungen von zwei in den Ferien befreundeten Ehepaaren

in der «midlife-crisis». Eine Reflexion über den sportiven Jugendlichkeitskult, über Eifersucht und die Einstellung zum Altern. (20.15–21.35, ARD)

Christus war ein Massai

«Mission unter Nomaden in Tansania», Bericht von Gernot Schley. – Sie zelebrieren rituelle Schlachtopfer, leben in Polygamie und sind getaufte Christen, die Massai in der Simanjiro-Steppe. Die Spiritaner-Missionare respektieren diese Haltung und riskieren den Konflikt mit Rom. Die Massai wollen ein Christentum, das ihre Identität und Sozialstruktur nicht zerstört. (22.05–22.35, ZDF, Zweitsendung: Donnerstag, 27. März, 10.03)

Schatten der Zukunft

Dokumentarfilm von Wolfgang Bergmann. – Begegnung eines Palästinensers und einer Israelitin in Jerusalem. Sie sprechen in gemeinsamer Sorge um das Schicksal ihrer Völker miteinander. (22.45–0.15, 3SAT)

■ *Donnerstag, 27. März*

18 Stunden bis zur Hinrichtung

Der Prozess Jesu, rekonstruiert in einer Dokumentation von Jost Rosenthal nach der Idee von Alexander Giese. – Der «Fall» wird aus jüdischer und christlicher Sicht auf der Grundlage des Römischen Rechts aufgerollt. (19.30–20.35, 3SAT)

Em Lehme si Letscht

Lehmann, ein alter Kauz, hat seinen letzten Arbeitstag; seine Kollegen reagieren neidvoll-frustriert. Die Arbeit auf der Post ist nicht weniger hart und entfremdend wie andere Fließbandarbeit. Thomas Hostettler und Kurt Gloor zeigen in ihrem Fernsehspiel das Beziehungsgeflecht entfremdeter Menschen, die glaubwürdig von Ettore Cella und Michael Gempart verkörpert wurden. (20.05–21.05, TV DRS)

→ ZOOM 17 + 18/77

Das Ende der Beherrschung

86/81

Regie und Buch: Gabi Kubach; Kamera: Axel Block; Schnitt: Lici Lainer; Musik: Ingfried Hoffmann; Darsteller: Gila von Weitershausen, Pola Kinski, Manfred Zapatka u. a.; Produktion: BRD 1976, WDR, 16 mm, 110 Min.; Verleih: offen.

Elisabeth ist Soziologin und schreibt eine Arbeit über Abtreibung. In einer Berliner Klinik trifft sie Carmen, 18jährig, arbeitslos und schwanger. Die beiden Frauen fahren nach Holland, wo Carmen ihr Kind abtreiben lässt. Zwischen den beiden Frauen entwickelt sich eine intensive Beziehung. Eine lieblos erzählte Liebesgeschichte nach dem Motto «Frauen gemeinsam sind stark». Der Film ist ein Relikt aus den ersten Jahren der Frauenbewegung.

E

Die Grünstein-Variante

86/82

Regie: Bernhard Wicki; Buch: Michael Kohlhaase, B. Wicki; Kamera: Edward Klosinski; Musik: Günter Fischer; Darsteller: Fred Düren, Klaus Schwarzkopf, Jörg Gudzuhn, Rolf Ludwig; Produktion: BRD 1984, Allianz, 102 Min.; Verleih: offen (Sendetermin: 2.4.86, ARD).

In einem Pariser Gefängnis kommen sich 1939 drei Gefangene unterschiedlicher Herkunft durch Gespräche, Interaktionen und ein selbstgeformtes Schachspiel näher. Jahre später versucht einer der Inhaftierten vergeblich, sich an einen von seinem jüdischen Mithäftling erfundenen genialen Schachzug zu erinnern. Eine atmosphärisch dichte, spannende und humorvolle Parabel über die Macht des Vergessens, praktizierte Solidarität unter Extrembedingungen und die Suche nach Lebenssinn; ausgezeichnet gespielt, mit hervorragender Kameraarbeit und intelligent-prägnanten Dialogen. – Ab 14 Jahren.

J★

Das kalte Paradies

86/83

Regie: Bernard Safarik; Buch: Bernard Safarik und Jaroslav Vejvoda, nach einer Anregung von Istvan Akos; Kamera: Wedigo von Schultendorff, Tomi Streiff, Pavel Schnabel; Musik: Gerald Karfiol; Darsteller: Nohemi Dragonné, Julius Effenberger, Berta Alig, Istvan Akos u. a.; Produktion: Schweiz 1986, Bernard Safarik, 109 Min.; Verleih: Bernard Safarik, Basel.

Anhand des Schicksals einer Liebe zwischen zwei Asylbewerbern wird ersichtlich, was sich hinter dem Wort «Ausschaffung» verbirgt. Ein bescheidener Film mit unbescheidenem Anspruch: ein Plädoyer für mehr Zivilcourage, Menschlichkeit und Liebe. – Ab 14 Jahren.

→6/86

J★

Lohn und Liebe

86/84

Regie, Buch, Kamera: Marianne Lüdcke und Ingo Kratisch; Schnitt: Susanne Lahay; Musik: Peter Fischer; Darsteller: Dagmar Biener, Michael Beermann, Nicolas Brieger, Edeltraud Elsner, Elfriede Irral u. a.; Produktion: BRD 1973, PIFDA 1 (Filmverlag der Autoren), 16 mm, Farbe, 101 Min.; Verleih: offen.

Breit angelegte, im dokumentarischen Stil gefasste Milieuzzeichnung, die Konflikte, Kämpfe und Solidarisierung einer Belegschaft von Arbeiterinnen gegen Leichtlohngruppen und Fließbandbedingungen schildert. Arbeitnehmerforderungen stehen pointiert gegen Unternehmerinteressen. Der Realismus des Films bleibt nie oberflächliche Garnitur in der Manier sozialer Genremalerei, sondern hält sich exakt an eine vorstellbare und überzeugend wiedergegebene Wirklichkeit. – Ab etwa 14.

J★

Hand in Hand

«Über das menschliche Sterben» aus der Reihe «Kontakte, Magazin für Lebensfragen» von Michael Albus und Gerhard Müller. In der Produktions- und Konsumgesellschaft werden Altern und Sterbenmüssen verdrängt. Sterben findet in der Klinik statt. Die Sendung plädiert für humanes Sterben, auch im Kreis der Familie, zu Hause. (21.00–21.45, ZDF; zum Thema: «Sterben lernen – Leben lernen», Ingo Hermann im Gespräch mit Elisabeth Kübler-Ross, Freitag, 28. März, 19.15–20.15, 3SAT)

■ Samstag, 29. März

«Man lässt sich fallen, und man fängt sich auf»

Norbert Elias, Menschenwissenschaftler; Porträt des Aussenseiters der Soziologie von Ulrich Gembardt und Christian Feyerabend. – Der bedeutende deutsch-jüdische Gelehrte nennt sein Fach «Menschenwissenschaft». Wichtige Arbeiten sind Untersuchungen über die höfische Gesellschaft und den «Prozess der Zivilisation». Der von den Nazis ins Exil Getriebene gibt Auskunft über sein Leben. (21.30–22.15, SWF 3)

■ Sonntag, 30. März

«Was hülfte es dem Menschen, wenn er die ganze Welt gewönne ...»

Seelische Folgen der Umweltzerstörung; Sendung von Vreni Meyer. – Bedroht der profitorientierte Umgang mit unserer Umwelt nicht nur Gesundheit und physische Lebensgrundlagen, sondern auch unser sinnliches Erleben und die Phantasie? (13.35–14.35 und 22.50–23.45, TV DRS)

«Das Volk isst die Wahrheit nicht mit Löffeln»

Jeremias Gotthelf und das Emmental. – Der Film von Hans Emmerling skizziert Biografie, Persönlichkeit und Wirken des realistischen Volksschriftstellers, beschreibt das heutige Emmental und zitiert aus den Werken des Lützelflüher Pfarrers. (18.45–19.28, TV DRS)

■ Mittwoch, 2. April

Frauengeschichten

«Johanna Hurni, erste Generalin der Schweiz»; Bericht von Wolf Littmann über die 53 Jahre alte Chefin des «Militärischen Frauendienstes» (früher FHD) und Mutter von fünf Kindern. (16.00–16.45, ARD)

Telefilm: «Dick und dünn»

Der kanadische Fernsehfilm «Slim Obsession» (Die Traumfigur) illustriert die modischen Zwänge des Körperkultes und dessen Normen und dient als Gesprächsgrundlage. Wer oder was bestimmt, was eine «gute Figur» ist? Ein Kampf an der Oberfläche des Lebens ist dieser Aufwand für die «Traumfigur». (20.05–22.45, TV DRS, Zweitsendung: Donnerstag, 3. April, 13.05; zum Thema: «Vom Auf und Ab durch Dick und Dünn», Samstag, 29. März, 13.45–14.30, ARD)

Zeit, Geld, Phantasie

Franz Kreuzer im Gespräch mit Michael Ende, der mit «Momo» und «Die unendliche Geschichte» in die Bestsellerlisten und ins Kino-Gewerbe geriet. (23.00–0.00, 3SAT)

■ Donnerstag, 3. April

Zwei Flüsse

«Ein schwarzer Poet beschreibt Südafrika». – Mark Newmanns Film dokumentiert das Leben des schwarzen Dichters Rashaka Ratshitanja, der sich Zeit seines Lebens der Apartheid widersetzt. Zwei zusammenfließende Flüsse bei Johannesburg symbolisieren Schwarz und Weiss für den ehemaligen Wanderarbeiter. (21.40–22.25, TV DRS; Zweitsendung: 4. April, 14.30)

■ Freitag, 4. April

Ciao Carole

Hörspiel von Max Schlatter, Regie: Urs Helmsdorfer. – Ein junger Autoknacker schreibt seiner Freundin aus dem Knast und versucht in Briefen und Liedern seine Situation zu klären. (20.00, DRS 1)

Abtreibung – eine bittere Konsequenz

Angelika Schmidt-Biesalski erörtert das Problem der Abtreibung aus dem Blickwinkel evangelischer Christen. Es kommen Mütter zu Wort, die sich für eine Abtreibung entschieden haben; dazu Interviews mit Experten. (21.50–22.30, ARD)

ZAGENDA

Orpheus in der Unterwelt

86/85

Regie und Buch: Horst Bonnet; Kamera: Otto Hanisch; Schnitt: Thea Richter; Musik: Jacques Offenbach; Darsteller: Gerry Wolff, Dorit Gäbler, Rolf Hoppe, Achim Wichert, Wolfgang Greese, Fred Düren u. a.; Produktion: DDR 1973, DEFA, 87 Min.; Verleih: Stamm-Film, Zürich.

In einem kunterbunt aus den verschiedensten Zeiten und Kulturen zusammengestellten geschmacklosen Dekor gibt eine Abwandlung der Orpheus-Sage den Rahmen für Offenbachs Operetten-Musik. Orpheus, der Meistergeiger, ist glücklich, als Pluto seine ungeliebte Eurydike in die Unterwelt holt, so dass der von seinem Ballon heruntergestiegene Erzähler ihn ihr nur mit Mühe nachschicken kann. Die vielen anzüglichen Witze und Frauenbusen sowie die «aufklärerischen» ironischen Verfremdungen unterstreichen die Bemühtheit des Humors noch: Bärendienst an Offenbach.

E

Out of Africa (Jenseits von Afrika)

86/86

Regie: Sydney Pollack; Buch: Kurt Luedtke nach den Büchern «Out of Africa», «Isak Dinesen: The Life of a Story-Teller» und «Silence Will Speak»; Kamera: David Watkin; Schnitt: Frederic Steinkamp; Musik: John Barry; Darsteller: Meryl Streep, Robert Redford, Klaus Maria Brandauer, Michael Kitchen, Malick Bowens u. a.; Produktion: USA 1985, Universal Pictures/Universal City, 161 Min.; Verleih: UIP, Zürich.

Die dänische Schriftstellerin Karen «Tania» Blixen verfasste 1936 – fünf Jahre nach ihrer Rückkehr von Kenia nach Europa – Skizzen über ihr Leben auf einer Kaffeefarm. Sidney Pollack brachte all das auf die Leinwand, was Karen Blixen verschwiegen hat: Eine gescheiterte Ehe und eine wilde Liebesgeschichte. Die Handlung läuft vor einer landwirtschaftlich spektakulären ostafrikanischen Kulisse ab. Ein Stück Kolonialromantik, das den Zuschauer blendet, denn dahinter versteckt sich das Elend der «Natives». – Ab 14 Jahren.

→ 6/86

J

Jenseits von Afrika

Padre nuestro

86/87

Regie: Francisco Regueiro; Buch: F. Regueiro und Angel Fernandez Santos; Kamera: Juan Amoros; Pedro del Rey; Darsteller: Fernando Rey, Francisco Rabal, Victoria Abril, Lina Canalejas, Amelia de la Torre, Emma Penella u. a.; Produktion: Spanien 1984, Classic Film, 102 Min.; Verleih: Idéal Film, Lausanne.

Um Ordnung in seine Angelegenheiten und Vergebung für seine «Missetaten» zu finden, kehrt ein todkranker spanischer Kardinal mit Erlaubnis des Papstes in seine kastilische Heimat zurück, wo seine Familie, seine frühere Geliebte, seine als Prostituierte lebende Tochter und eine Enkelin wohnen. Sein Versuch, bestimmend in das Leben anderer einzugreifen, provoziert jedoch vor allem weitere Komplikationen. Die typisch «spanische Mischung» aus Katholizismus, Sexualität, Schuldgefühlen und Tod und die antiklerikal und mit schwarzem Humor gefärbte Kritik an den Institutionen von Kirche und Familie erinnern an die Filme und Themen Buñuels, ohne jedoch dessen formales und geistiges Niveau zu erreichen. Vorzügliche Darstellerleistungen.

E

Die Praxis der Liebe

86/88

Regie und Buch: Valie Export; Kamera: Jörg Schmidt-Reitwein; Schnitt: Juno Sylva Engländer; Musik: Stephen Ferguson, Harry Sokal; Darsteller: Adelheid Arndt, Rüdiger Vogler, Hagnot Elischka, Liana Wagner, Elisabeth Vitouch u. a.; Produktion: Österreich/BRD 1984, Valie Export und Königsmark & Wullenweber, 90 Min.; Verleih: offen.

Judith Wiener ist Journalistin und recherchiert eine Waffenschiebergeschichte. Es stellt sich dabei heraus, dass ihr Freund Alfons Schlögel in diese Affäre verwickelt ist. Sie denunziert ihn, doch der Staat zeigt wenig Interesse, dem Geschäft mit dem Tod ein Ende zu setzen. Eine subtile Geschichte, mit einer für die Experimental-Filmerin Export erstaunlich konventionellen Erzählstruktur.

E★

Kurzbesprechungen

FILME AM BILDSCHIRM

■ *Samstag, 22. März*

North By Northwest

(Der unsichtbare Dritte)

Regie: Alfred Hitchcock (USA 1959), mit Cary Grant, Eva Marie Saint, James Mason. – Der Werbefachmann Thornhill wird entführt und mit einer fiktiven Person verwechselt. Um seine Identität zu beweisen, gerät er in alptraumhafte Situationsverstrickungen, die unentrinnbar wirken, aber nicht ohne Humor aufgelockert werden. (20.15–22.25, ORF 1)

→ ZOOM 20/74

The Maltese Falcon

(Die Spur des Falken)

Regie: John Huston (USA 1941), mit Humphrey Bogart, Peter Lorre, Mary Astor. – Der Erstling John Hustons eröffnet mit der Romanverfilmung von Dashiell Hammet die «schwarze Serie» des amerikanischen Films und brachte mit der Rolle des Privatdetektivs Sam Spade die Popularität Humphrey Bogarts. Ein scheinbar harmloser Routine-Auftrag entpuppt sich als eine undurchsichtige Mordgeschichte und als Jagd nach einer kostbaren Falken-Statuette. Die Geschichte ist ein Symbol des Überlebenskampfes aller gegen alle. (23.15–0.50, ZDF)

→ ZOOM 16/76

■ *Sonntag, 23. März*

Das Kabinett des Dr. Caligari

Regie: Robert Wiene (Deutschland 1919/20), mit Conrad Veidt, Werner Krauss, Lil Dagover. – Meisterwerk des impressionistischen Films, der mit seiner Phantastik und Psychopathologie grossen Einfluss auf den deutschen Stummfilm ausübte und in dem Siegfried Kracauer Vorzeichen des Hitlerfaschismus sah. Ein dämonischer Arzt hypnotisiert einen Schlafwandler, der gegen seinen Willen mordet. Gegen den Willen der Autoren wurde die Rahmenhandlung als Wahndee eines Geisteskranken umgedeutet. (21.30–22.35, 3SAT)

→ ZOOM 15/75

■ *Montag, 24. März*

Lianna

Regie: John Sayles (USA 1981), mit Linda Griffiths, Jane Hallaren, Jon De Vries. – Anrührende, ironische Geschichte über eine brave Ehefrau und Mutter, die sich in eine andere Frau verliebt. Auch in liberal-akademischen Kreisen tut man sich mit lesbischen Be-

ziehungen schwer. Auseinandersetzung mit einer unkonventionellen Sexualmoral. (22.20–0.10, TV DRS)
→ ZOOM 11/84

Diário da provincia

(Tagebuch der Provinz)

Regie: Roberto Palmari (Brasilien 1978), mit José Lowgoy, Gianfrancesco Guarniéri, Paula Ribeiro. – Pointiertes Kaleidoskop brasilianischer Geschichte und ihrer sozialen Auswirkungen. Das Geschehen um die Figur eines skrupellosen Karrieristen ist in den unruhigen dreissiger Jahren angesiedelt. (23.00–0.35, ARD)

■ *Donnerstag, 27. März*

A Wedding

(Eine Hochzeit)

Regie: Robert Altman (USA 1978), mit Carol Burnett, Paul Dooley, Mia Farrow, Amy Stryker. – Hochzeiten sind Topoi etablierten bürgerlichen Lebens, an denen sich menschliche und gesellschaftliche Schwächen entlarven lassen. Episodisch und unterschiedlich gut getroffen, inszeniert Altman eine grossbürgerliche Hochzeit mit karikierenden Hindernissen. (21.45–23.45, 3SAT)

→ ZOOM 6/79

Mephisto

Regie: István Szabo (Ungarn/BRD 1981), mit Klaus Maria Brandauer, Krystyna Janda, Rolf Hoppe. – Werktreue Umsetzung des umstrittenen Schlüsselromans von Klaus Mann über die Figur des Schauspielers Hendrik Höfgen alias Gustaf Gründgens, der seine politische Gesinnung einer steilen Karriere opfert und sich mit dem Naziregime arrangiert. Feinernervige Charakterstudie, getragen von der Schauspielkunst Klaus Maria Brandauers. (23.00–1.20, ARD)

→ ZOOM 20/81

■ *Freitag, 28. März*

Napoléon – vu par Abel Gance

(Napoleon)

Regie: Abel Gance (Frankreich 1926), mit Vladimir Rondenko, Albert Dieudonné, Abel Gance. – Ein künstlerischer Kraftakt ersten Ranges und Höhepunkt der Filmgeschichte: Neun Stunden Laufzeit waren das «Vorspiel» eines gigantischen Projekts, das nur ein Torso blieb. Als Stummfilm begonnen, folgen Versuche mit Stereo-Ton 1932, «entfesselte Kamera» und zwei Szenen mit dreifacher Leinwand. Das Werk umfasst Bonapartes Jugend, die Französische Revolution und den Italienfeldzug. (10.20–14.10, ZDF)

Remo Williams: The Adventure Begins

86/89

(Remo – unbewaffnet und gefährlich)

Regie: Guy Hamilton; Buch: Christopher Wood nach der Romanserie «The Destroyer» von Richard Sapir und Warren Murphy; Kamera: Andres Laszlo; Schnitt: Mark Melnick; Musik: Craig Safan; Darsteller: Fred Ward, Joel Grey, Wilford Brimley, J. A. Preston, George Coe, Charles Cioffi, Kate Mulgrew u. a.; Produktion: USA 1985, Larry Spiegel, 121 Min.; Verleih: 20th Century Fox, Genf.

Ein New Yorker Streifenpolizist wird für die nur dem Präsidenten verantwortliche Geheimorganisation CURE zwangsrekrutiert. Mit neuem Gesicht, neuer Identität und Intensivtraining beim alten koreanischen Kampfmeister Chiun wird Remo Williams hinfür die bösen hohen Tiere liquidieren, denen anders nicht beizukommen sei. Nach Motiven einer in den USA erfolgreichen Romanserie wird mit diesem aufwendigen Thriller eine zeitgemässere Bond-Variante probiert: härter, moralischer, amerikanischer. Es drohen Fortsetzungen.

E Remo – unbewaffnet und gefährlich

Der Schlaf der Vernunft

86/90

Regie und Buch: Ula Stöckl; Kamera: Axel Block; Schnitt: Christel Orthmann; Musik: Helmut Timpelan; Darsteller: Ida Di Benedetto, Pina Esposito, Marta und Stefania Bifano, Christina Scholz, Christoph Lindert u. a.; Produktion: BRD 1983, Ula Stöckl/Common Film/ZDF, 82 Min.; Verleih: offen.

Eine junge Ärztin engagiert sich ebenso tapfer für ihre Liebe wie gegen eine unmenschliche Medizin – und verliert den Kampf. Ein rigoros subjektives Emanzipationsstück, das seine Realgeschichte zunehmend mit visionären und mythischen Motiven zum heroischen Exempel stilisiert. Ein Film, der hohe Konzentration erfordert; bemerkenswert durch sein im emanzipatorischen Geist wiederentdecktes Bekenntnis zu Familie und Mutterschaft.

E★

Shenandoah (Der Mann vom grossen Fluss)

86/91

Regie: Andrew V. McLaglen; Buch: James Lee Barrett; Kamera: William H. Clothier; Musik: Frank Skinner; Darsteller: James Stewart, Rosemary Forsythe, Doug McClure, Glenn Corbet, Philip Alford, Katherine Ross u. a.; Produktion: USA 1964, Universal, 105 Min.; Verleih: offen (Sendetermin: 22.3.86, TV DRS).

Ein alternder Farmer, pazifistisch eingestellt, will nichts anderes als mit seinen Söhnen sein Land bebauen und weigert sich, an den Sezessionskriegen teilzunehmen. Er muss allerdings erkennen und die bittere Erfahrung machen, dass ihn und seine Familie der Krieg doch etwas angeht. Trotz gewissen Sentimentalitäten hat Andrew V. McLaglen hier einen beachtlichen Bürgerkriegs-Western geschaffen, dem pazifistisch-heroische Züge nicht abgehen. – Ab 14 Jahren.

J★ Der Mann vom grossen Fluss

Shoah

86/92

Regie: Claude Lanzmann; Kamera: Dominique Chapuis, Jimmy Glasberg, William Lubchansky; Ton: Bernard Auboy, Michel Vionnet; Schnitt: Ziva Postec; Zeugen und Darsteller: Täter, Opfer und dazwischen viele Schattierungen von Zeitgenossen; Produktion: Frankreich 1974–1985, Aleph, Historia, 566 Min.; Verleih: offen (Ausstrahlung: dritte Programme ARD, März 1986).

Der 1925 geborene Franzose Lanzmann versucht in seiner neuneinhalbstündigen epischen Dokumentation die Vernichtung der europäischen Juden an den Orten der Verbrechen und durch die Aussagen von Zeugen dem Vergessen zu entwinden. Dem Pflichtstoff werden dabei nicht einfach weitere Schreckensbilder hinzugefügt. Durch die Imagination, wie Lanzmann Zeugen und Spuren zum Sprechen bringt, evoziert er bei den Betrachtern Trauerarbeit: eine Ahnung vom Schrecken dieser Todesmaschinerie sowie die Einsicht, dass die pragmatische Art der «Entsorgung von Vergangenheit» diese Tat nicht radikal genug bereuen kann. Ab etwa 14.

J★★

→ 6/86

Kurzbesprechungen

Il vangelo secondo Matteo

(Das Erste Evangelium Matthäus)

Regie: Pier Paolo Pasolini (Italien 1964), mit Marcello Morante, Enrique Irazoqui, Otello Sestili. – Schriftgetreue Darstellung des Wirkens und der Botschaft Jesu in sozialkritischer Diktion. Gelungene Gestaltung eines zeitgemässen Films über Christus. (11.00–13.10, ARD)

■ *Samstag, 29. März*

I fidanzati

(Die Verlobten)

Regie: Ermanno Olmi (Italien 1963), mit Anna Canzi, Carlo Cabrino. – Ein ungelernter Arbeiter aus Norditalien wird wegen besserer Berufschancen nach Sizilien versetzt. Nach der Trennung von der langjährigen Verlobten erfährt die krisenhafte Beziehung eine Wiederbelebung. Realistische, einfühlsame Schilderung des Alltagsmilieus und der Arbeitswelt. (20.15–22.15, SWF 3)

→ ZOOM 6/85

The Secret Agent

(Geheimagent)

Regie: Alfred Hitchcock (England 1936), mit John Gielgud, Madeleine Carroll, Peter Lorre. – Ein angeblich toter britischer Geheimagent wird verpflichtet, unter neuem Namen mit einer fiktiven Ehefrau in Europa tätig zu werden. (22.50–0.15, ORF 2)

→ ZOOM 1/82

■ *Montag, 31. März*

«Wir Bergler in den Bergen ... sind eigentlich nicht schuld, dass wir da sind»

Regie: Fredi M. Murer (Schweiz 1974). – Das kulturhistorische, soziale und persönliche Dokument über Menschen um Göschenen, aus dem Schächen- und Maderanertal schildert drei exemplarische Existenzformen der Bergbewohner. (22.10–0.00, TV DRS)

→ ZOOM 15/74

■ *Freitag, 4. April*

Little Big Man

(Little Big Man – Der letzte Held der Indianerkriege)

Regie: Arthur Penn (USA 1970), mit Dustin Hoffmann, Faye Dunaway, Chief Dan George. – Der 121 Jahre alte Veteran Jack Crabb berichtet einem Journalisten seine turbulente Lebensgeschichte. Die Ereignis- und Personenfülle des Films über die Indianerkriege zer-

stört, nicht ohne Ironie, einige Mythen des wilden Westens und über General Custer. (22.00–0.10, TV DRS)

→ ZOOM 10/71

Jigokumon

(Das Höllentor)

Regie: Teinosuke Kinugasa (Japan 1953), mit Machiko Kyo, Kazuo Hasegawa. – Leidenschaftliche Samurai-Geschichte als streng stilisierte Tragödie inszeniert. Die eindrucksvolle Farbdramaturgie orientiert sich an alten japanischen Rollbildern. (23.45–1.10, ARD)

ÜBER FILM UND MEDIEN

■ *Dienstag, 25. März*

John Huston-Porträt

Autobiografische Darstellung des grossen alten Mannes von Hollywood mit zahlreichen Ausschnitten seiner wichtigsten Filme. (22.45–23.45, ORF 1)

■ *Mittwoch, 26. März*

Aus Hollywood: Die 58. Oscar-Verleihung

Inzwischen wird der seit 1927/28 jährlich verliehene «Academy-Award», «Oscar» genannt, in 19 Kategorien eines Filmwerks verliehen. Die besten Filme und ihre Künstler des Kino-Jahres 1985 werden prämiert. (22.35–23.50, ZDF, Zweitsendung: *Donnerstag, 27. März, 10.35*; zum Thema: «Oscar 1986», *Mittwoch, 26. März, 22.30, ORF 1*)

■ *Dienstag, 1. April*

Der Platanzeiger

Aus alten Bilddokumenten und Gesprächen setzt sich das Porträt eines Filmbesessenen zusammen, eine «Spurensicherung» des Werner Loth, Ex-Filmemacher, Mitunterzeichner des Oberhausener Manifests, der angeblich in Paris als Platanzeiger arbeitet und mit dem sich viele Filmschaffende verbunden fühlen. (23.00–0.10, ARD)

Haus in Schwarzarbeit zu renovieren. Des Englischen unkundig, sind drei von ihnen von der Kommunikation mit der Aussenwelt völlig abgeschnitten, so dass ihnen sogar der Putsch in Polen verborgen bleibt.

In «Lightship» ist die von der Umwelt abgeschnittene Inselsituation noch extremer ausgefallen. Schauplatz der Handlung ist ein vor der Küste fest verankertes Feuerschiff, auf dem es zu einer tödlichen Konfrontation zwischen den sechs Männern der Besatzung und drei Gangstern kommt. Bereits dieser Schauplatz steckt voller symbolischer, gleichnishafter Bezüge. Das Feuerschiff, als Wasserfahrzeug eigentlich berufen, zu fernen Ufern aufzubrechen, liegt fest verankert in der See. Als schwimmender Leuchtturm dient es den andern Schiffen als Orientierungshilfe, um Untiefen, Riffe und Felsen zu vermeiden und sicher das Ziel zu erreichen. Selber an den Anker gekettet, garantiert das Feuerschiff den andern Schiffen die Freiheit.

Die parabelhafte Geschichte von «The Lightship», die erstaunlich eng der literarischen Vorlage, Siegfried Lenz' 1960 erschienener Erzählung «Das Feuerschiff», folgt (nur der Schauplatz wurde von der Ostsee vor die Küste Floridas verlegt), kreist, die allegorischen Bezüge des Feuerschiffes vertiefend, um die Themen von Freiheit und Verantwortung, von Beharren und Nachgeben, von Ordnung und anarchischer Gewalt. Eingebettet in diesen Konfliktherd ist eine Vater-Sohn-Beziehung, im Verlauf von deren Entwicklung der dem Vater ablehnend gegenüberstehende Sohn dessen Verhalten begreifen und würdigen lernt, nicht zuletzt deshalb, weil er erkennen muss, wie sehr er selbst seinem Vater ähnlich ist.

Kapitän Miller (Klaus Maria Brandauer) nimmt an Land sei-

nen Sohn Alex (gespielt von Skolimowskis Sohn Michael Lyndon) aus den Händen der Polizei entgegen, die ihn eines Deliktes wegen aufgegriffen hat. Miller bringt seinen Sohn auf das vor der Küste fest verankerte Feuerschiff «Hatteras». Miller, der seinen Sohn bisher vernachlässigt zu haben glaubt, will den (Zwangs-) Aufenthalt von Alex auf dem Schiff dazu benutzen, die Barrieren zwischen ihnen abzubauen. Alex kann sich mit der Aussicht, einige Zeit mit seinem Vater zusammen auf dem Schiff bleiben zu müssen, gar nicht befreunden: Das Schiff kommt ihm als Gefängnis vor, und die schon entwicklungsbedingte (und deshalb notwendige) Opposition zu seinem in allem überlegenen Vater wird noch dadurch verschärft, dass er ihn für einen Feigling hält. Denn es geht das Gerücht um, Miller habe im Krieg als Kommandant eines Torpedobootes Leute im Stich gelassen und ertrinken lassen.

Kurz nach der Ankunft von Alex auf dem Schiff werden drei Männer aus einem manövrierunfähig auf dem Wasser treibenden Motorboot an Bord genommen. Die drei entpuppen sich als schwerbewaffnete Gangster, die sich nach einem Raubüberfall mit ihrer Beute im Boot in Sicherheit bringen wollten. Anführer der drei ist Doctor Caspary (Robert Duvall), ein geschneidelter, mit allen Wassern gewaschener und von sich selbst eingenommener Dandy mit macchiavellistischer Intelligenz. Begleitet wird er von zwei Brüdern, die in ihm eine Art Vater sehen, und mit ihren paranoiden Defekten äusserst gefährlich sind: Der drahtige, an Berührungsangst leidende und äusserst misstrauische Eddie (Arlliss Howard) ist ständig auf der Hut, gespannt wie eine Klinge jederzeit zum tödlichen Angriff bereit; sein Bruder Gene

(William Forsythe) ist ein «schwerer Junge», infantil und unberechenbar, ein bösesartiges dickes Kind, das mit brutaler Gewalt losschlägt, wenn es nicht sofort bekommt, was es will.

Auf dem Schiff kommt es rasch zu explosiven Spannungen zwischen Mannschaft und Gangstern. Caspary schaut mit grausamem Vergnügen zu, kommentiert sarkastisch die Ereignisse und reagiert skrupellos hart, wenn es ihm opportunistisch scheint. Miller sucht zu vermitteln und zu beschwichtigen, was seinem Sohn und einem Teil der Mannschaft missfällt. Der alte Vorwurf der Feigheit scheint berechtigt zu sein. Es gelingt dem Kapitän aber nicht, tödliche Auseinandersetzungen, die Gene und einem Mann der Schiffsbesatzung das Leben kosten, zu verhindern. Alex schlägt sich auf die Seite jener, die Gewalt mit Gegengewalt beantworten wollen. Er hat sich heimlich einer Pistole bemächtigt. Nach dem Vorbild der Gangster will er sie benutzen, um sich einmal selber zu behaupten und um sich damit von seinem Vater, dessen Welt und Werten zu distanzieren, abzugrenzen. Aber als er Gelegenheit hat, einen der Gangster zu erschiessen, bringt er es nicht fertig. Er «versagt», ist ebenfalls ein «Feigling». Erst jetzt beginnt er, das Verhalten seines Vaters, dessen unerschütterliches Beharren auf Gewaltlosigkeit, langsam zu begreifen.

Caspary, der alle Möglichkeiten, von Bord zu gehen, sabotiert hat, will den Kapitän zwingen, die Anker zu lichten und ihn und Eddie an Land zu bringen. Dazu aber ist Miller unter keinen Umständen bereit. Er kann es nicht verantworten, das Feuerschiff von seinem Platz zu entfernen und damit das Leben anderer zu gefährden. Seine standhafte Weigerung kostet

ihn das Leben: Eddie erschiesst ihn. Alex bringt es wiederum nicht fertig, seinem ersten Impuls zu folgen und den Mörder umzubringen. Er kniet neben seinem sterbenden Vater, der nun doch zu einem «Helden» geworden ist, wenn auch auf ganz andere Art, als es Alex von seinem Vater zuerst erwartete.

Jerzy Skolimowskis Parabel über Freiheit und Verantwortung, über Gewalt und Gewaltlosigkeit und über die ethisch äusserst heikle Frage, was mehr gelte, das eigene oder das fremde Leben, ist ein Kabinettstück virtuoser Regiekunst. Auf dem begrenzten Schauplatz eines kleinen Schiffes hat er eine psychologisch gut motivierte Geschichte von thrillerhafter Spannung entwickelt (Figuren und Atmosphäre erinnern nicht von ungefähr an Hustons «Key Largo»: Skolimowskis erste US-Produktion ist auch eine Art Hommage an den amerikanischen «schwarzen» Film) und in den engen Räumen des Schiffes eine beklemmend klaustrophobische Atmosphäre (hervorragende Kameraarbeit von Charley Steinberger) geschaffen, in der die Ereignisse mit der unaufhaltsamen Präzision einer Zeitbombe ablaufen.

Skolimowski erweist sich wiederum als ganz ausgezeichneter Schauspielerführer. Obwohl er mit Klaus Maria Brandauer, über dessen Arroganz sich Skolimowski bitter beklagt hat, beim Drehen grosse Schwierigkeiten hatte, erscheint dieser in der Rolle des eigensinnigen, wortkargen Kapitäns, der von vermittelnden Worten mehr hält als von unwiederruflichen Taten, sehr intensiv, engagiert und trotzdem differenziert.

Eine Klasse für sich aber ist Robert Duvall, der mit Doctor Caspary eine glänzende Charakterstudie hinlegt: In tadellosem Anzug, mit Stöckchen, weissem Panamahut, Fliege und weiss-

grauen Schuhen ist Caspary der Prototyp eines narzisstischen Dandys, der sich gleichzeitig hasst und liebt, nur sich selber als Massstab gelten lässt, skrupellos die eigenen Bedürfnisse durchsetzt, keine moralischen Bedenken kennt und deshalb seine Macht über andere in vollen Zügen geniesst. Er interessiert sich vor allem für die Regeln, die für andere wichtig sind, um sie brechen zu können. Er ist der Sohn eines Pastors, «der mit frommen Sprüchen ein Vermögen verdiente». Dieser eröffnete ihm an seinem 16. Geburtstag, dass alle 40 Jahre in ihrer «nicht sehr bemerkenswerten Familie ein bemerkenswerter Querschläger auftauche, ein Gewohnheitsdieb, ein Betrüger, ein Mörder – wobei er allerdings hinzufügte, dass es sich ausnahmslos um begabte Querschläger gehandelt habe. (...) Es hatte fast den Anschein, als ob er mich für berufen oder auserwählt hielt, den nun fälligen Querschläger in der Familientradition abzugeben» (Siegfried Lenz). Und Caspary hat diese «Berufung» angenommen und lebt sie mit letzter zynischer Konsequenz. Miller ist in allem sein moralischer und weltanschaulicher Widerpart, und trotzdem (oder gerade deswegen) sind sie sich in ihrer konsequenten Haltung ähnlich. Die Dialogduelle der beiden sind äusserst brillant und so dominierend, dass die Konfrontation zwischen den beiden den Vater-Sohn-Konflikt (vielleicht zu sehr) in den Hintergrund drängt.

Alles in allem: kommerzielles Kino at his best. ■

Urs Mühlemann

Das kalte Paradies

Schweiz 1986.

Regie: Bernard Safarik

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 86/83)

Mit seinem ersten Spielfilm («Hunderennen», 1983) hat der gebürtige Tschechoslowake Bernard Safarik, der seit 19 Jahren in der Schweiz lebt und nun Bürger von Basel ist, das Thema Emigration auf satirische Weise aufgegriffen: Gegenstand des Schmunzelfilms mit ernstem Hintergrund waren die Anpassungsnot und -zwänge osteuropäischer Emigranten an die helvetische(n) Realität(en). «Das kalte Paradies», ebenfalls in Basel und Umgebung gedreht, kreist um dieselbe Thematik, nun allerdings akzentuiert und aktualisiert mit dem Stichwort Asylpolitik. Wer immer auch sich zu diesem komplexen Themenkreis äussert, weckt Emotionen und stösst auf leidenschaftliche Parteinahme für und gegen jene Menschen, die bei uns Zuflucht suchen. In einer Zeit, da sich das schweizerische Filmschaffen nicht eben mit politisch brisanten Gesellschaftsphänomenen profiliert, ist die Beschäftigung mit einem der brennendsten Probleme willkommen, aber auch riskant. Das Risiko ist ein doppeltes: Einmal wird sich der Film einer inneren Wahrhaftigkeit befleissigen müssen, um glaubwürdig zu wirken und Überzeugungskraft auszustrahlen; zum anderen wird er sich am breitgefächerten Erwartungshorizont all derer, die in der einen oder anderen Form am Film und/oder am Thema engagiert sind, messen lassen müssen. Diesem Erwartungsdruck gerecht zu werden und standzuhalten, ist gewiss nicht leicht.



Safarik hat sich dazu entschlossen, genau recherchierte Fakten zu einer fiktiven Geschichte zu verweben, und stützt sich dabei zu einem nicht unerheblichen Teil auf eine Reportage über ein Asylantenpaar, die der Journalist Istvan Akos – gebürtiger Ungar und heute in Basel lebender Schweizer Bürger – in der Basler Zeitung veröffentlicht hatte. Beide, Safarik und Akos, haben aus persönlicher Betroffenheit heraus einen Film produziert, in dessen Mittelpunkt die problematische Praxis der Ausschaffung von «unerwünschten» Ausländern steht. «Das kalte Paradies», das ist unser Land, in dem die menschliche Wärme auf verlorenem Posten steht.

So jedenfalls erleben die beiden Protagonisten des Films ihre Begegnung mit der offiziellen Schweiz. Elba aus Südamerika und Jan aus Osteuropa (die

exakte Herkunft bleibt absichtlich unklar) werden wegen gewerkschaftlicher Tätigkeit in ihren Heimatländern verfolgt. In einer Basler Asylantenunterkunft, wo in drangvoller Enge Flüchtlinge aus den verschiedensten Kulturkreisen vorübergehend Aufnahme finden, lernen sich die beiden kennen. Die beiden jungen Menschen verlieben sich ineinander und ziehen mit der Hilfe von Freunden in eine bescheidene kleine Wohnung; den Lebensunterhalt verdient sich Jan – nach Ablauf des befristeten Arbeitsverbots – mit Gelegenheitsjobs. Elba und Jan möchten heiraten, was jedoch wegen der fehlenden Papiere nicht möglich ist; Elba erwartet ein Kind, und während ihrer Schwangerschaft wird Jans Asylgesuch abgelehnt und später auch der Rekurs. Jan wird aufgefordert, die Schweiz zu verlassen; er bemüht sich um

**Asylanten-Betreuung:
aus «Das kalte Paradies»
von Bernard Safarik.**

ein Visum nach den USA, was sich als schwierig erweist. Inzwischen kommt das Kind auf die Welt, und die Ausweisung des Vaters wird rechtskräftig.

Bis hier schildert Safarik das Schicksal der beiden Asylbewerber sehr zurückhaltend und benützt den dünnen Handlungsfaden als Gelegenheit, Einblick zu nehmen in die verschiedensten Situationen, mit denen Fremde in unserem Land konfrontiert werden. Da gehören Spannungen zwischen den Flüchtlingen aus Sri Lanka, Zaire, der Türkei und aus Osteuropa (gespielt von echten Asylbewerbern) ebenso zum Bild wie die naiv-herablassende Inspektion der Unterkunft durch wohlwollig gesinnte Schweizer; neben Szenen der Ablehnung

und des Unverständnisses, ja des Hasses, stehen solche der Solidarität und der Offenheit von seiten der einheimischen Bevölkerung. Gelegentlich lockert ein sanfter Seitenhieb auf das helvetische Selbstverständnis von Ordnung und Sauberkeit – sehr symbolisch die keimfreie Atmosphäre im Solarium, in dem Jan arbeitet: ein weiteres «kaltes Paradies» – das sich zuspitzende Drama des jungen Paares auf, und auch Anwendungen von Galgenhumor und satirische Spritzer fehlen nicht.

Eine dramatische Wendung nimmt der Film, als Jan eines frühen Morgens von der Polizei aus dem Bett geholt, ohne Erklärung ins Arrestlokal geworfen und später ebenso stumm in ein Flugzeug geschleppt wird. Diese Bilder von einer «Aus-schaffung», wie das schreckliche Wort heisst, machen betroffen. Sie verdeutlichen, was Menschen, die bloss ihre Pflicht tun (wie zum Beispiel die Polizeibeamten), anderen Menschen, die bloss etwas Frieden suchen (wie zum Beispiel die Flüchtlinge), antun müssen. Selbst wenn alles rechtens vor sich geht, so ist das noch lange nicht richtig.

Der Schluss bleibt offen: Jan ist verschwunden, offensichtlich von der Polizei seines Heimatstaates verhaftet, und Elba versteckt sich samt Kind in einer Alphütte, nachdem auch ihr Asylgesuch abgelehnt worden ist. Die Schlusseinstellung zeigt den majestätischen Alpenkranz, der als kühles und unüberwindliches Bollwerk alles Fremde und damit auch Störende fernhält. Wer sich auf der richtigen Seite befindet, ist sicher. Bloss: Welches ist denn nun wirklich die richtige Seite? Und: sicher wovor?

«Das kalte Paradies» ist ein bescheidener Film in finanzieller Hinsicht (Kosten von etwa 300 000 Franken bei reduzierten,

beziehungsweise stehen gelassenen Salären), in technischer Hinsicht (16 mm/ 35 mm blow up, keine aufwendigen Bauten oder «spektakuläre» Szenen), in gestalterischer Hinsicht (verhaltener Rhythmus, zurückgenommene Sprache, flache Spannungsbögen). «Das kalte Paradies» ist ein unbescheidener Film in moralischer Hinsicht: Er plädiert für mehr Zivilcourage, für mehr Menschlichkeit, für mehr Liebe. ■

Markus Sieber

Black Moon Rising

USA 1985

Regie: Harley Cokliss

(Vorspannungaben

s. Kurzbesprechung 86/79)

1.

Dieser Thriller spielt in *Los Angeles*, L. A., Unstadt, Autostadt. Menschliche Fortbewegung ist hier fast vollständig von der Maschine abhängig gemacht: eine halbe Stunde Fahrt zum Foodstore, sechs Stunden Fahrt zur Freundin, die in einem anderen District wohnt. 125 Autos werden jede Stunde geklaut in L. A., sagt jedenfalls ein Cop in «Black Moon Rising». Dem Film den Titel gegeben hat «Black Moon», ein Auto, ein besonderes: raketen-schnell, wasserbetrieben, ein Prototyp in der Testphase. In seinem Heck versteckt Quint (Tommy Lee Jones) das belastende Tape, das er im Auftrag der Regierung aus der Buchhaltungsabteilung eines Steuernernehmens geklaut hat. Diesem soll der Prozess gemacht werden. Knapp davongekommen und selber gejagt, muss Quint Black Moon verfolgen, zumal dieses zusammen mit etlichen anderen

Autos in einem professionell durchgezogenen Coup vom Parkplatz eines Nightclubs geklaut wird, knapp bevor Quint das Tape seinem brutalen Auftraggeber abliefern kann. Black Moon wird von einer Frau (Linda Hamilton) davongefahren. Sie heisst Nina, erfahren wir später. Quint kann sie in halsbrecherischer Verfolgungsjagd bis an die blauspiegelnden Geschäftstürme eines Grossunternehmens verfolgen. Er ahnt einen dicken Hund, dabei ist das Tape alles, was er will, und zwar innert 72 Stunden, sonst...

«Black Moon Rising» ist ein *Thriller* der fesselndsten Art, dies mal ganz sicher. Atemberaubend, was da alles ausgeheckt, eingefädelt und durchgestanden wird, wie Quint, seine Verfolger, Nina, die Regierung und die Eigentümer von Black Moon durcheinander- und aneinandergeraten. Zusammenkommen tun dabei nur zwei: Quint und Nina, die für Ryland (Robert Vaughn) arbeitet, welcher geklaute Autos in seinem Glasturm aufmöbelt und ver-dealt. Der dicke Hund, das ist er. Packend das alles, atemberaubend die alten Sachen wie Cliffhanger, Verfolgungsjagden und auch die neuesten – elektronische und Laser-Technologie etwa, so selbstverständlich benutzt wie ehemals Dietrich und Stemmeisen. Ein Thriller, mit allem was dazugehört. Der Thriller kann genossen werden. Und wer mehr will, kriegt's.

Den Thriller und das Mehr will ich im Folgenden exemplarisch untersuchen, andeutungsweise. Exemplarisch deshalb, weil «Black Moon Rising» zwar ein hervorragender, aber nicht der Film des Jahrzehnts ist. In manchen Aspekten ist er auch einfach ein typisches Beispiel jenes amerikanischen Gegenwartskinos, das bei der hiesigen Filmkritik meist stereotype Reaktionen provoziert. Dies



Linda Hamilton als Nina in «Black Moon Rising».

scheint mir schon wieder einmal einen genaueren Blick wert. Und eben – das Mehr.

2. Immer muss überall etwas gefunden, in Besitz genommen, erobert werden. In «Black Moon Rising» ein Auto. Aber nur selten lässt sich hinter diesem profanen und wohl universalsten dramaturgischen Prinzip das mythische Motiv dahinter erahnen. Die *Quest* ist eine Suche alchemistischer Art, deren äußerlichem Fortgang und materiellem Gewinn ein spiritueller innerer unabdingbar entspricht. Jason, Parzival, Frodo, Quint verändern sich, während sie mit Hilfe all ihrer Fähigkeiten – und meist auch jener einer bunten Freundes- und Helferschar – ein Objekt der Macht erringen: ein Vlies, den Gral, einen Ring, ein Auto. Quint? Ein Auto? Quest?

Nicht nur zeichnet die Inszenierung die *Mensch-Maschine-Beziehung* als Symbiose, indem

die Autos auch ohne Schalt- oder Steuerbewegungen den Willen des Fahrers auszuführen scheinen. (Black Moon ist übrigens kapriziöser, muss mittels Knopfdrücken überzeugt werden, gibt farbig blinkende Antworten, wird mit «she» nicht «it» angesprochen und allerdings im Lauf des Films ebenfalls untertan gemacht – Motiv der Aneignung von Technik, für welches sich noch weitere Belege finden lassen.) Mehr noch: Den ganzen Film über finden in fast absoluter Konsequenz sämtliche Gefühle und Beziehungen der Menschen Ursache, Kanal und Ausdruck im Automobil. So wird dieses libidinös, spirituell besetzt, förmlich «aufgeladen». Nina benutzt tagsüber einen anderen Wagen als den, mit dem sie nachts auf der Flucht vor der Einsamkeit in die Disco fährt. Dort wechseln sie und der ihr gefolgte Quint kein Wort, erst im Auto sprechen sie – über Autos. Und noch die allerletzten Worte im Film lauten: «Bist du froh, dass du dir diesen Wagen unter den Nagel gerissen hast?» «Ja.» «Ich auch.» Eine Liebeserklärung dies, im Bett.

Beim Auto gibt's fast tödliche Kämpfe und mit dem Auto wird getötet. Seitenlang wären Beispiele möglich. Mittels ihrer Autos betreiben die Leute das, womit sie die meiste Zeit beschäftigt sind: die Flucht voreinander. Erzählerisch verknüpft sind die sechs Parteien des Films über das Auto Black Moon – und die Zweckgemeinschaft ist und bleibt erzwungen und sich fremd. Es fehlt das sonst obligate Bild gemeinsamer Freude über den Erfolg am Schluss.

3. Sehnsucht nach Liebe, Unfähigkeit zur Liebe, Verzweiflung, Trauer, Gewalt, Einsamkeit: «Black Moon Rising»... Eine *Lesart des Titels* ist diese düster metaphorische, die denn auch

weit über den Film hinaus eine Zeit benennt. Es gibt aber auch eine ganz konkrete, indem Black Moon, das Auto, tatsächlich einmal am Himmel aufgeht (to rise = aufgehen). Möglich gemacht hat dies Unmögliche jene Kraft des Verlangens, die der Verzweiflung entspringt, und die das Drehbuch für die Dauer eines Films an diesem einen Auto, der Apotheose des Autos, anbränden und siegen lässt (to rise = rebellieren). «Black Moon Rising» hat damit eine dritte, wieder metaphorische Bedeutung: die Revolte (aus) der Verzweiflung. So vielschichtig sich der Titel aufgeschlüsselt präsentiert, so komplex ergänzen, bedingen und beziehen sich die verschiedenen expliziten und unterschweligen Ebenen in diesem Film aufeinander. Und inzwischen hat auch das Stichwort «Quest» etwas Substanz bekommen.

4. Revolte, Veränderung bedingt Erkenntnis, Erkenntnis entspringt einer Dualität. Das Gute – Das Böse.

Liebe – Macht. Deren (alchemistische) Legierung und damit die transzendente Auflösung von Dualität und Moral, darin besteht der Erfolg der Quest. So weit geht dieser Film nicht, optimistisch ist er nicht. Nina und Quint, die stehen ja erst an einem zweifelhaften Anfang. Und sie sehen nur eins für sich: abhauen. Überhaupt hört «Black Moon Rising» in gewisser Weise dort auf, wo andere anfangen: Lässt «the Government», die Macht, die Quint für sich arbeiten liess, ihn tatsächlich einfach so abtreten? Ryland wenigstens ist erledigt. Sein Glasturm hat die Achse des Filmgeschehens gebildet, das Zentrum des Bösen, ein altes Bild der Hybris, und wer mag, kann auch etwa Ninas Befreiung durch Quint, das fliegende Auto

und anderes als archetypische Motive deuten, bekannt aus Märchen und Sagen. *Bewegung* – *Statik*. Während alle andern voreinander fliehen, sich jagen, belauern und wieder verlieren, bleibt *Ryland* an Ort (nomen est omen). Dafür hat er auch mehr Panzerung um sich als eine Lage Autoblech – Wand um Wand und schichtenweise Abwehrsysteme müssen überwunden werden: Videokameras, Sensoren, Türen mit Schliesscodes, Gitter, Waffen, Geheimhaltung, eingebaut immer auch Menschen, um zu ihm zu gelangen. Beziehungsweise an ihm vorbei, hin zu *Black Moon*. Eigentlich überflüssigerweise ist *Black Moon* separat verschlossen worden. *Ryland* benutzt Autos nicht, und in keinem Auto akkumulieren sich seine Gefühle, vielmehr lässt er sie stehen und formt sie um, um Geld aus ihnen zu ziehen. *Ryland* ist eine moderne *Dracula*-Variation. Manipulation und Besitz, so versucht er sich seine Kicks auch von *Nina* zu holen, deren wiederholte auch physische Einschliessungen und endliche Befreiung jener von *Black Moon* parallel laufen.

5. Zu den Qualitäten von «*Black Moon Rising*» gehört die differenzierte Handhabung einer weiteren Polarität, die sich nicht eindeutig auf die andern beziehen, auseinanderdividieren lässt: *Nähe* – *Distanz*. Einiges hab ich hierzu schon angesprochen, das nicht wiederholt werden soll. Dieser Film erzählt von jener «*City of Lost Angeles*» («*Colosseum*»), von der *Jim Morrison* («*Doors*», «*L. A. Woman*») gesungen hat: «city of night, city of lights», «never saw a woman so alone», «motel money murder madness». Auch «*Black Moon Rising*» spielt zum allergrössten Teil in der Nacht, im vereinsamenden Raum des

Weitwinkelobjektivs, in der Fragmentiertheit schneller Schnitte.

Mit einem einzigen Mann wechselt *Quint* freundschaftliche Berührungen, aber dieser ist am Sterben, wird etwas später gar erschossen. Andere körperliche Berührungen sind voller Gewalt, und diese ist weder funktional, noch wird sie genossen – zeremoniell wird sie als Abgeltung erzwungenermassen erduldeten Nähe vollzogen. Erzwungen jeweils von einer Macht dahinter, von *Ryland*, vom Regierungsvertreter, deren Macht sie gerade von jeglicher Nähe entbindet. Die Auswirkungen einer Schlägerei sind's, die *Quint* am Filmende tragikomisch am Liebemachen verhindern, doch überdeutlich und schon erschreckend ist seine Reaktion, als *Nina* freundschaftlich lachend meint, wahrscheinlich könne er jetzt halt einfach nicht: Er zeigt ihr die Faust und sagt: «Dann schlag mich zusammen und töte mich.» Ambivalent aber nur schon *Ninas* Stellung und Arbeit bei *Ryland*.

Unsere Kultur wird mehr und mehr zu einer Kultur des Auges, das ist schon öfter erörtert worden – *Voyeurismus*, ein Resultat der Unfähigkeit sich hinzugeben, die fernste Form besitzender Nähe. In «*Black Moon Rising*» ist auch das gestaltet worden, und sehr bewusst. Wieder sind auch die andern von dem befallen, was in *Ryland* – und andeutungsweise (natürlich) im Regierungsvertreter – pathologisch kulminiert. Alle beobachten und bespitzeln einander extensiv. Die mit der Schwarzen Serie für Thriller auch nicht zufällig Standard gewordenen knappen, ironisch gebrochenen smarten Dialoge sind hier noch ein ganzes Stück minimaler, weniger wär' stumm. Dann auch etwa die seltsame Antwort *Quints* auf *Ninas* Frage, wie sehr er hinter *Black Moon* her sei: «Look at me!»

Rylands *Voyeurismus* ist hochgradig und offensichtlich; die folgenden zwei Beispiele sollen eher zeigen, wie bereits im schlicht perfekten Drehbuch (nach einer Story von *John Carpenter* von diesem selbst sowie *Desmond Nakano* und *William Gray* geschrieben) die unterschiedlichen Wirkungen dieses Films angelegt sind.

Erstes Beispiel: *Nina*, von einem Beutezug erst grad zurück im Turm, bekommt von zwei roboterhaften Arbeitern gleich hintereinander die Botschaften: «*Ryland* wants to see you!» und «*Ryland* is looking for you!» Des herrschenden Auges Wille ist allgegenwärtig, es bedient sich fremder Münder. Die gesteigerte Aktivform der Ausdrücke entspricht nicht einer tatsächlichen Aktivität, sondern ist Ausdruck der Dringlichkeit des Befriedigungsdranges des Auges.

Zweites Beispiel: Drei Szenen. *Ryland* schaut sich einmal mehr das in seiner voyeuristischen Gewalt schreckliche Videotape an, auf dem er eine verzweifelte, neurotische *Nina* ausfragte, bevor er sie damals quasi aus der Gosse in sein Leben hob, zwang. Nach der darauffolgenden Szene mit *Nina* und *Quint*, die wohl zur gleichen Zeit das erste Mal miteinander schlafen, wieder *Ryland*. Wieder schaut er auf einen Monitor, darauf via Überwachungskamera die Besitzer von *Black Moon* beim Rumschnüffeln. *Ryland* ordnet einen Mord an. Dass die dazwischengeschnittene Liebesszene *Ryland* später zur Verfügung steht, als Tape aus einer Überwachungskamera in *Ninas* Schlafzimmer nämlich, suggeriert auf *dramaturgischer* Ebene mehr noch dem Filmpublikum als *Nina* die Allgegenwart von *Rylands* Auge.

6. Ich empfehle, «*Black Moon Rising*» mit anderen, nicht nur äl-

teren Thrillern zu vergleichen. Keine Polarität auf der Ebene eines vulgarisierten Kalten Krieges oder Klassenkampfes hier, das Auto nicht als Mittel individueller Charakterzeichnung oder Ding gewordenen Versprechen und Werkzeug des «american dream». Überm Träumen ist die Wirklichkeit zum Alptraum, Ungebundenheit Verzweiflung geworden, und die Unterscheidung zwischen Ding und Du fällt zögernd. Dies ist die Zeit, die «Black Moon Rising» zeichnet, und nicht einfach Einsamkeit: Menschen, die ratlos ums Allerletzte kämpfen, auch wenn sie *haben*, was zu *haben* ist. Das ist ganz starkes Kino, amerikanisches Kino at its best, bis in die letzte Konsequenz knapp, konkret, funktional. Und die letzte Konsequenz, die ist dort, wo «Was da ist, ist alles» umschlägt in «Alles ist da.». Metaphysik und eine Art Offenbarung in einem Thriller um ein schwarzes Raketenauto, in dem kein Satz Philosophie fällt. Das würd ich gern mal aus Europa sehen. Oder besser nicht.

7.

Vernachlässigt habe ich die Ebene konkreter *Gestaltung*. Viel Lob. Alle Schauspieler sind ausgezeichnet, die Hauptrollen ideal besetzt. Viel vom hier Gesagten haben Blicke, Schultern, Intonationen, Pausen mitgeteilt. Und Nina ist eine ganz aussergewöhnliche Frauenfigur, keine verlogene Integrität, so wenig wie Quints dezentes Antiheldentum wieder pathetisch ist.

Die Tonebene ist ebenfalls von cooler Prägnanz, was Geräusche anbelangt, der Mord an einem Taubstummen mit subjektivem Mikrophon, also tonlos, schon fast experimentell. Lalo Schiffrins spärliche, verhaltene, melancholische Musik ist bemerkenswert.

8.

«Jeder normale Bürger, der

nicht irgendwo kastriert ist, fährt so schnell, wie er kann, ohne dass die strafrechtlichen Folgen allzu hart sind.» – «Das Auto – das darf man ruhig auch mal sagen – ist eine der wenigen Möglichkeiten, die es in dieser Gesellschaft noch gibt, entweder auf den Knebel oder auf die Bremse zu drücken. Das finde ich gut. Das ist die menschliche Natur. 'Kastriert' – das war jetzt einfach ein Bonmot. Das Auto ist ein Element in dieser Gesellschaft, wo Sie sagen können: Ich fahre jetzt links oder rechts, ich gehe jetzt ein bisschen schneller oder langsamer, ich bin jetzt ein bisschen aggressiv oder nicht – Sie können Ihre verschiedenen Seiten ausleben. Wo können Sie das heute noch? Abgesehen davon, dass unser politisches Programm weit über das Auto hinausgeht. Das Auto ist einfach das, was jeder Bürger hat. Deshalb weiss er auch, wovon wir reden.»

Einem Interview aus der «Wochenzeitung» vom 21. Februar dieses Jahres entnommene Aussagen von Bruno Bär, Mitinitiant der «Auto-Partei», Lachen, Mitleid oder Angst? ■

Tibor de Viragh

Revolution

USA 1985.

Regie: Hugh Hudson

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 86/74)

Die Amerikaner können diesen Film nicht besonders lieben, dachte ich in den ersten dreiviertel Stunden von «Revolution» immer wieder. Denn der Aufstand der Neuen Welt gegen die Oberherrschaft Englands, beginnend mit der Unabhängigkeitserklärung am 4. Juli 1776,

wird alles andere als ruhmvoll geschildert: In der allerersten Szene stürzt ein undisziplinierter, hässlich fanatisierter Mob, in dem sich wild keifende Weiber besonders hervortun, eine Königsstatue vom Sockel; später enteignet die Menge brutal und mit höhnischen Worten über die Bürgerpflicht dem Trapper Tom Dobb Boot und Felle. Als Dobb den auf der Quittung eingetragenen lausigen Betrag einlösen will, wird er zusammen mit anderen Bittstellern von einem arroganten Magistraten auf das Kriegsende vertröstet und mit nationalistisch-erhebenden Sprüchen sowie einem abschliessenden «Schert euch raus!» auf die Strasse gejagt.

Der Widerwille Dobbs (und mit ihm des Zuschauers) gegen diese Revolution erreicht dann seinen Höhepunkt, als sein 14jähriger Sohn auf unfaire Weise als Trommlerjunge in die Armee eingezogen wird, was natürlich die Folge hat, dass sich der Vater ebenfalls anmüstern lässt, um den Sohn zu beschützen. Als man später den Trapper und seinen Sohn auf einem Ruderboot in ein Gefecht ziehen sieht, entdeckt man auf dem Boot die Gesichter noch anderer, zum Teil noch jüngerer Knaben: Die dabei aufkommende Assoziation an das Iran Khomeinys, das gleichfalls Kinder in den Krieg schickt, lässt die amerikanischen Unabhängigkeitsbemühungen entgültig in schlechtem Licht dastehen – oder aber man betrachtet umgekehrt auch dieses aktuelle Beispiel einer Revolution mit anderen Augen: Fanatismus und menschenunwürdige Behandlung einzelner gehören offenbar zu den anfänglich unvermeidlichen Entgleisungen, wenn ein Land sich zu einem neuen Selbstverständnis durchringt.

In der Folge beschreibt Re-



**Grandiose Schlachtgemälde:
«Revolution» von Hugh Hudson.**

gisseur Hugh Hudson («Chariots of Fire», «Greystoke») wie Tom Dobb, der nach der ersten Niederlage desertiert ist und sich lange Zeit aus den politischen Wirrungen heraushält, zu einem engagierten Kämpfer wird für die Loslösung von der englischen Kronherrschaft. Zum einen ist daran sein Sohn schuld, der in jugendlicher Begeisterungsfähigkeit die vorsichtige Zurückhaltung des Vaters nicht versteht, zum anderen die Arroganz der Engländer, die zu ihrem Vergnügen Tom mit Hunden wie ein Tier fast zu Tode hetzen, weil es für eine echte Treibjagd an Füchsen fehlt. Ob diese Geringschätzung seiner Würde und seines Lebens ihn umdenken lassen, wird nicht ganz klar. Die Entschei-

dung wird ihm aber insofern so- wieso abgenommen, als sein Sohn von den Engländern zwangsrekrutiert wird und er ihn aus ihren Händen befreien will. Erst nachdem er am eigenen Leib und an dem seines entführten und gefolterten Jungen erfahren hat, was das ihm anfangs höhnisch tönende Wort vom Recht auf Selbstbestimmung bedeutet, erst dann betätigt sich Tom aktiv am Unabhängigkeitskrieg.

Nicht Ideale oder eine Ideologie treiben also den ehemaligen Trapper zum Kampf, sondern seine persönlichen Erfahrungen. Ideologen oder Idealisten hätten mit einer solchen wohl als kleinbürgerlich erachteten Motivation ihre Mühe. Und sie dürften ziemlich sicher auch den Schluss des Filmes nicht goutieren, wo man Tom Dobb von seinen Hoffnungen in diese

neue, gerechte, wunderbare Nation sprechen hört, während eine lange Kamerafahrt durch Strassen und Gassen bereits wieder Ungerechtigkeiten und Unmenschlichkeiten (etwa gegen Schwarze und Indianer) ahnen lassen. Mit den abschließenden Worten dieses Repräsentanten des kleinen, braven, schaffigen Mannes scheint der gegenwärtige amerikanische Hurra-Patriotismus nach der anfänglich kritisch-ironischen Darstellung doch noch obenauszuschwingen: Tatsächlich ist aber das glorifizierende Amerikabild des letztlich um seine Mitbürger unbekümmerten Trappers konsequenter Ausdruck seiner Weltvorstellung, die er von Anfang an nicht geändert hat: Jeder ist sich selber der nächste – und dass dies so bleibt, dafür, und nicht für irgendwelche Ideale, ist er bereit

zu kämpfen: Eine Einstellung, die es immerhin verhindert, dass man unter Ausschaltung des eigenen Denkapparates für irgendwelche Prinzipien schlachtet und sich schlachten lässt, wie dies beispielsweise Sergeant Peasy von der englischen Armee tut, der Jungen als Tambours noch und noch verheißt, bloss weil es Krieg ohne Trommlerjungen nicht geben kann und es ihm die Offiziere so befehlen. Donald Sutherland spielt den Antagonisten von Dobbs überzeugend als einen im Grunde gutmütigen Kerl, der wegen seiner dummen God-und-King-Ergebenheit ein gefährliches, weil willenloses Instrument der Mächtigen ist. Peasys Mut in der Schlacht imponiert zuerst, gerade im Gegensatz zur Feigheit Dobbs; doch dann wird die vermeintliche Stärke immer mehr als Ausdruck des Mangels an Persönlichkeit erkennbar.

Eine ähnliche Schwäche der Persönlichkeit lässt auf der anderen Seite die Grossbürgerstochter Daisy (Nastassja Kinski) die Sache der Rebellen missbrauchen als hilfreiche Rechtfertigung, man könnte auch sagen: als ideologischen Überbau für die Ablösung von ihrer zugegebenermassen reichlich degenerierten Familie. Regisseur Hudson lässt dies vor allem am Anfang deutlich werden, als er ihre Begeisterung für den Aufstand abstossend hysterische und fanatische Züge nehmen lässt. Doch immerhin gesteht er Daisy im Gegensatz zum englischen Soldaten eine Entwicklung zu: Durch ihre, lange bloss angedeutete Liebe zum einfachen Tom Dobb sowie gereift durch den langen, zermürbenden Freiheitskampf legt sie die träumerischen Höhere-Töchter-Allüren ab. Einen Reifeprozess durchlaufen auch Tom Dobb (von Al Pacino verhalten, zwiespältig und unglaublich intensiv

verkörpert) und sein Sohn. Der Vater, der zuerst wie eine Glücke über seinen Sohn wacht, lernt sich im gleichen Moment von ihm zu lösen, da er den Wert der Freiheit über das Bedürfnis nach notfalls duckmäuserischer Sicherheit setzt. Der Sohn schliesslich wächst ganz einfach aus dem Alter zwar gutgemeinter, doch unüberlegter Beistandsaktionen und Solidaritätskundgebungen hinaus, die seinen Vater wiederholt in Bedrängnis bringen.

«Revolution», der in den Jahren zwischen 1776 und 1783 spielt, zeigt, wie gesellschaftliche Ereignisse die persönlichen Erfahrungen mitformen, zum Teil bedingen, und wie umgekehrt Persönlichkeit und Charakter von Individuen ihren Niederschlag in Ereignissen von gesellschaftlicher und nationaler Wirkung finden: Im Schicksal einer Nation spiegelt sich das seiner Individuen und umgekehrt. Dementsprechend erzählt Hudson nicht im üblichen Sinne linear, sondern scheinbar sprunghaft. Erlebnisse der Protagonisten gehen über in grandiose Schlachtgemälde und diese wieder in «nebensächliche» Hintergrundsschilderungen mit genau rekonstruierten Kostümen, Bauten und Geräten. Doch gerade diese sozusagen oberflächenbestreichende Erzählweise lässt im Kopf des Zuschauers eine vielschichtig – umfassende, weitgehend wertfreie und in sich abgerundete Vorstellung dessen entstehen, was eine Revolution ausmacht und welche Entwicklung sie bedingt. ■

Rolf Hürzeler

Out of Africa

USA 1985.

Regie: Sydney Pollack

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 86/86)

Das erste Kapitel von «Out of Africa», ihren skizzenhaften Aufzeichnungen über ihr Leben auf einer kenianischen Kaffeefarm, überschrieb Karen «Tania» Blixen 1936 mit «Kamante und Lulu». Kamante heisst ein Kikuyu-Bub, Lulu ist eine Antilope. Dass Karen Blixen Mensch, oder besser Eingeborene, und Tier auf die gleiche Ebene stellt, illustriert ihren Standpunkt. Sie ist dem afrikanischen Leben zwar zärtlich zugegan, nur sieht sie es aus der Sicht der Kolonialistin, der Europäerin, die – geblendet von der Exotik – das Wesen der Dinge verkennt. Karen Blixen schrieb unter dem Pseudonym Isak Dinesen eine phantastische Liebeserklärung an ihren 1931 tödlich verunglückten Liebhaber Denys Finch Hatton, einen britischen Grosswildjäger adliger Herkunft. Den Charakter ihrer Beziehung zu Finch Hatton verriet sie in diesen Erinnerungen in einer privaten Sprache, wie sie Liebende untereinander pflegen. Offen Stellung bezieht sie aber nicht; das Buch ist ein Stück verschwiegene Literatur. «Viktorianisch» könnte man es nennen, wenn Karen «Tania» Blixen nicht unter einer notorischen Anglophobie gelitten hätte.

Da die Romanze europäischer Adliger – Karen Blixen heiratete ihren Vetter, den südschwedischen Baron Bror Blixen – in der Wildnis des Schwarzen Kontinents die Phantasie zahlreicher Biografen inspirierte, wurde im Lauf der Jahre viel über die Afrika-Zeit der Schrift-

stellerin – von 1913 bis 1931 – geschrieben. Noch heute erzählen sich die weissen Siedler im unabhängigen Kenia beim Tee die skandalträchtigen Geschichten aus jener Zeit, als der Kolonialismus gesellschaftlich akzeptiert war, als auf den Safaris mit Gewehren statt mit Fotoapparaten geschossen wurde. Das Landwirtschaftsgebiet der Blixens ist heute Teil einer Vorstadt Nairobis, die «Karen» heisst – nach der dänischen Siedlerin.

Sydney Pollack hat einzelne Sequenzen aus «Out of Africa» in die Lebensgeschichte der Karen Blixen jener Jahre verwoben. Er geht mit den von ihr festgehaltenen Erlebnissen sehr frei um, bleibt der Atmosphäre freilich treu. Pollack beschreibt die unglückliche Ehe mit dem Baron, der von Treue nicht viel hielt. Karens Einsatz für die britische Sache im Ersten Weltkrieg, die Verdächtigungen der Briten, sie sei «kaiserfreundlich», verschweigen ihre Aufzeichnungen ebenso wie der Film. Pollack zeigt ihr Leiden an einer Geschlechtskrankheit, mit der sie ihr Gatte infizierte, die Rekonvaleszenz in Dänemark und schliesslich – nach ihrer Rückkehr nach Afrika – ihre Liebe zu Denys Finch Hatton. 1921 liess sich Karen Blixen von ihrem Mann scheiden. Zehn Jahre lang führte sie die Kaffeeplantage allein weiter, musste sie freilich 1931 aus finanziellen Gründen aufgeben. Finch Hatton hielt ihren Betrieb zwar eine Weile halbherzig über Wasser. Retten konnte oder wollte er die Farmerin Blixen aber nicht. Das Liebespaar trennte sich, kurze Zeit vor ihrer Abreise stürzte Finch Hatton mit seinem Flugzeug ab.

Pollack zeichnet in seinem Film die betörende Romantik Afrikas: Die flimmernden Ngong-Hügel, das saftige Rift-Valley, die Kühe reissenden Lö-

wen und die Schwarzen, die nicht aufmucken, die – wie auch in der literarischen Vorlage – spüren. Dieser Film passt demnach in die Reihe der «Kolonialwerke», die in letzter Zeit zu sehen waren; man denke an David Leans Forster-Verfilmung einer Reise nach Indien. Entsprechend lässt sich «Out of Africa» kritisieren: Selbst bei einem dürtig entwickelten Kolonialismus-Bewusstsein muss der Zuschauer einzelne Sequenzen als Beleidigung für die Schwarzen empfinden.

Der Regisseur kann sich auf die Autorin berufen. Sie trat den Schwarzen zwar mit einer für jene Zeit möglicherweise aussergewöhnlichen Sensibilität entgegen und setzte sich – was für gute Europäerinnen zum guten Ton gehörte – für die Alphabetisierung ein. Aber die «Eingeborenen» («natives») waren halt doch stets die Neger im bevormundenden Sinn des Wortes. Natürlich ist es für uns heute leicht, den Siedlern zu Beginn dieses Jahrhunderts Rassismus vorzuwerfen. Aber diese Kritik wird als Warnung für den Kinobesucher legitim: Man lasse sich von den farbenprächtigen Bildern nicht einlullen. Dahinter versteckt sich himelschreiende Ungerechtigkeit. Karen Blixen tut man nicht unrecht mit der Unterstellung, dass die feudalen Verhältnisse in Afrika für sie ein entscheidender Grund gewesen sind, sich in Kenia niederzulassen. Dort musste sie ihre gesellschaftliche Stellung am Rand des Adels nicht mehr rechtfertigen wie in Dänemark, dort gehörte sie zur dominierenden Klasse – dank ihrer Hautfarbe. Sydney Pollack hat diese koloniale Tradition kritiklos aufgenommen

und filmisch grandios verarbeitet. Wie gerne möchte man doch damals Europäer gewesen sein.

Für die Rolle der Blixen wählte Sydney Pollack Meryl Streep. Sie spielt die initiative energische Farmerin, die sich in einer gnadenlosen Welt durchzusetzen versteht. Dieser Stil liegt der Schauspielerin nicht besonders, möglicherweise weil man sich bereits ein Bild von ihr gemacht hat, nämlich das der verträumten Frau eines erfundenen französischen Leutnants oder einer verliebten amerikanischen Mittelstandsmutter. Die Kunst der langen Blicke, die auf tiefes Wasser schliessen lassen, kann sie in ihrer Beziehung zu Finch Hatton – ihn spielt Robert Redford – naturgemäss am besten ausspielen. Aber die Zweisamkeit ist nicht allein das Ent-



Kolonialromantik vor spektakulärer ostafrikanischer Kulisse: Meryl Streep und Robert Redford in Sydney Pollacks «Out of Africa».

scheidende, die harte Zupackerin gehört dazu; man glaubt sie Meryl Streep nicht. Robert Redford wird dem dandyhaften, stets auf Unabhängigkeit bedachten Grosswildjäger Finch Hatton eher gerecht. So könnte man sich den Aussteiger in der ersten Dekade unseres Jahrhunderts vorstellen. Bror Blixen spielt Karl Maria Brandauer, böse und selbstsüchtig. Vielleicht ist er ein bisschen zu negativ herausgekommen. Baron Bror war zu seiner Zeit immerhin ein berühmter Jäger, der sich allgemeiner gesellschaftlicher Anerkennung erfreute. Bror starb in den vierziger Jahren bei einem Autounfall in Schweden; auch er hielt seine Erinnerungen an Afrika schriftlich fest.

Die erlebte Vergangenheit, ihre literarische Verarbeitung

und schliesslich deren Verfilmung: Die schriftliche Erinnerung, die zeitgenössischen und späteren Quellen sowie der Film bilden drei Ebenen, die mitunter schwer auseinanderzuhalten sind. Durch die technisch hervorragende Inszenierung wird der Zuschauer dazu verleitet, die Sichtweisen durcheinander zu bringen. Niemand soll sagen, dass diese Verführung hoffnungslos naiv sei, denn auch der abgeklärte Kinobesucher träumt gerne von einer Romanze in der Wildnis. Er steht im Bann des traditionellen europäischen Afrikabildes von Freiheit, Macht und Grenzenlosigkeit. Daran glaubte auch Karen Blixen einmal. Schwarzafrika hat sich an ihr gerächt – sie kehrte als gebrochene Frau in die Heimat zurück. ■

Daniel Büsser

Choose Me

(Sag ja)

USA 1984. Regie: Alan Rudolph (Vorspannungangaben s. Kurzbesprechung 86/62)

«Choose Me» (Wähle mich) – angesprochen wird damit Mickey, ein blendend aussehender, sensibler und friedfertiger (Das Verdreschen unliebsamer Zeitgenossen beherrscht er zwar auch, setzt diese Kunstfertigkeit aber nur in Notsituationen ein) Herzensbrecher, Ex-Spion, Pilot, hochdekorierter Kriegsheld, Starfotograf und Abenteurer. Kurz, die Verkörperung der Wunschträume frustrierter Durchschnittsbürger, ein James Bond ohne Auftrag seiner Majestät. Doch zu einem Doppel-Null-Agenten-Image fehlt ihm halt doch noch ein Zacken in der Krone. Schuld daran ist sein Aufenthalt in einer psychiatrischen Klinik, aus der er aber wieder ausgerückt ist. Der Grund für diese Internierung bleibt unklar. Und was da der Person von Mickey eine tragische Dimension hätte geben sollen, wirkt aufgesetzt und wenig glaubwürdig. Eine Schnapsnase wäre in diesem Moment wohl aussagekräftiger und glaubwürdiger gewesen.

Mickey kommt auf seinem Fluchtweg nach Las Vegas, wo er offenbar eine Menge Geld gelagert hat, in eine Stadt, um da eine alte Freundin, eine Nachtclubbesitzerin, die er seit Jahren vernachlässigt hat, zu heiraten. Die Nachricht, dass sie vor zwei Jahren gestorben ist, trifft ihn angesichts der neuen, attraktiven Besitzerin wenig: Als seien Heiratsanträge vererbbar, verliebt sich Mickey sofort in die Neue und verspricht ihr also gleich die Ehe.

Doch so nahtlos geht es nun



auch wieder nicht. Bevor sie beide als ein Herz und eine Seele den Bus ins Honeymoon-Paradies Las Vegas besteigen können, müssen sie erst noch ein Geflecht aus Beziehungen, Abhängigkeiten, Verwechslungen, seelischen Knäcksen und Ängsten entwirren. Ein Labyrinth menschlicher Probleme, in dem die Protagonisten, manchmal Hand in Hand, manchmal allein und verlassen umherirren, krampfhaft auf der Suche nach dem Ausgang.

Es sind Entwurzelte. Menschen auf der Suche nach einer Identität, nach menschlicher Wärme, um aus der allestötenden Anonymität zu entkommen. Ausgenützte, die sich nicht zu wehren wissen. Am liebsten verkehren sie telefonisch mit ihren Mitmenschen, weil sie mit der Unmittelbarkeit eines direkten Gesprächs nicht umzugehen verstehen. Menschen am Nullpunkt, die einen eigenartigen Kontrast zum gestylten Dekor des Films bilden.

Da ist Eve, die Nachtclubbesitzerin. Ein Vamp, vor dem die Männer gleich reihenweise umfallen. Zum erstenmal in ihrem Leben, das von oberflächlichen Sexabenteuern geprägt ist, empfindet sie ein tiefes und echtes Gefühl für einen Mann, für Mickey, was sie aber nicht auszudrücken vermag und was ihre ohnehin schon zerrüttete Psyche noch mehr durcheinanderbringt. Hilfe sucht sie per Telefon bei Dr. Love alias Nancy, der Sorgentelefon-Tante des Lokalradios, die ihrerseits von Selbstzweifeln geplagt wird, diese aber am Draht gut überspielen kann. Der Zufall will es, dass Nancy in ein freies Zimmer bei Eve einzieht. Keine der beiden ahnt von der «Telefonidentität» der anderen. Sie bauen unbelastet eine neue Beziehung zueinander auf.

Die Idee von zwei völlig unabhängigen Parallelbeziehungen

würde viel neuen, interessanten Stoff hergeben, wenn eine Auflösung dieser Situation stattfinden würde, was aber hier nicht geschieht. Stattdessen versandet diese Idee, wie so vieles in diesem Film. Man wird das Gefühl nie los, dass da zuviele Gedanken und Beobachtungen in einen Zusammenhang gebracht werden sollten. Dementsprechend fächert sich der Film in viele verschiedene Handlungsstränge mit schönen Details auf, die dann meist abrupt unterbrochen werden, um durch irgendwelche dramaturgischen Tricks wieder den Anschluss an die eigentliche Haupthandlung zu finden, nämlich an die Beziehung zwischen Mickey, Eve und Nancy.

Die Wohnpartnerinnen-Beziehung zwischen Eve und Nancy findet ihr vorläufiges Ende, als der heiratswütige Mickey ebenfalls im Haus von Eve auftaucht. Während Eves Abwesenheit verführt er die unsichere Nancy und macht ihr nach erfolgreich vollzogenem Liebesakt auch gleich einen Heiratsantrag. Doch rechtzeitig besinnt er sich auf seine wahre Liebe, auf Eve, die mittlerweile aus Leid über den scheinbaren Verlust Mikkeys Selbstmordabsichten hegt.

Das Happy-End leitet eine herrlich groteske Szene ein. Beide stehen sich Aug' in Aug' auf dem Dach des Nachtclubs gegenüber, beide einen Revolver an ihre eigene Schläfe haltend, und beide drohen sie, sich selbst umzubringen, falls die Liebe, die sie für den anderen empfinden, nicht erwidert wird. Während Eve und Mickey sich jetzt endgültig gefunden haben, und der Zuschauer durch eine überlange Einstellung auf die beiden strahlenden Gesichter an ihrem Glück teilhaben darf, erfährt auch Nancy eine grundlegende Wandlung. Mit dunkler Sonnenbrille und reichlich Brillantine im Haar sitzt sie selbstsi-

cher im Radiostudio und futiert sich weder um die Anweisungen des Regisseurs noch um die Meinungen ihres Publikums.

Alan Rudolph («Welcome to L. A.», «Remember My Name» u. a.) hat mit «Choose me» ein sehr zwiespältiges Werk geschaffen. Einerseits besticht es durch grossartige Schauspielerleistungen, durchkomponierte Bilder und Musik, die deutlicher denn alles andere die innere Leere und die Sehnsüchte dieser Menschen zeigt. Andererseits krankt die Geschichte an fehlender Glaubwürdigkeit. Zu viele Missverständnisse und Zufälle spielen tragende Rollen, als dass der Film überzeugen könnte. Man bekommt nie den Eindruck, dieses Werk sei aus einem Guss entstanden. Stattdessen präsentiert sich «Choose me» als visuell und akustisch perfektes Retorten-Konstrukt. ■

Markus Sieber

Chan Is Missing

USA 1981;

Regie: Wayne Wang

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 86/80)

Dieser Spielfilm-Erstling des damals 32jährigen Wang, schwarzweiss und auf 16 mm, ist ein ganz grosser kleiner Film: Gedreht worden ist er in nur zehn Tagen mit dem unglaublichen Mini-Budget von 20000 Dollars, in Selbstaussbeutung also und offensichtlich mit einem dringlichen Anliegen. «Chan Is Missing» sei der erste abendfüllende Film von und mit ausschliesslich US-Chinesen, und ausschliesslich unter und von ihnen spielt und handelt er (oberflächlich besehen) auch.



Nach den Prinzipien östlicher Denkart gestaltet: «Chan Is Missing» von Wayne Wang.

Schauplatz ist San Franciscos Chinatown, das mit Hammets und Chandlers Romanen und den Filmen der Schwarzen Serie scheinbar endgültig codiert worden ist und darum seither unzählige Male als billiger Fundus von Versatzstücken für Thriller auch der niedrigsten Art erhalten musste. Der schmierig-servil lächelnde Chinese, der undruchdringliche, die kühle asiatische Nutte im hautengen geschlitzten Rock, der durchsichtige, zerbrechliche Alte, welcher sich als Meister einer vergessenen mörderischen Kampfkunst entpuppt – das sind Figuren, die wir in «Chan is missing» höchstens im Hintergrund auf Filmplakaten in Chinatowns Strassen ausmachen könnten. Zwar erinnert die Suche des US-chinesischen Taxifahrers Jo (Wood Moy) und dessen Neffe Steve (Marc Hayashi) nach Chang Hung, einem mit 2000 Dollars verschwundenen Geschäftspartner, ganz bewusst an die Recherchen von Spade oder Marlowe. Eine immer nur fast parodistische Referenz aber, ebenso die an Welles' «Citizen Kane». Brilliant benutzt, um auch formal

das zu finden, was das eigentliche Thema des Filmes ist: ethnisch-kulturelle Eigenständigkeit.

«Ich glaube, ich bin nicht Chinese genug. Ich kann das Rätsel nicht ohne Lösung akzeptieren,» sagt Jo gegen Schluss einmal. Anders als «Kane» funktioniert «Chan» nicht wie ein Puzzle, dessen Teile sich Stück für Stück ergänzen. Im Gegenteil, der Bürger Chan wird im Lauf von Jos und Steves Nachforschungen durch ein absolut «gewöhnliches», alles andere als mysteriöses Mittelstands-Chinatown immer widersprüchlicher, unfassbarer. Eben dies stellt Jo vor philosophische Fragen und solche nach seiner kulturellen Identität und Integrität, die der jüngere Steve als alten Käse abtut. Sehr unglaublich natürlich. Denn Steve gibt sich bezeichnenderweise gern mit dem Slang der Schwarzen forsch, einer anderen Minorität, und versucht Richard Pryor zu imitieren, den politisch engagierten, immer wieder die schwarze Identitätssuche thematisierenden Komiker.

Die Suche nach Chan bleibt für Jo also nicht ohne Gewinn,

findet er sich einmal damit ab, dass er sein eigentliches Ziel wohl nie erreichen wird. Und genial und schön an diesem Film ist, wie er uns auf unaufdringliche Weise die Möglichkeit gibt, den an Jo demonstrierten Prozess auf anderer Ebene original durchzumachen. (Diese Lehr-Weise wiederum ist die orientalische – der Film «stimmt» einfach durch alle Böden hindurch.) Es ist dies jene Ebene, die wir als Filmpublikum immer original erfahren: die gestalterische. In «Chan Is Missing» gibt es nun einen dramaturgischen Angelpunkt, an dem wir anstrengungslos quasi in die chinesische Haltung gegenüber dem Rätsel um Chan schlüpfen. Es ist der – typischerweise nicht präzise festgemachte – Punkt, wo Yang in Yin kippt.

Yang: Das Prinzip von Aktivität, Bewegung, Logos. Die Suche nach Chan geschieht ganz in dieser Art, entsprechend ist sie, wie gesagt, mit Referenz an amerikanische Vorbilder inszeniert, so als gingen Jo und Steve in den Fussstapfen eines draufgängerischen Detektivs oder Reporters vor. Die gleichzeitige Verfremdung und Hinter-

fragung durch einen dokumentaristischen Stil à la Cinéma Vérité und mit der dauernden Unbestimmtheit oft verwendeter Handkamera wird auf einmal fallengelassen, als Jo einen Revolver findet. Gekonnt steigern jetzt die traditionellen Formen des Thrillers die Spannung bis – zum Punkt des Stillstands: Jo fragt sich, ob er inzwischen an Paranoia leide. Gleich darauf, im von ihm gesprochenen Off-Kommentar, eine simple Auflistung des bisher Erfahrenen – eine scheinbare Vielzahl widersprüchlichster Chans, kein Schritt weiter. Yang hat sich blockiert, kippt.

Yin: Das Prinzip von Rezeptivität, Ruhe, Intuition. Es tauchen Bilder von Wasser auf, assoziativ montierte. Eine Szene ohne Schnitt (!), in der Jo und Steve nach einem Streit stumm und voller Spannungen an einem Tisch sitzen. Eine lange, wieder nur scheinbar «funktionslose» Einstellung von auf den Bus wartenden Leuten, vor denen verschwommen Autos vorbeiflitzen. Und schliesslich gegen Schluss immer länger werdende Bilder von jenen Menschenmengen und Häusern Chinatowns (beides Yin), aus denen das Individuum (Yang) Chan aufgetaucht und wichtig geworden war (Yang), in die er anonym sich wieder aufgelöst hat (Yin). Nicht in dramatischer Steigerung und kathartischer Auflösung endet dieser Film – «Chan Is Missing» kommt in *Balance*. Und es ist nicht ein Nicht-Wissen, mit dem wir uns abfinden müssen, sondern Unbestimmtheit, und mit der tun wir uns am schwersten. (Amüsant, wie gerade das von Heisenberg 1927 für die Atomphysik formulierte Unschärfeprinzip so viel weniger populär geworden ist als andere wissenschaftliche Entdeckungen und Theorien. Mit ihm hat sich der Westen an einem Extrempunkt des Yang ge-

nau Jos Erkenntnis geholt, sozusagen.)

Erst rückblickend bin ich mir dann bewusst geworden, wie sehr dieser Film schon vorher eine gestalterische Umsetzung östlicher Philosophien und Denkart war. Den Spass, dies für sich selbst zu tun, möchte ich niemandem nehmen, drum nur einige knappe Hinweise. Jo und Steve als Protagonisten von (niemals nur) Yin und Yang. Das Sichtbare aus dem Unsichtbaren und umgekehrt: Chan als Kristallisationspunkt; das Verhältnis Amerikaner/Chinesen, zusätzlich im Vergleich mit jenem der übrigen Filmproduktion. Für uns Kopfstand der Logik schliesslich, was den Film als Ganzes betrifft: in seinen Kampfformen gegen Rassismus und kulturzerstörenden Assimilationszwang – ganz «unkämpferisch», ohne Bitterkeit, liebenswert, sich nicht um den Gegner «kümmernd» – aus dem Yin heraus.

Und dann der Nachspann, Crew- und Schauspieler-Namen, und mir ahnt etwas vom Aufwand, den wohl allein diese schon verlangen: Laureen Chew, George Woo, Ellen Yeung, Robert Kikuchi ... Wer Profi, wer nicht, ist unklar gewesen in diesem ideensprühenden Film, der in manchen Stellen als (improvisierte) Selbstdarstellung von Chinatown entstanden ist. Und dafür nehme ich eine zuweilen holprige Kamera oder Montage sehr gern in Kauf. Im Aufgreifen zweier tatsächlicher und sehr bedacht ausgewählter Ereignisse, die San Franciscos Chinesengemeinschaft aufgewühlt hatten, trug der Film sicher auch zu deren kollektiver Bewältigung bei. An einem traditionellen Neujahrs-Umzug entbrannte zwischen «roten» und «Taipeh»-Chinesen eine Strassenschlacht über der Frage, wessen Fahne bei einer bestimmten Zeremonie ge-

schwenkt werden dürfe. (Die Bürgermeisterin, übrigens, war sich nicht zu blöde, vor dem Umzug zu empfehlen, sicherheitshalber nur eine einzige Flagge mitzutragen – die amerikanische.) Und die Ermordung eines Landsmannes wegen eines Streites über Staatstreue liess einen 87jährigen Chinesen zum ältesten in Kalifornien je des Mordes angeklagten Menschen werden. ■

Franz Ulrich

Padre nuestro

Spanien 1984. Regie:
Francisco Regueiro
(Vorspannungaben s.
Kurzbesprechung 86/87)

Ein alter spanischer Kardinal (Fernando Rey), der im Vatikan Karriere gemacht hat, bittet den Papst um Urlaub: Er habe Krebs, der Arzt gebe ihm nur noch ein Jahr, weshalb er auf sein Familiengut in seinem kastilischen Heimatdorf zurückkehren wolle, um vor dem Tod seine irdischen Angelegenheiten in Ordnung zu bringen und Vergebung für seine Missetaten zu finden. Der Papst ist über das für einen katholischen Priester nicht gerade alltägliche Vorleben seines «geliebten Sohnes» bestens im Bilde und lässt ihn, versehen mit guten Wünschen, nach Kastilien ziehen.

Die Rückkehr in seine Heimat konfrontiert den Kardinal mit seiner schuldhaften Vergangenheit: Er begegnet seiner ehemaligen Geliebten (Yolanda Cardama) wieder, die er, als er noch Dorfpfarrer war, mit einem Kind hat sitzen lassen, seiner erwachsenen Tochter (Victoria Abril), die als Luxushure lebt



Taufszene im Bordell: Victoria Abril und Fernando Rey in «Padre nuestro».

und «die Kardinalin» genannt wird, und seiner kleinen Enkelin Maria (Emma Penella). Ein braver Hirte hatte damals die verlassene Mutter geheiratet, hatte sie wieder ehrbar gemacht und spielte würdevoll die Rolle des Ehemannes, des Vaters und Grossvaters. Die Ankunft des Kardinals befleckt seine Ehre und seinen Stolz: Der Hirte stürzt sich in einen Ziehbrunnen und ertrinkt.

Trotz dieses Opfers, das seine Heimkehr verursacht, setzt der Kardinal die Wiedergutmachung seiner Missetaten fort, wie er sie versteht und ohne Rücksicht auf andere. Die Tochter soll seinen Bruder Abel (Francisco Rabal) heiraten, um das Familienerbe zusammenzuhalten. Die Witwe des Hirten, seine frühere Mätresse, zwingt er, in das Haus seiner Familie zu ziehen, um wenigstens im Alter ihre Rechte anzuerkennen. Nachdem er alles nach seinem be-

sten Wissen und Gewissen umsichtig geordnet hat, stirbt der Kardinal friedlich und versöhnt kurz nach einem Telefongespräch mit dem Papst, dem er das Ergebnis seiner Bemühungen mitgeteilt hat.

«Padre nuestro» ist der zwölfte Film des Malers, Schriftstellers und Regisseurs Francisco Regueiro (von seinen früheren Filmen war meines Wissens noch keiner in der Schweiz im Verleih). Das Thema dieses Werks könnte «spanischer» nicht sein in seiner Mischung aus Katholizismus, Sexualität, Schuldgefühl und Tod. Regueiro sagte in einem Interview: «Die katholische Religion hat mich während eines Lebensabschnittes sehr stark geprägt. Obwohl meine Überzeugung heute genau entgegengesetzt ist, so nimmt das Sakrale auch heute noch einen wichtigen Platz ein und ich bin nach wie vor durch meine Kindheitserinnerungen

geprägt. Insofern sind also gewisse Aspekte meiner Themen jenen von Buñuel nahe. Und wie der Surrealist Buñuel hasse er «alle Institutionen und darunter eben auch die Familie».

Familie und Kirche stehen denn auch im Zentrum dieses Films (oder eben unter Beschuss). Dabei kommt die Familie womöglich noch schlechter weg als die Kirche. Die übermächtige Mutter Valentina (Amelia de la Torre) herrscht kränkelnd und hysterisch von ihrem Bett aus (man wird sich an Carlos Sauras «Mama cumple cien años», 1979, erinnern...). Jederzeit hat sie einen Kleriker zur Hand, um ihr eine Messe zu lesen, wenn ihr danach zumute ist. Sie hat immer den Sohn vorgezogen, der den geistlichen Stand erwählte, während sie Abel (sic!, Francisco Rabal) vernachlässigte. Als der Kardinal sie nach seiner Heimkehr aufsucht, beschimpft sie ihn zuerst

einmal, weil er es nicht geschafft habe, Papst zu werden, und nun «dieser Pole» an seinem Platz sitze.

Abel ist Arzt geworden, bezeichnet sich als Atheisten, ist hinter den Frauen her, mit denen er aber nicht schlafen kann. So erleichtert er sich mit Onanieren. Als ihn der Kardinal einmal dabei erwischt, ist dieser zuerst darüber empört, erbarmt sich dann aber seiner und gibt ihm als erfahrener Liebhaber den guten Rat, wie er mit einem Trick den vorzeitigen Samenerguss verhindern könne, wenn er mit einer Frau zusammen sei. Schliesslich soll Abel ja seine Tochter glücklich machen ...

Der Kardinal selbst ist ein Mensch, der eigentlich immer ein «richtiger» Mann, Gatte und Vater sein wollte, es aber des Zölibats wegen nicht sein durfte. Daher seine Flucht nach Rom unter schmählicher Hinterlassung seiner Geliebten und ihrer gemeinsamen Tochter. Weil er ihr kein leiblicher Vater sein konnte, verwirklicht er nun am Ende seines Lebens eine Art geistlicher Vaterschaft: Angetan mit seinen Kardinalskleidern, sucht er seine Tochter im Bordell auf, wo er die Halbnackte, die soeben einen Kunden bedient hat, tauft. Hat schon diese mehr als problematische Szene einen blutschänderischen Beigeschmack, so kann man nur froh sein, dass einem die inzestuöse Heirat zwischen Onkel und Nichte erspart bleibt.

Überhaupt scheint der Kurienkardinal der Familie näher zu stehen als der Kirche. Einige Zeit nach seiner Heimkehr zog er die Kardinalskleider aus und schlüpfte in die Kleider seines verstorbenen Vaters. In einer Schlüsselszene, jener mit dem gläsernen Kelch im Weinkeller, die an die Wandlung in der Messe erinnert, weiht der Kardinal den Wein in einem sakralen Ritual. Zugleich macht er sein

Testament: Er vermacht jenen Teil der Weinberge, die als «Rebberge des Herrn» den Messwein für halb Europa liefern und ohne Testament nach seinem Tod als sein Erbteil an die Kirche fallen würden, seiner Tochter, der Hure, und nimmt sie damit dem Papst und der Kirche weg. Regueiro: «Er bricht also mit der Habsucht, durch welche sich die Kirche schon immer ausgezeichnet hat.» Mag sein, aber damit bricht er keineswegs mit der eigenen Habsucht: Um den Familienbesitz ungeschmälert zu erhalten, schreckt er nicht einmal davor zurück, Bruder und Tochter in eine inzestuöse Verbindung zu treiben.

Der alte Kardinal ist heimgekehrt, um das Vermächtnis seines Lebens zu regeln. Während seiner Spaziergänge durch die Felder und Rebberge, kehrt die lange vermisste Verbundenheit zum Land seiner Jugend zurück, und im Spiel mit seiner Enkelin erinnert er sich wieder seiner eigenen Kindheit. Mit dem Blick zurück verfolgt er sein Ziel, sein Leben rechtzeitig in Ordnung zu bringen. Aber alle seine Anordnungen und Bestimmungen enthalten den Keim der Zerstörung und des Todes für jene, die davon betroffen sind: Seine Geliebte wird sich im grossbürgerlichen Haus, in dem sie Dienstmädchen war und vom Sohn des Hauses geschwängert wurde, nie wohlfühlen, und was aus der Verbindung von Abel und «Kardinalin» wird, ist nicht auszudenken. Der Kardinal handelt letztlich selbstherrlich und verheerend, weil er nicht aus dem von den «Institutionen» Familie und Kirche geprägten Denken und Handeln ausbrechen kann.

«Padre nuestro» übt Kritik an Erscheinungsformen von Familie und Kirche, wie sie in mancher Hinsicht typisch «spanisch» sind und unter Franco wohl als

drückende Realität empfunden wurden. Allerdings wirkt diese Kritik im Film vordergründig weit weniger grell und schockierend, als es in der verbalen Zusammenfassung den Anschein machen mag. Sie ist wie in Watte eingepackt, denn der Film besteht weitgehend aus ruhigen, sanften Bildern und Szenen, die Menschenfiguren (allesamt hervorragend dargestellt) besitzen alle ihre Würde, werden nie böswillig karikiert oder verunglimpft. Die Kritik an den Institutionen wirkt keineswegs bloss billig oder undifferenziert. Der Regisseur betrachtet die Figuren und die Verhältnisse, in denen sie leben, mit wohlwollender Nachsicht, manchmal auch mit Ironie und schwarzem Humor. Aber obwohl sich Francisco Rigueiro auf Buñuel beruft und diesem thematisch nahesteht (und mit Fernando Rey und Francisco Rabal Buñuel-Darsteller einsetzt), fehlt «Padre nuestro» so ziemlich alles, was die Werke Buñuels auszeichnet, insbesondere surrealistischer Witz, spirituelle Tiefe und spielerische Artistik. So bleibt denn von «Padre nuestro» nur ein sehr zwiespältiger Eindruck haften. ■