

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 38 (1986)
Heft: 13

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: 25.11.2025

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

Franz Ulrich

Salò o Le 120 giornate di Sodoma

(Salò oder Die 120 Tage von Sodom)

Italien/Frankreich 1975.
Regie: Pier Paolo Pasolini
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/196)

Pasolini, der bis kurz vor seiner Ermordung im November 1975 noch an «Salò» gearbeitet hatte, soll erklärt haben, er fürchte sich vor diesem Film. Seine Aufnahme nach Aufführungen in Frankreich, Italien und in der BRD war denn auch noch zwispältiger als ohnehin bei fast jedem Werk Pasolinis. In verschiedenen Ländern von den Gerichten beschlagnahmt, später jedoch meist wieder freigesprochen, wurde «Salò» im März 1976 auch in der Schweiz, in Bern, einem kleinen Kreis vorgeführt, um abzuklären, ob der Film öffentlich gezeigt werden solle oder nicht. Nachfragen bei den zuständigen Behörden ergaben durchwegs negative Auskünfte: Es sei nach Paragraph 204 des Strafgesetzbuches, der «unzüchtige Veröffentlichungen» verbiete, mit einer Strafverfolgung von Verleih und Kinobesitzern zu rechnen. Nachdem «Salò» in einigen Westschweizer Kantonen verboten worden war, verzichtete der damalige Verleih (Unartisco in Zürich) auf eine Kinoauswertung und gab die Rechte an die Produzenten zurück.

Nach der Freigabe des Achternbusch-Films «Das Ge-

spenst» hält nun ein anderer Verleih (Citel Films in Genf) offenbar den Zeitpunkt für günstiger, um «Salò» doch noch in die Kinos zu bringen. Ich bin mir keineswegs sicher, ob dieser Entscheidung richtig ist. Pasolini hatte allen Grund, sich vor seinem eigenen Werk zu fürchten. Denn «Salò» ist einer der schrecklichsten Filme, die je geschaffen wurden. Wer sich diesem Werk aussetzen will, soll wissen, dass er grösste psychische Belastungen in Kauf nehmen muss.

Pasolinis Weg nach «Salò»

Noch 1969 erklärte Pier Paolo Pasolini, er wolle mit seinen Filmen vor allem die kapitalistische Gesellschaft verändern.

Für ihn liege die Hoffnung im Subproletariat der Dritten Welt, in den besitzlosen Bauern der Entwicklungsländer Afrikas, Asiens und Südamerikas, die sich eines Tages gegen die Konsumgesellschaft der Entwicklungsländer zusammenschliessen würden. Auf die Frage, warum er sich mit seinen Filmen an dieses Subproletariat wende, antwortete Pasolini: «Ich will mit meinen Filmen die Bauern gar nicht erreichen. Das Subproletariat besteht aus Analphabeten. Sie können weder lesen noch schreiben, noch können sie meine oder Filme eines andern Regisseurs verstehen. Ich will mit meinen Filmen die Bourgeoisie – für mich die Verkörperung des Kapitalismus – verändern. Filme wie «Porcile» und «Teorema» sollen wie eine



Bombe sein, die ich ihr unterlege.» Pasolini musste jedoch erfahren, dass seine «Bomben» nicht zündeten oder wirkungslos verpufften und einfach konsumiert und absorbiert wurden.

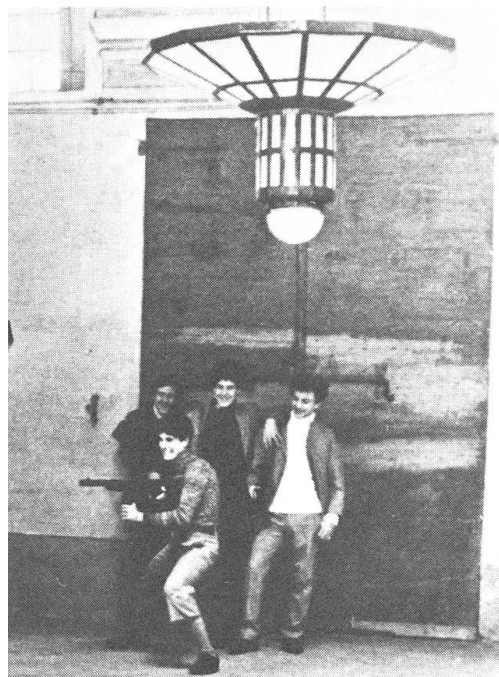
In den Jahren darauf (1971–74) drehte Pasolini die «Trilogie des Lebens», in der er die Sexualität als befreiende und lustvolle Lebensäußerung darstellen wollte. Als Schauspieler suchte er Gesichter aus dem Volke, die den Vorstellungen entsprachen, die er selbst von den historischen Figuren eines Boccaccio, Chaucer und aus «1001 Nacht» hatte: «Ich suchte die Überlebenden, jene wenigen, die auch heute noch die Unmittelbarkeit der Lebenserfahrungen im Gesicht haben. Ich befasse mich mit der Vergangenheit, weil nur sie im-

stande ist, die Gegenwart in Frage zu stellen. Ich glaube nicht mehr an die Möglichkeit direkter politischer Aktion, besonders nicht in den Medien.» Dafür wollte er nun die Zuschauer in die Mysterien der Erzählkunst und des Lebens einführen. In der Epoche der Industrialisierung gehe es darum, im Leben überhaupt «piacere» (Vergnügen) finden zu können. Zu diesem «piacere» gehöre wesentlich das Geschlechtliche und Erotische. Auf dem Hintergrund der «sexuellen Befreiung» Ende der sechziger und Anfang der siebziger Jahre vertraute er ganz auf die progressive Funktion des hedonistischen Prinzips in der unbefangenen Darstellung nackter männlicher und weiblicher Körper. Aber Pasolini war es nicht gegeben, diesen «Quell des Lebens» filmisch überzeugend zur Darstellung zu bringen. Er wusste das schliesslich selber: «Meine Filme sind nie erotisch gewesen, leider. Vielleicht weil ich gehemmt bin und die Erotik nicht als Erotik darstellen kann, sondern immer in einer dramaturgischen oder metaphorischen Funktion.» In allen Werken Pasolinis erscheinen Sex und Erotik denn auch meist nicht als Quelle der Lust und der Freude, sondern als Prinzip der Auflösung und des Todes. War dies vielleicht eine Folge seiner Homosexualität, die er innerlich offenbar nie ganz akzeptieren konnte?

Bereits während der Dreharbeiten zu «Il fiore delle mille e una notte» meinte Pasolini resigniert: «Ich kämpfe zwar weiter, obwohl ich an ein Resultat nicht glaube.» Er war von der gesellschaftspolitischen Entwicklung in Italien zutiefst enttäuscht, vor allem von jener der

jungen Generation, auf die Pasolini früher seine Hoffnungen gesetzt hatte. Nach der falschen Revolution von 1968, die sich als marxistisch ausgegeben habe, in Wirklichkeit jedoch nur eine Selbstkritik der Bourgeoisie gewesen sei, seien durch die Restauration nur die negativen Aspekte der Vergangenheit gerettet worden. Die Jungen hätten sich selbst in ein Getto begeben, sie seien in die Isolation geraten und dadurch dialektisch zurückgefallen. «In den Jungen blühen wieder jene provinziellen Eigenschaften, jene moralistischen Einstellungen, von denen wir gehofft hatten, sie ein für allemal überwunden zu haben. Und all dies geschieht als Resultat dieser monströsen Barriere, die sie selbst erbaut haben und die sie von der vorhergehenden Generation trennt. Das ist die Wiedergeburt des Molochs. Wenn wir die Bourgeoisie anthropologisch sehen, so wird uns klar, dass diese Generationsbarriere dem Moloch nur recht sein kann. Sie schafft neue Konsumenten, eine riesige Menge neuer Konsumenten.» Die Bourgeoisie habe die Jungen nur dazu verwendet, einige unbequeme Mythen zu zerstören (Aus einem Interview mit Pasolini, «Weltwoche» vom 12. September 1973).

Pasolini war ein Mann voller Grimm, wie Sokrates, der im Namen des Konformismus seiner Zeit verurteilt worden ist. Er hat seine Wut, aber auch seine Existenzangst mit Allegorien, Symbolen und mit einem Manierismus der gewalttätigen Ästhetik, die sich vergleichbar im «Theater der Grausamkeit» findet, maskiert. Pasolini war ein Mensch voller Widersprüche, die er zu exorzieren versuchte, indem er sie zur oft schockierenden Darstellung brachte. Den extremsten Ausdruck seines Zornes, seiner Ängste, Obsessionen, aber auch seiner



Schonungslose, an die Grenzen des Erträglichen und Zumutbaren gehende Anklage gegen Faschismus und Gewalt: «Salò o Le 120 giornate di Sodoma».

Ohnmacht und Resignation hat er mit «Salò» geschaffen, der sich thematisch allerdings bereits in früheren Werken angekündigt hat. So etwa in «Orgia», einem 1965 entstandenen Zweipersonenstück von einem Mann und einer Frau, die in einer sadomasochistischen Beziehung leben, insbesondere jedoch in «Porcile», den Pasolini als brutale Denunziation des Barbarismus der bourgeois deutschen Gesellschaft verstanden wissen wollte.

Der Angriff von links und rechts müde, durch die Enttäuschung verbittert, die ihm der weitgehend missglückte Versuch einer Darstellung des vitalen, unverdorbenen Daseins in der «Trilogie des Lebens» bereitet hatte, kehrte Pasolini mit «Salò» zum ideologischen Ideenkinos seiner mittleren Schaffensperiode zurück. Wenn sich in seinen früheren Werken noch gelegentlich mehr oder weniger ausgeprägte Spuren von Menschlichkeit, Hoffnung, Lebensfreude, Liebe und Erbarmen (beispielsweise in «Accattone», «Il Vangelo secondo Matteo» und «Teorema») finden lassen, so ist in «Salò» davon nichts mehr festzustellen. Dieser Film ist ein einziger halluzinatorischer Alptraum des Entsetzens, des Terrors und der Unterdrückung des Menschen durch den Menschen. Des Themas und dessen Darstellung wegen ist er ein Extremfall.

Als Vorlage diente Pasolini das erst zu Beginn dieses Jahrhunderts aufgefundene, Fragment gebliebene Werk «Les 120 journées de Sodome ou l'École du libertinage» des Marquis de Sade (1740–1814). Die schrecklichen Verfehlungen, die de Sade in seiner Version der Geschichte vom sündigen Sodom geschildert hat (vier Männer und vier Erzählerinnen unterziehen im Schloss von Silling eine Gruppe von ausgewählten Op-

fern, Jugendlichen und Kindern, jeder nur denkbaren verbrecherischen und perversen Quälerei), hat Pasolini aus dem 18. Jahrhundert in die Zeit jener «sozialen italienischen Republik» (17. Sept. 1944–25. April 1945) verlegt, die Mussolini nach seiner Befreiung mit Hitlers Hilfe gegründet hatte und deren Hauptstadt Salò am Gardasee gewesen war. An diese Republik von Salò hatte Pasolini sehr genaue eigene Erinnerungen. Nachdem er im September 1943 aus der Armee ausgerissen war, hielt er sich in Carsara im Friaulischen, dem Geburtsort seiner Mutter, versteckt. Damals träumte er jede Nacht davon, mit einem Fleischerhaken erhängt zu werden. Dieses Schicksal erlitten nämlich erklärte Antifaschisten und jene, die sich der militärischen Einberufung entzogen. Sein Bruder Guido starb als Partisanenkämpfer in den Bergen Venetiens unter barbarischen Quälereien. Allein schon von diesem persönlichen Hintergrund her ist es verständlich, dass Pasolini die Republik von Salò als eine Zeitperiode erschienen ist, in der jedes Verbrechen gegen die Menschlichkeit, wie es de Sade beschrieben hatte, möglich war.

Die Kreise des Bösen

Pasolini kannte den Satz von de Sade, nichts sei grundlegender anarchistisch als die Macht, und er war überzeugt, dass dies für jede Macht gelte: «Aber soweit ich weiss, hat es in Europa nie eine Macht gegeben, die derart anarchistisch war wie jene der Republik von Salò.» Die Parallele Sade–Salò kam ihm gelegen für die komplexe Darstellung dessen, was er ausdrücken wollte. Die Darstellung sexueller Perversionen schien ihm geeignet als Metapher für die wildesten und scheusslichsten Fehl-

formen der Macht. «In der Macht – egal welcher Macht –, legislativ oder exekutiv, ist etwas Bestialisches. In ihrem Gesetz und in ihrer Praxis macht sie tatsächlich nichts anderes, als die primitivste und blindeste Gewalt der Starken gegen die Schwachen, das heisst – sagen wir es noch einmal – der Ausbeuter gegen die Ausgebeuteten, zu sanktionieren und realisierbar zu machen. Die Anarchie der Ausgebeuteten ist hoffnungslos, idyllisch und vor allem über Jahr und Tag und auf ewig unverwirklicht. Hingegen konkretisiert sich die Anarchie der Macht mit grösster Leichtigkeit in Gesetzesartikeln und in der Praxis. Die Mächtigen bei de Sade machen nichts anderes, als Reglemente aufzuschreiben und sie regelmässig anzuwenden» (Pasolini über «Salò», in Filmkritik 2/76, S. 95).

Pasolini hat sich sehr eng an de Sades Vorlage, an die Psychologie der Personen und ihre Handlungen gehalten. Aus den vier Libertins bei de Sade hat er Exponenten des Faschismus gemacht, aus den vier Erzählerinnen sind ältliche Huren geworden. Sogar die Struktur wurde, wenn auch sehr zusammengerafft, beibehalten. In Anlehnung an Dantes «Commedia», die vielleicht bereits die Struktur von de Sades Werk beeinflusst hatte, hat er die Teile seines Films mit «Vorhölle», «Kreis der Leidenschaften», «Kreis der Scheisse» und «Kreis des Blutes» überschrieben. Durch die Beschränkung auf diese drei Kreise gibt es, im Gegensatz zu den vier Erzählerinnen bei de Sade, im Film nur deren drei, die jeweils den Beginn neuer Exzesse mit lüsternden, obszönen Geschichten aus ihren Hurenleben einleiten. Die vierte ist zu einer «Virtuosin» geworden, die auf dem Klavier die Obszönitäten der andern drei begleitet.



Tiefste Erniedrigung des Menschen durch den Menschen.

In der mit «Vorhölle» bezeichneten Einleitung treiben italienische Faschisten unter Mithilfe von SS-Soldaten eine Schar Bauernburschen und -mädchen zusammen. Vier ältere Herren – Adliger, Richter, Bischof und Bankier – wählen je acht aus und lassen sie in eine alleinstehende Villa schleppen, wo hinter verschlossenen Fensterläden und Türen sich ein Reich des Bösen etabliert und ein grausiges Ritual der Exzesse, Laster, Perversionen und Erniedrigungen beginnt.

Die Steigerung der «Höllenkreise» erfolgt in einer zunehmenden Verletzung und Erniedrigung der jugendlichen Körper durch die «Herren» und ihre

Komplizen: Im «Höllenkreis der Leidenschaften» werden die Burschen und Mädchen sexuell missbraucht und vergewaltigt; im «Höllenkreis der Scheisse» werden sie gezwungen, ihren Kot den Herren abzuliefern und ihn mit ihnen während eines Festmahls zu verspeisen, zudem werden sie kollektiv als Hunde an der Leine erniedrigt; im «Höllenkreis des Blutes» schliesslich werden die jungen Leiber scheusslich gequält und zerstückerelt, bis zur völligen Vernichtung, wobei jeder der Herren einmal als Täter, als Helfer und als Beobachter fungiert. Während die sadistischen Exekutionen im Hof der Villa noch im Gange sind, beginnen zwei der jungen Wächter hinter dem Rücken eines der Übeltäter miteinander zu tanzen. «Wie heisst

eigentlich deine Freundin?», fragt einer den andern.

Jeder Widerstand der Opfer wird gebrochen, menschliche Beziehungen unter ihnen werden verunmöglicht oder grausam bestraft. Die 16 Mädchen und Burschen werden von den Machthabenden nicht nur bestialisch gequält, missbraucht und gedemütigt, sondern werden zu blossen Objekten und Instrumenten erniedrigt, die ihren Daseinszweck allein noch in der Befriedigung der monströsen Lust ihrer Peiniger haben und dann weggeworfen werden. Die Monstren werden nicht etwa als vulgäre Bösewichte gezeichnet, sondern als «Ästheten», die keine Grenzen noch Regeln oder Gebote anerkennen als jene ihrer eigenen Macht und Lust. Sie werden als

ältliche Libertins mit Interesse an nihilistischer Poesie und moderner Kunst dargestellt, die ihr Treiben als rituelles «Kunstwerk» inszenieren – ein Horrorbild des absoluten «l'art pour l'art». Dabei unterstreicht Pasolini die de Sadeschen Prinzipien der Ordnung und Hierarchie, der Disziplin und der Ritualisierung. Dadurch schafft er beklemmende Parallelen zu den KZ-Verbrechen des Nazi-Faschismus, deren Kennzeichen nicht zuletzt darin besteht, dass das Unmenschliche bürokratisch geordnet, geregelt und diszipliniert «bewältigt» wurde.

Ästhetische Phänomenologie der Gewalt

Mit der Aneinanderreihung von meist perversen geschlechtlichen Aktivitäten wie Masturbation, Analverkehr, Koprophagie

und brutalstem Sadismus gibt Pasolini zweifellos eine das «gesunde Volksempfinden» – was immer das auch sei – grob verletzende Darstellung des Sexuellen, in der der Mensch zum blossen auswechselbaren Objekt geschlechtlicher Begierden degradiert wird. Wer daran Ärger nehmen und sich schockieren lassen will, wird dazu leicht konkrete Gründe finden. Nur wird bloss moralische Entüstung dem Werk auf keiner Ebene gerecht. Denn es ist offensichtlich, dass es Pasolini keinen Moment um Lüsternheit und Geilheit, wie etwa in harten Pornos, geht. Die Schilderung letzter menschlicher Abgründe, der jede Erotik abgeht, dient allein dazu, die absolute Anarchie totaler Machtausübung und ihre Wirkung auf die ihr unterworfenen Menschen, die ihrer letzten Würde beraubt werden, aufzuzeigen. Mit Hilfe der Metapher

des Sexuellen suchte Pasolini eine Theorie über die Macht als satanische Kraft, eine ästhetische Phänomenologie der Gewalt zu entwickeln. «Jeder hasst die Macht, die er erleidet», erklärte der Regisseur, «deshalb hasse ich mit besonderer Heftigkeit jene Macht, die ich erleide: Jene von 1975, die den menschlichen Körper manipuliert, die Gewissen umformt und neue und entfremdende Werte einführt, nämlich jene des Konsums.» Pasolini zog somit Parallelen zwischen der Welt des Marquis de Sade, dem Faschismus und dem heutigen Konsumterror.

Die Reflektion über das Funktionieren perverser Macht ist jedoch nur einer der Aspekte des Films. Ebenso wichtig ist wohl der ästhetische Aspekt. Die Schreckenszenen spielen sich in ausgewogen arrangierten Intérieurs ab und sind in



sanfte, kalte Farben getaucht. Der Einfluss seiner Lieblingsmaler Giotto, Masaccio und Piero della Francesca, die ihn die lineare Klarheit der Komposition, aber auch die optische Direktheit, ja Grausamkeit gelehrt hatten, ist auch in diesem Film zu spüren. «Salò» besitzt gewissermaßen eine kristallklare Gestaltung, bei der sich Inszenierung, Kameraführung und Schnitt auf das Notwendigste beschränken. Pasolini versuchte die Ergebnisse einer linguistischen Analyse der Werke de Sades durch den Semiotologen Roland Barthes in den Film zu übersetzen. Nach Barthes ist der de Sadesche Libertin jener, der das Verbrechen denkerisch zu bewältigen vermag, d. h., die kriminellen Handlungen einem System artikulierter Sprache zu unterwerfen, sie gar zum Objekt philosophischer Abhandlungen zu machen. In «Les 120 journées de Sodome ou l'École de libertinage» hat de Sade einen Katalog von 600 Perversionen zusammengestellt, aufgeteilt in je 150 «einfache, komplexe, verbrecherische und meuchlerische Passionen». Sie sind nach genauen Regeln ausgewählt, um aus den Abfolgen und Gruppierungen eine neue «Sprache» zu bilden, die nicht mehr gesprochen wird, sondern als Aktion auftritt: die Sprache des Verbrechens, die als neuer «Liebeskodex» den höfischen Kodex des Mittelalters ablösen soll. Diese «Sprache» ist für de Sade von der Wirklichkeit abstrahiert, sie lebt nur im Geschriebenen.

Pasolini hat sich ausführlich mit linguistischen Problemen beschäftigt und sich in Essays, insbesondere in «Empirismo eretico», mit den Möglichkeiten einer «Sprache der Tat» befasst, deren Analyse und Kodifizierung das Wichtigste für jede Interpretation der Wirklichkeit sei. In der geschlossenen Welt von Salò «ist die Sprache der Tat ru-

dimentär und primitiv. Auf der einen Seite sind die Henker, die Reichen, die Mächtigen, die «Gebildeten»; auf der andern Seite die Opfer, einfache und schutzlose Wesen. Die Sexualbeziehung steht als Symbol für den Besitz einiger Personen durch andere. Der Körper ist zur Ware reduziert» (Virgilio Fantuzzi in «Orientierung» 1/76).

Konsumierbar durch die Ästhetik

Über die Sprache der Tat oder des Verhaltens, die im Film mechanisch wiederholt und variiert wird, hat Pasolini ein verbales, optisches und akustisches Netz aus Zitaten und Verweisen gelegt: Paulus, Nietzsche, Baudelaire, Dada, Benn, Gemälde, die an Léger und die italienischen Futuristen erinnern. Renaissancemusik, Chopin u. v. a. Versuchte Pasolini mit diesen «Brechungen» auf den ahumänen Charakter eines Teils der abendländischen Ästhetik hinzuweisen, die er mitverantwortlich zu halten scheint, falsche, unmenschliche Werte ästhetisiert und damit konsumierbar gemacht zu haben?

Genau an dieser Problematik scheint mir auch Pasolinis «Salò» letztlich gescheitert zu sein. Bezeichnend dafür ist vielleicht, wenn am Schluss die KZ-Szenen durch das Opernglas des Voyeurs gezeigt werden, denn durch den doppelten Filter von Kamera und Opernglas werden die KZ-Scheusslichkeiten erst «konsumierbar» gemacht. Das gilt im Grunde für den ganzen Film: erst durch die formale, ästhetische Gestaltung, die Ritualisierung des Geschehens, wird diese Höllenschilderung, wenn überhaupt, erträglich, so paradox das erscheinen mag. Damit ist auch «Salò» ein Produkt jener brutalen Konsumwelt, die Pasolini verdammt.

Und ganz abgesehen von diesem Aspekt: auch die Dämonisierung des Faschismus als Ausgeburt der Hölle ist fragwürdig, weil er dadurch als Werk einiger Monstren erscheint, während er doch in Wirklichkeit auf einem Nährboden aus Gewöhnlichkeit, Durchschnittlichkeit, Prüderie, Bürokratie, Blut und Boden und ähnlicher «Werte» gewachsen ist.

Im Vorspann bezeichnet Pasolini seinen Film als «Erinnerungen, die wir uns immer geschämt haben zu erzählen». Er scheint damit bekennen zu wollen, dass er zu diesen «Erinnerungen» stehe, dass er die Macht des Menschen über den Mitmenschen hasse, dass er von ihr jedoch zugleich auch fasziniert sei. Die Tragik Pasolinis dürfte darin liegen, dass er diese Ambivalenz nicht überwinden und nicht zur befreienden Katharsis gelangen konnte, weder in seinem Leben noch in seinem Werk. Die Gesellschaft, die er aufrütteln, skandalisieren wollte, hat ihn umfassen, erdrückt, verschluckt und absorbiert. Er dürfte gewusst haben, dass ihn auch «Salò» nicht aus diesem Teufelskreis führen würde. In «Poesia in forma di rosa» sprach er schon früher ohne falsche Scham von seinen persönlichen Obsessionen, von seinem Unglücklichsein als Mann, von seiner Erbitterung gegenüber einem grausamen Schicksal, das ihn «anders» gewollt habe. «Salò» scheint mir letztlich das tristesse traurige und erschütternde Monument der Verzweiflung Pasolinis an sich und der Welt.

(Überarbeitete Fassung eines Beitrages, der in CINEMA 2/76 erschienen ist.) ■

Daniel Büsser

Knock, ou le triomphe de la médecine

Frankreich 1933.
Regie: Louis Juvet,
Roger Goupillières
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/191)

Schon die bissige Doppelbödigkeit des Titels «Knock, ou le triomphe de la médecine» («Knock» kann hier in seiner deutschen Übersetzung als «Schlag» verstanden werden) drückt unmissverständlich den Charakter des Films aus: spassig und zugleich zynisch-aggressiv, pathetisch-überbordend und gleichzeitig feinsinnig-treffend. Obwohl der Film, der auf der gleichnamigen Komödie von Jules Romains basiert, nur in wenigen Momenten nicht den Eindruck von verfilmtem Theater macht, ist er ein cineastischer Leckerbissen, dessen Intention und Aussagen bis heute Gültigkeit besitzen.

«Knock, ou le triomphe de la médecine» ist schauspielerische und sprachliche Kino-Akrobatik um einen Arzt mit dem Berufsethos eines hinterhältigen, durchtriebenen Pfandleihers, der in einem französischen Provinznest zu Ruhm und Reichtum kommt. Der geniale, 1951 verstorbene Schauspieler und Regisseur Louis Juvet verkörpert den Monsieur Knock, einen Scharlatan mit Dokortitel, den er sich als arbeitsloser Krawattenverkäufer auf krummen Touren ergaunert hat. Ein geldgieriger, redegewandter und skrupelloser Machtmensch, der offenbar Hippokrates mit Hypokrit verwechselt.

Für wenig Geld übernimmt er die dahinsiebelnde Praxis im Dörfchen St. Maurice – einer

Hochburg der Gesundheit – vom aufrichtigen Landarzt Dr. Parplaid und schliesst mit ihm eine Wette ab, dass er die Praxis in nur einem Jahr zum florierendsten Unternehmen in der Gegend machen werde. Knocks Maxime «Gesunde Menschen sind nichtsahnende Kranke» hat zwar wenig mit einer medizinisch-humanistischen Überzeugung gemein, erweist sich aber als sehr leistungsstarke Antriebsfeder für einen finanziellen Grosserfolg.

Die fatalen psychischen Folgen und die horrenden Arztkosten eines Hypochonders kennt man schon von der Person Argans aus «Le malade imaginaire» von Molière. Was Knock plant, ist nichts anderes, als aus den kerngesunden und lebensfreudigen Dorfbewohnern lauter Argans zu machen. Nachdem er sich mit dem Apotheker verständigt und den Dorfschullehrer von einem zusätzlichen Schulfach «Hygiene» überzeugt hat, worauf dieser die ganze Bevölkerung mit Vorträgen über Bazillen und Mikroben terrorisiert, richtet er eine Gratisprechstunde ein. Die neugierigen Bewohner kommen in hellen Scharen. Und als seien die Menschen beim Anblick eines Arztes darauf konditioniert, sofort Leidensgeschichten vorzutragen, grübeln diese pausbäckigen, vor Gesundheit strotzenden Provinzler in ihren Erinnerungen, um irgendwelche, längst vergessene Kleinstwehwehchen hervorzuklauben. Damit haben sie aber schon selbst den ersten Schritt zur Krankheit getan. Den Rest besorgt Knock mit einem erschreckend einfachen System, welches an die suggestiv-psychologischen Methoden der modernen Werbung erinnert: Er weckt ihre Eitelkeit mit salbadender Bauchpinselei, bis sie von ihm eingenommen sind, um sie danach durch seinen pseudowissenschaftlichen

und geheimnisvoll-beschwörenden Jargon so weit zu bringen, dass sie selber in ihren Wehwehchen die Symptome von alpträumenhaften, garantiert tödlich verlaufenden Krankheiten diagnostizieren. Dieser Methode ist hundertprozentiger Erfolg beschieden. Selbst der brave, fachlich bewanderte Dr. Parplaid unterliegt nach anfänglich erfolgreichem Widerstand dieser Suggestion, oder vielmehr Autosuggestion, und bezieht als vermeintlich Todkranker ein Zimmer im Hotel, das mittlerweile zu Knocks Sanatorium umfunktioniert wurde.

Der Film zeichnet ein bizarrkomisches Bild von «glücklichen Patienten» in einem militärisch straff organisierten Sanatorium, die in der Leidensgenossenschaft ein neues soziales Dasein gefunden haben. Knock wird wie ein siegreicher Feldherr vergöttert, denn er hat dem Leben aller Insassen denselben Sinn gegeben: den der sorgfältigen Beschäftigung mit eingebildeten Krankheiten. Er kontrolliert und manipuliert auf totalitäre Weise eine Masse, die Opfer seines Systems geworden sind. Nur er kennt ihre tatsächlichen Leiden, und nur er besitzt die Macht, sie zu heilen.

Vor seiner Praxisübernahme offenbarte er seinem Vorgänger, dass mit seinem Auftauchen das medizinische Zeitalter in dieser Gegend beginnen könne und dass er den Leuten den medizinischen Sinn in ihr Leben bringen werde. Was er damit gemeint hatte, war, dass er den Menschen lediglich einen Zerrspiegel hinzuhalten brauche, um sich gleichzeitig als ihr Retter aufspielen zu können.

«Knock, ou le triomphe de la médecine» wurde 1931 unter der Regie von Louis Juvet und Roger Goupillières gedreht. (1950 entstand eine zweite Fassung des gleichen Stückes un-

American Ninja (American Fighter)

86/185

Regie: Sam Firstenberg; Buch: Paul de Mielche; Kamera: Hanania Baer; Musik: Michael J. Duthie; Darsteller: Michael Dudikoff, Gulch Kooock, Judie Aronson, Steve James, John Fujioka u. a.; Produktion: USA 1985, Cannon, 95 Min.; Verleih: Rialto Film, Zürich.

Ein amerikanischer Soldat hebt auf den Philippinen eine Waffenschieberbande aus, wobei ihm die im Dschungel erlernte Kenntnis fernöstlicher Mordrituale zu Hilfe kommt. Brutales Gewaltspektakel, dem blutige Metzereien als Vorwand dienen, Unterhaltungsbedürfnisse zu befriedigen.

E American Fighter**Catholic Boys/Heaven Help Us** (Tutti frutti)

86/186

Regie: Michael Dinner; Buch: Charles Purpura; Kamera: Miroslav Ondricek; Musik: James Horner; Schnitt: S.A. Rotter; Darsteller: Andrew McCarthy, Kevin Dillon, Mary Stuart Masterson, Malcolm Danare, Donald Sutherland, John Heard, Jay Patterson u. a.; Produktion: USA 1984, Mark Carliner und Dan Wigutow, 96 Min. (Originallänge: 103 Min.); Verleih: Alpha Films, Genf.

In einer katholischen Mittelschule New Yorks geraten einige Zöglinge in Konflikt mit der strengen Disziplin und Moral. Trotz einigen Niederlagen gehen sie charakterlich gestärkt aus den von der erwachenden Sexualität und einem sadistischen Lehrer geprägten Auseinandersetzungen hervor. Weniger eine bittere «Abrechnung» mit einem überholten Erziehungssystem als vielmehr ein komödiantisch-nostalgischer Rückblick auf die College-Welt Mitte der sechziger Jahre, allerdings nicht frei von Klischees, stereotypen Figuren und geschmacklichen Entgleisungen. – Ab etwa 14.

J Tutti frutti**L'été prochain** (Nächsten Sommer vielleicht)

86/187

Regie und Buch: Nadine Trintignant; Kamera: William Lubtchansky; Schnitt: Marie-Joséphine Yoyotte; Musik: Philippe Sarde; Darsteller: Philippe Noiret, Claudia Cardinale, Fanny Ardant, Jean-Louis Trintignant, Marie Trintignant, Jerome Angé u. a.; Produktion: Frankreich 1984, Sara/TF 1, 104 Min.; Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.

Um Liebe, Eifersucht, Einsamkeit und Familiensinn kreist diese zähflüssige und unausgereifte Grossfamiliensaga, die zwar nicht mit hochkarätigen Schauspielern und stimmungsvollen Bildern geizt, aber weitgehend auf überzeugende Charakterisierung der Personen und auf Plausibilität von Handlungen und ihren Motivationen verzichtet. Interessant und paradox zugleich sind die Versuche, in diesem klischeeüberladenen Rührstück durch innere Monologe der Darsteller über die Minderwertigkeit von Klischeevorstellungen zu philosophieren. – Ab etwa 14.

Nächsten Sommer vielleicht**Joiuchi** (Rebellion)

86/188

Regie: Masaki Kobayashi; Buch: Shinobu Hasimoto nach einem Roman von Yasuhiko Takemitsu; Kamera: Kazuo Yamada; Musik: Toru Takemitsu; Darsteller: Toshiro Mifune, Tatsuya Nakadai, Tekeshi Kato, Michiko Otsuka, Yoko Tsukasa u. a.; Produktion: Japan 1967, Toho/Mifune Productions, 121 Min.; Verleih: offen.

Ein Thema, das von ferne an Mizoguchis «Saikaku Ichidai Onna» erinnert, aber aus der Sicht des Vaters gefasst wird: Er, dem Liebe versagt blieb, setzt sich ein für die innige Bindung seines Sohns mit einer Frau, die beide vom Räderwerk sozialer Hierarchie, Abhängigkeit und Willkür zermalmt werden. Streng durchkomponierte, vom Nô-Theater geprägte Bilder zeugen in einer raffinierten Erzählweise von diesen ritualisierten Mechanismen; Mit seiner unversehrten Menschlichkeit trotz der Vater der absurden, menschenfeindlichen Macht und erfährt dabei echtes Leben.

→ Panorama japanischer Film 13/86

E ★ ★ Rebellion

Kurzbesprechungen

ZOOM Nummer 13, 2. Juli 1986
«Filmlerater»-Kurzbesprechungen
46. Jahrgang

Unveränderter Nachdruck
nur mit Quellenangabe ZOOM gestattet.

Z AGENDA

PROGRAMMTIPS

■ *Samstag, 5. Juli*

Unsere Stimmen sind wie Vogelstimmen

Heinrich Breloer hielt sich mit seinem Team vier Wochen in einem thailändischen Dorf auf, um die Menschen in ihren Lebensformen und Auffassungen kennenzulernen: Bauern, Handwerker und Mönche sprechen über sich und ihr Zusammenleben. (20.20–21.35, SWF 3)

Schweizer Autoren

In fünf Folgen werden Vertreter des zeitgenössischen literarischen Schaffens der Schweiz vorgestellt. In der 1. Folge der Schriftsteller und Kabarettist Franz Hohler und Dieter Bachmann, Journalist, mit seinem Erstlingsroman «Margot die Synchronschwimmerin». (21.50–22.05, 3SAT; 2. Folge: *Samstag, 19. Juli*)

■ *Sonntag, 6. Juli*

Kolonialmacht Venedig

«Soll und Haben – Das Fundament der Republik». – In der ersten Folge von sechs Sendungen wird die Geschichte Venedigs skizziert. Auf der Lagune bilden sich unter byzantinischer Herrschaft die ersten Gemeinwesen, die ihre Dogen wählen. Um das Jahr 1000 entsteht der Markt von Rialto, und der heilige Markus von Alexandria wird Patron der Republik der Kaufleute. Dokumentation von Erhard Klöss, Achatz von Müller und Michael Müller. (10.00–10.45, ARD)

Anpassungsdruck auf Lehrlinge – eine Art Heldengeschichte

Das Bedürfnis junger Menschen nach Autonomie und Selbstgestaltung ihres Milieus gerät in Konflikt mit der fremdbestimmten Arbeitsdisziplin und Pro-

duktivitätsförderung der Betriebe. Eine Schriftsetzerin in Ausbildung berichtet in der Sendung von Margrit Keller über Spielräume für individuelle Entwicklung (20.00–21.15, DRS 1; Zweitsendung: *Mittwoch, 16. Juli, 10.00, DRS 2*)

Ernest Hemingway – Dichtung und Wahrheit

«Wem die Stunde schlägt». – Anlässlich seines 25. Todestages am 2. Juli werden Augenzeugen des Spanischen Bürgerkriegs Stellung zur geschichtlichen Wahrheit des Buches nehmen. Originalschauplätze, Filmausschnitte und Aussagen stehen im Mittelpunkt der Dokumentation von Dietmar Griesner und Georg Mdeja. (23.25–0.10, ORF 2; zum Thema: «Tod unter der Sonne», Panorama des Spanischen Bürgerkrieges, *Sonntag, 13. Juli, 21.50–23.20, ARD*)

■ *Montag, 7. Juli*

Abenteuer Wissenschaft

«Zehn Jahre nach Seveso». – Inzwischen hat sich bestätigt, dass Seveso nicht nur in Italien, sondern überall liegt. Das spektakuläre Unglück in der Chemiefabrik machte die Giftstoffe der Dioxine bekannt und die Folgeprobleme der «Altlasten» und Mülldeponien des Giftes. Wie leben die Opfer von Seveso heute? Wie wurde Seveso gegen Langzeitfolgen gesichert? (20.15–21.45, SWF 3; zum Thema: «Seveso, 10 Jahre danach», *Mittwoch, 9. Juli, 21.45–21.55, ORF 1*)

■ *Donnerstag, 10. Juli*

Ine luege

Feature über eine Reise mit Blinden von Pierre Kocher. – Was sieht ein normaler Tourist auf Reisen? Bestätigen sich die Klischees der Werbung, der Reiseführer und eigene Vorurteile? In unserer Kultur vöyeuristischer Dominanz kann sich der Sehende

Joy et Joan (Joy und Joan)

86/189

Regie: Jacques Sorel; Buch: Jean-Pierre Imbrohoris, Emma Geher und J. Sorel nach einem Roman von Joy Laurey; Kamera: Dominique Brabant; Musik: François Valéry; Darsteller: Brigitte Lahaie, Isabelle Solar, Jean-Marc Maurel, Jacques Brylant, Benjamin Simon u. a.; Produktion: Frankreich 1984, A. T. C. 3000, 87 Min.; Verleih: Sadfi Films, Genf.

Das Pariser Fotomodell Joy folgt einer Einladung nach Thailand. Zu Opernklängen wird Joy von Party-Gästen vergewaltigt, damit sie das grösstmögliche Mass an Lustgewinn kennenlerne. Erst als sie der Touristenführerin Joan begegnet, erfährt sie Zärtlichkeit. Ein Soft-Porno im Gefolge der «Emanuelle»-Serie, der im Stil eines Fotoromans für Sex-Tourismus und Schickeria-Milieu wirbt und die Frau unverhohlen als Lustobjekt ausbeutet. Der angedeutete Zusammenhang von Gewalt und sexueller Lust macht dieses Machwerk noch perfider.

E

ueof pun loꝛ

Kaidan (Kwaidan)

86/190

Regie: Masaki Kobayashi; Buch: Yoko Mizuki nach dem gleichnamigen Roman von Yakumo Koizumi (d. i. Lafcadi Hearn); Kamera: Yoshio Miyajima; Schnitt: Hishasi Sagara; Musik: Toru Takemitsu; Darsteller: Michiyo Aratama, Misako Watanabe, Tatsuya Nakadai, Keiko Kishi, Katsuo Nakamura u. a.; Produktion: Japan 1964, Toho/Ninjin Club, 158 Min.; Verleih: Columbus Film, Zürich.

Vier phantastische Geschichten als Zeichen auch dafür, wie das heterogene, fehlerhafte Leben durch die Kunst bewältigt sein will, indem sie ihre eigene, sinnerfüllte und festgefügte Ordnung schafft. So macht sich Kobayashi im schönsten und poetischsten Teil, in «Die Schneefrau», zum Gebieter über die Elemente und die Natur – selbst Himmel und Firmament werden von ihm gestaltet. Und «Die Geschichte von Hoichi» führt zur sakralen Ableitung der Kunst. Bedeutsam und bezeichnend auch, wie Diesseits und Jenseits, Leben und Tod, Wirkliches und Irreales Teil einer einzigen, ganzen Welt sind.

→ Panorama japanischer Film 13/86

E ★

Kwaidan

Knock, ou le triomphe de la médecine (Dr. Knock)

86/191

Regie: Louis Jouvet; Buch: Georges Neveux; Dialoge: Jules Romains nach seinem gleichnamigen Theaterstück; Kamera: Fédor Bourgasoff; Schnitt: Jean Feyte; Musik: Jean Wiener; Darsteller: Louis Jouvet, Madeleine Ozeray, Robert Le Vigan, Alexandre Rignault, Iza Reyner, Germaine Albert, Pierre Larquey, Jane Lory u. a.; Produktion: Frankreich 1933, 95 Min.; Verleih: offen.

Ein Arzt tritt seine Praxis auf dem Land an, wo sein Vorgänger nur wenig Kundenschaft hatte. Jetzt aber hält die Moderne Einzug und die totale Rentabilität: Das Wort «gesund» wird ersetzt durch «potentiell krank», und innert Kürze breitet sich ein totalitäres Einweisungssystem aus. Diese Umsetzung von Romains' weit über seinen Gegenstand hinaus gültigem, auch visionärem Stück hat nicht einmal die Absicht, sich von der Vorlage zu lösen. Dieser sowie den brillanten Schauspielern ist die Intensität und Hintergründigkeit zu danken, die dennoch entsteht.

13/86

J ★

Dr. Knock

Lass das – ich hass' das

86/192

Regie: Horst Hächler; Buch: Wolfgang Büld; Kamera: Ernst W. Kalinke; Musik: Bernie Paul; Darsteller: Beatrice Richter, Michael Schanze, Gunther Philipp, Katja Wolf, Karl Lieffen u. a.; Produktion: BRD 1983, CTV 72, 96 Min.; Verleih: Domino Film, Wädenswil.

Eine Bergwerks-AG versucht mit allen Mitteln, den Moorhof, auf dem die Aussteigerin Beate mit zwei Onkeln lebt, zu kaufen. Nach mehreren erfolglosen Versuchen soll Dieter, ein Mitarbeiter des Werksdirektors, den Kauf perfekt machen, wofür ihm das Direktors Töchterlein versprochen wird. Zu lachen gibt es in dieser sehr bescheidenen Unterhaltungsmischung wenig, dazu sind die meisten Gags zu bekannt. Das scheinbare Engagement für die bedrohte und schutzbedürftige Umwelt entlarvt sich als halbherziger Aufhänger für die althergebrachte Liebesgeschichte und wird im Stil keimfreier Reklamespots der Lächerlichkeit preisgegeben. – Ab 14 möglich.

J

Kurzbesprechungen

kaum vorstellen, wie eine Reise trotz eingeschränkter Gesichtssinns zum Erlebnis werden kann. (20.00, DRS 1; Zweitsendung: Dienstag, 15. Juli, 10.00, DRS 2)

■ Freitag, 11. Juli

Corinna

Fernsehspiel von Susanne Zanke nach dem Buch von Elfriede Hammerl. – Alltag der jungen Frau Corinna, die in der Beziehung zu ihrem Freund allein den Lebensunterhalt verdient und die häuslichen Pflichten erfüllt. Sie steigert sich unter diesen Anforderungen in Selbstvorwürfe und Schuldgefühle, ohne klare Verhältnisse schaffen zu können, bis ihr Freund eine Entscheidung herbeiführt. (22.00–23.00, 3SAT)

■ Sonntag, 13. Juli

Saudade – Portugal mit Gedichten porträtiert

«Saudade» ist ein schwer zu übersetzendes Schlüsselwort des portugiesischen Empfindens, das Glück, Scheitern und Verzweiflung einschliesst. Der Schweizer Autor Hugo Loetscher versucht eine poetische Annäherung an portugiesisches Lebensgefühl. (15.00, DRS 2)

«Herr von dominierender Wesensart sucht anpassungsfähige Frau»

Jürgmeier hat etwa 550 Kontaktanzeigen von partnersuchenden Menschen verschiedener Schweizer Zeitungen und Zeitschriften untersucht. Er ermittelte die vorherrschenden Frauen- und Männerbilder und gewünschte Beziehungsformen und wie gesellschaftliche Wertvorstellungen und subjektive Wünsche als intimes Partnerbild veröffentlicht werden. (20.00, DRS 1, Zweitsendung: Mittwoch, 23. Juli, 10.00, DRS 2)

■ Mittwoch, 16. Juli

Zwischen Amt und Gemeinde

«Zur Krise des katholischen Priesteramtes» von Meinolt Fritzen. – Neben alten Problemen wie Zölibat, Priesteramt der Frau, wird die Lage verschärft durch Priestermangel, ökumenische Fragen, Laientheologen, «Dritte Welt» und reformerische Rückbesinnung auf alte Grundlagen des Christentums. Am Beispiel der Gemeinde St. Mauritius in Frankfurt Schwanheim wird die Krise des kirchlichen Amtes anschaulich. (22.10–22.39, ZDF)

FILME AM BILDSCHIRM

■ Samstag, 5. Juli

The-Pa-Jan-Ban Bang Poon

(Die Macht der Gottheit)

Regie: Pakorn Promvitak (Thailand 1981), mit Piya Vannaporn, Sing Milintrasai, Piya Takulrasda. – Vor dem Hintergrund einer melodramatischen Liebesgeschichte richtet sich der Film gegen Aberglauben und kritisiert die Folgen einer korrupten «Modernisierung» der Landwirtschaft in einem thailändischen Dorf. (21.35–22.55, SWF 3; zum Thema anschliessend «Die zwei Gesichter Thailands», ein musikalischer Bilderbogen, 23.55–0.50, SWF 3)

■ Sonntag, 6. Juli

For Whom the Bell Tolls

(Wem die Stunde schlägt)

Regie: Sam Wood (USA 1943) nach dem Roman von Ernest Hemingway. – Mit Ingrid Bergman, Gary Cooper, Akim Tamiroff. – Hollywoods Grossfilm über den Spanischen Bürgerkrieg, der blutigen Ouvertüre des Zweiten Weltkriegs. Im Geschehen des verzweifelten Kampfes der sterbenden Republik entwickelt sich die vom Kriegstod überschattete Liebe zwischen einer Partisanin und einem amerikanischen Freiwilligen. (10.30–12.25, ORF 2; Originalfassung mit deutschen Untertiteln, 20.15, ORF 2, deutsche Synchronfassung, Sonntag, 6. Juli; Freitag, 18. Juli, 23.25–1.30, ARD)

Der Gemeindepräsident

Regie: Bernhard Giger (Schweiz 1984), mit Mathias Gnädinger, Peter Freiburghaus. – Lebensnahe Verknüpfung von persönlichen und gesellschaftlichen Beziehungen mit ihren Konflikten in der Person eines Gemeindepräsidenten einer aufstrebenden Vorortsgemeinde. Gigers zweiter Spielfilm spiegelt den Alltag einer Schweizer Gemeinde und das aktuelle Problem wirtschaftlicher Machtausübung durch Bauspekulation und die Aushöhlung der Demokratie. (20.50–21.48, TSR)
→ ZOOM 2/84

Coming Home

(Sie kehren heim)

Regie: Hal Ashby (USA 1977), mit Jane Fonda, Jon Voight, Bruce Dern. – Versuch einer Aufarbeitung der amerikanischen Vergangenheit, des Vietnamkrieges. Indirekt spiegelt sich das Geschehen in der Beziehung eines Ehepaares zu einem Kriegsinvaliden. Die historisch-politische Ebene wird überlagert vom

● Petronella

86/193

Regie: Hannes Schwarz; Buch: Max Jungk und H. Schwarz, nach dem gleichnamigen Roman von Johannes Jegerlehner; Kamera: Alfred Hansen; Darsteller: Mary Delschaft, Wilhelm Dieterle, Oskar Homolka, Theodor Loos, Frida Richard, Ernst Rückert, Fritz Kampers, Herman Picha u. a.; Produktion: Schweiz 1927, Helvetia Film, Bern, etwa 100 Min.; Verleih: offen.

Als Walliser 1801 den Soldaten Napoleons ein Gefecht liefern, verliert Pia, eine junge Frau, ihren Mann, und das Dorf seinen Talisman: die «Petronella» getaufte Kirchenglocke. Nach Jahren des Unglücks bringt Josmarie, der um Pia geworben und seinen Nebenbuhler im Kampf getötet hatte und deshalb verbannt worden war, Glocke und Glück wieder ins Dorf zurück. Theatralisch-melodramatische Literaturverfilmung aus der Stummfilmzeit, mit mehrheitlich deutschen Mitwirkenden und grandiosen Landschaftsaufnahmen.

J

● Pretty in Pink

86/194

Regie: Howard Deutch; Buch: John Hughes; Kamera: Tak Fujimoto; Schnitt: Richard Marks; Musik: Michael Gore; Darsteller: Molly Ringwald, Andrew McCarthy, John Cryer, Harry Dean Stanton, Annie Potts, James Spader u. a.; Produktion: USA 1985, Lauren Shuler für Paramount, 96 Min.; Verleih: UIP, Zürich.

Die 18jährige Andie besucht als Tochter eines Arbeitslosen eine Highschool, an der Kinder vermöglicher Eltern dominieren. Als sie sich in den «fils de papa» Blane verliebt, stösst sie überall auf soziale Vorurteile und Schranken, an denen ihr Selbstbewusstsein jedoch wächst. Konventionell inszenierter Teenagerfilm, der jedoch ein für das Genre überdurchschnittlich genaues und detailreiches Bild amerikanischer Jugendlicher der achtziger Jahre zeichnet. – Ab etwa 14.

J

● Saikaku Ichidai Onna (Das Leben einer Frau nach Saikaku)

86/195

Regie: Kenji Mizoguchi; Buch: Yoshikata Yoda nach einem Roman von Saikaku Ihara; Kamera: Yoshimi Hirano; Schnitt: Goto Tshio; Musik: Ichiro Saito; Darsteller: Kinuyo Tanaka, Tsukie Matura, Toshiro Mifune, Hisako Yamane, Jukichi Uno, Ichiro Sugai u. a.; Produktion: Japan 1952, Koi Productions/Shintoho (Hideo Koi), 133 Min.; Verleih: offen.

Die Frau als Objekt der Männer und Opfer sozialer Hierarchie: Liebe ist wertlos, Geld und Macht alles. Die Gesellschaft wird zur institutionalisierten Destruktion und verurteilt die Frau zu einer stufenweisen lebenslänglichen Hinrichtung. Dieser infernalischen Grausamkeit und Willkür, die ungebremst auf die verzweifelte(n) Frau(en) niederprasseln, stehen Bilder von atemberaubender Schönheit gegenüber: Sie zeugen von einem unerfüllten Versprechen, in einem meisterlichen, elegischen Grabgesang, der auch durch seine vielfachen gegenseitigen, dualistisch-spiegelartigen Entsprechungen fasziniert. → Panorama japanischer Film 13/86

E★

Das Leben einer Frau nach Saikaku

● Salò o Le 120 giornate di Sodoma (Salò oder Die 120 Tage von Sodom)

86/196

Regie: Pier Paolo Pasolini; Buch: P. P. Pasolini und Sergio Citti, nach dem gleichnamigen Werk des Marquis de Sade; Kamera: Tonino Delli Colli; Schnitt: Nino Baragli; Musikalische Beratung: Ennio Morricone; Darsteller: Paolo Bonacelli, Aldo Valletti, Giorgio Cataldi, Umberto Paolo Quintavalle, Sonia Saviange, Caterina Boratto u. a.; Produktion: Italien/Frankreich 1975, P. E. A./Artistes Associés, 117 Min.; Verleih: Citel, Genf.

In Anlehnung an ein Werk des Marquis de Sade und Dantes «Inferno»-Stadien schildert Pasolini in seinem letzten Film, wie vier faschistische «Herrenmenschen» je acht Mädchen und Burschen durch die Hölle pervertierter Sexualität, des Kotes und des Blutes zwingen und sie auf bestialische Weise foltern und ermorden. Als schonungslose, erbitterte Anklage gegen jede Form von Gewalt, insbesondere jene des Faschismus, gedacht, gerät der Film in der Darstellung tiefster Erniedrigungen des Menschen durch den Menschen selber an die Grenze des überhaupt Zumutbaren und Erträglichen. → 13/86

E

Salò oder Die 120 Tage von Sodom

Stimmungswert des Films, der mit Pop-Hits der sechziger Jahre garniert ist. (21.10–23.15, ARD)
→ ZOOM 12/78

■ Montag, 7. Juli

La mort de Mario Ricci

(Der Tod des Mario Ricci)

Regie: Claude Goretta (Schweiz/Frankreich 1983), mit Gian-Maria Volonté, Heinz Bennent, Maguli Noël. – Der scheinbar zufällige Unfalltod eines italienischen Bauarbeiters in einem Jura-Dorf wird für den Fernsehjournalisten Fontana, der eigentlich einen resignierten Ernährungswissenschaftler über den Hunger in der Welt befragen wollte, zum Anlass, sich mit den Beziehungen, Ängsten und Aggressionen der Dorfbewohner auseinanderzusetzen, in denen sich die Befindlichkeit der Gegenwart als Depression, Rassismus und Katastrophenangst spiegelt. (20.55–22.35, TV DRS)
→ ZOOM 11/83

■ Dienstag, 8. Juli

Le mani sulla citta

(Hände über der Stadt)

Regie: Francesco Rosi (Italien 1963), mit Rod Steiger, Carlo Fermariello, Guido Alberti. – Ein reicher «Baulöwe», zugleich Stadtrat von Neapel, sorgt für städtische Bauprojekte auf eigenen, billig erworbenen Grundstücken. Nach einem folgenschweren Bauunglück wechselt er die Partei und wird Bausenator. In dokumentarischem Realismus nimmt Rosi sozialpolitisch Stellung gegen Bauspekulation und den Verfall der Demokratie durch Intrigen korrupter Lobbyisten. (22.30–24.00, TSR)

The Conversation

(Der Dialog)

Regie: Francis Ford Coppola (USA 1974), mit Gene Hackman, John Cazale, Frederic Forrest. – Ein Abhörspezialist gerät in den Teufelskreis seiner Arbeit und erlebt selbst die Panik des bespitzelten Opfers. Die Probleme des Persönlichkeits- und Datenschutzes werden eindringlich in Coppolas Filmparabel aufgezeigt. (23.15–1.10, TV DRS)
→ ZOOM 19/74

■ Donnerstag, 10. Juli

La guerre est finie

(Der Krieg ist vorbei)

Regie: Alain Resnais (Frankreich/Schweden 1966), mit Yves Montand, Geneviève Bujold, Ingrid Thulin. – Realitätsnahes Protokoll über drei Tage aus dem Leben des spanischen Emigranten Diego Mora, dem

Verbindungsmann einer Exilorganisation, die gegen das Franco-Regime kämpft. Er versucht seine Kameraden, entgegen ihrem revolutionären Selbstverständnis, vor nicht mehr zeitgemässen Gewaltaktionen zu warnen. (21.45–23.45, 3SAT)

Twilight's Last Gleaning

(Das Ultimatum)

Regie: Robert Aldrich (USA/BRD 1977), mit Burt Lancaster, Richard Widmark, Joseph Cotten. – Ein degradiertes General und ehemaliger Raketenspezialist erpresst die neugewählte US-Regierung, indem er gefährliche Raketen in seine Gewalt bringt, um die Herausgabe von Geheimdokumenten des Vietnamkrieges zu erzwingen. Politische Motive dienen als Folie für einen handfesten Thriller. (23.00–0.55, TV DRS)
→ ZOOM 19/78

■ Freitag, 11. Juli

A Cry For Help

(Der letzte Anruf)

Regie: Daryl Duke (USA 1975), mit Robert Culp, Elayne Heilveil. – Dramatische Vorgänge in einer Privat-Radiostation in Kalifornien. Ein populärer Rundfunkmoderator vermarktet erfolgreich seinen Zynismus, bis seine Menschlichkeit durch den Anruf eines suizidgefährdeten Mädchens herausgefordert wird. (23.45–1.00, ARD)

■ Samstag, 12. Juli

Straight Time

(Stunde der Bewährung)

Regie: Ulu Grosbard (USA 1978), mit Dustin Hoffman, Emmet Walsh, Theresa Russell. – Ein Haftentlassener gerät an einen herrschsüchtigen Bewährungshelfer, der ihn wieder in die Kriminalität treibt. Das Gangsterstück und Resozialisierungsdrama zeichnet, dank Dustin Hoffmanns Darstellungskunst, Charakter und Milieu eines gesellschaftlichen Aussenseiters, der an den Verhältnissen und sich selbst scheitert. (23.35–1.25, ARD)

■ Montag, 14. Juli

Martha Dubronski

Regie: Beat Kuert (Schweiz 1984) nach Ingrid Puginigs Roman «Fasnacht», mit Ingrid Puginigg, Peter Wyssbrod, Barbara Freier. – Beschreibung der Lebensgemeinschaft zweier entstellter Menschen, Karl und Martha Dubronski im kalten, abweisenden Milieu. Der inneren und äusseren Beschädigung stellen sie ihren Hunger nach Glück entgegen. (21.10–21.45, TV DRS)
→ ZOOM 4/84

Schatten – Eine nächtliche Halluzination

86/197

Regie: Arthur Robinson; Buch: Rudolf Schneider und A. Robinson nach einer Idee von Albin Grau; Kamera: Fritz Arno Wagner; Bauten und Kostüme: Albin Grau; Darsteller: Fritz Kortner, Ruth Weyher, Alexander Granach, Gustav von Wangenheim, Max Gülstorff, Eugen Rex, Ferdinand von Alten, Fritz Rasp u. a.; Produktion: Deutschland 1923, 84 Min.; Verleih: offen.

In einer Abendgesellschaft in reichem Hause bringt ein Schattenspieler untergründige Spannungen und Leidenschaften um eine Frau zum Ausdruck und erzählerisch zur grausigen Konsequenz. Zwischen Realität, Phantasie und Fiktion oszillierend und manchmal gar die lineare Erzählweise verlassend, wird in diesem faszinierenden Stummfilm eine dichte und abgründige Studie sexueller Leidenschaft in verschiedener Ausprägung entworfen. Dass sie in eine moralische Botschaft mündet, stört dabei ebensowenig wie die starke ästhetische Anlehnung ans Theater. – Ab etwa 14.

J★

The Sure Thing (Der Volltreffer)

86/198

Regie: Rob Reiner; Buch: Steven L. Bloom, Jonathan Roberts; Kamera: Robert Elswit; Musik: Tom Scott, Rod Stewart, u. a.; Darsteller: John Cusack, Daphne Zuniga, Anthony Edwards, Boyd Gaines, Viveca Lindfors, u. a.; Produktion: USA 1984, Monument Pictures, 95 Min.; Verleih: Alpha Films, Genf.

Die Aussicht, seinen Urlaub in den Armen eines makellosen Traumgirls am Strand von Kalifornien zu verbringen, veranlasst Gib, die USA von Nordosten nach Südwesten zu durchqueren. Mit von der Tour ist Alison, eine besonders spröde Studienkollegin. Als Mix zwischen Screwball- und Teenager-Sex-Comedy mit moralischem Anspruch auf Sauberkeit erweist sich der Film recht bald einmal als wackliges, prüdes und scheinheiliges Konstrukt gängiger Klischees und höchstens als Treffer ins Mittelmaß. Als Road Movie bewegt sich über weite Strecken bloss die Tonspur.

J

Der Volltreffer

Umarete wa Mita Keredo (Ich wurde geboren, aber...)

86/199

Regie: Yasujiro Ozu; Buch: Akira Fushimi, Geibei Ibushiya nach einer Idee von James Maki (Synonym für Ozu); Kamera und Schnitt: Hideo Shigehara; Darsteller: Hideo Sugawara, Tokkan-Kozo, Tatsuo Saito, Mitsuko Yoshikawa, Takeshi Sakamoto, Teruyo Hayami, Seiji Nishimura; Produktion: Japan 1932, Shochiku (Kamata), 100 Min.; Verleih: offen.

Zwei Kinder versuchen sich in Tokio einzuleben: als sympathische Faulpelze, die nicht in die Schule gehen wollen, um dann später als Arbeitskraft verschaukelt zu werden, als Energiebündel aber, wenn es gilt, sich wirklich auszuleben. Wo sie den Vater auffordern, die ungerechten sozialen Verhältnisse zu ändern, schlägt der feine, launige Humor in Melancholie, dann in eine leise Tragödie um. Ozus Bildgefühl, die Entdramatisierung und Verinnerlichung des Films verraten bereits in diesem Stummfilm den unvergleichlichen Meister der späteren Werke.

→ Panorama japanischer Film 13/86

J★★

Ich wurde geboren, aber...

Ein Virus kennt keine Moral

86/200

Regie und Buch: Rosa von Praunheim; Kamera: Elfie Mikesch; Schnitt: Michael Schäfer; Musik: Maran Gosov und «Die Bermudaas»; Herstellungsleitung: Renée Gundelach; Darsteller (und Mitarbeit am Drehbuch): Dieter Dicken, Maria Hase-näcker, Christian Kesten, Eva Kurz, Rosa von Praunheim, Regina Rudnick, Thilo von Trotta, Craig Russel, Ellen Reichardt, «Die drei Tornados»; Produktion: BRD 1985, Rosa von Praunheim, 82 Min.; Verleih: Cactus Film, Zürich.

Die als «Lustseuche» diffamierte Krankheit AIDS als Thema einer tiefschwarzen Komödie. Der deutsche Regisseur Rosa von Praunheim, mit originellen Schwulenfilmen längst international bekannt, hat eine makabre Nummernrevue inszeniert, deren Humor manchem sicher zu weit gehen wird. Doch hinter dem vordergründigen Klamauk kommt schnell ein durchaus ernst gemeinter Appell an alle Homosexuellen zum Vorschein, ihre einmal mühsam erstrittenen Rechte nicht wegen selbster-nannter Moralapostel aufzugeben, die gleichgeschlechtliche Betätigung am liebsten ganz verboten sähen.

→ 13/86

E★

■ *Mittwoch, 16. Juli*

Karline Manželstvá

(Karlas Ehen)

Regie: Vladimír Kavčiak (CSSR 1980), mit Ewa Dal-kowska, Zdeněk Hradilak, Vlado Müller. – Überzeu-gende Zeichnung des dörflichen Milieus und seiner Bewohner. Auch in abgelegenen Bergregionen wird der Prozess der Bewusstwerdung der Frauen spürbar. Eine Emanzipationsgeschichte ohne Klischees. (22.40–0.10, ZDF)

■ *Donnerstag, 17. Juli*

Schweizer im Spanischen Bürgerkrieg

Dokumentarfilm von Richard Dindo (Schweiz 1974). – Von den 600 Schweizern, die illegal gegen den Faschismus in Spanien kämpften, kehrten 200 nicht mehr zurück. Ein Dutzend Teilnehmer berichten im Film aus ihrer Sicht von den Ereignissen in Spanien und der Haltung der Schweiz mit ihrem Humanitäts- und Neutralitätsanspruch, die in der Praxis Schwierigkeiten bringt. Interviews, Dokumente und Ausschnitte aus Jori Ivens Film «Spanish Earth» runden den Bericht ab. (22.20–23.45, TV DRS) → ZOOM 23/75

■ *Freitag, 18. Juli*

China Behind

(Flucht aus China)

Regie: Shu Shuren (Hongkong 1974), mit Shao Hsiao Ling, Feng Pao Yen, Tseng Chi Lu. – China 1966: Vier junge Chinesen flüchten aus unterschiedlichen Gründen nach Hongkong. Ohne Denunziation schildert der Film Gefahren und Entbehrungen einer Flucht zur Verwirklichung von Individualität und privatem Glück. Kein prowestlicher Tendenzfilm, sondern eine kritische Erzählung mit subjektiver und politischer Problematik. (23.40–1.10, ZDF)

ÜBER FILM UND MEDIEN

■ *Sonntag, 13. Juli*

Yellow auf Kuba

Beobachtungen bei der Entstehung eines Musik-Videos. – Dokumentation von Marcus Herold und Thilo von Arnim über die Arbeit an einem Video-Clip des Schweizer Pop-Duos «Yellow» (Dieter Meier und Boris Blank) in Havanna. (18.15–19.00, SWF 3)

VERANSTALTUNGEN

■ *Juli–September*

Filmschaffen der Westschweiz 1919–1939

Noch bis Mitte September sind in vier Museen Lausannes Ausstellungen zu besichtigen, die dem künstlerischen Schaffen der Westschweiz in der Zeit zwischen den zwei Weltkriegen gewidmet sind. Im Musée de l'Ancien Evêché, Place de la Cathédrale, nimmt der Film einen wichtigen Platz ein: Geboten wird eine Gesamtschau, die von der Kritik zur Produktion, von den Kinos bis zu den Produktionsstätten reicht. Verantwortlich für die Sektion «Cinéma»: Roland Cosandey.

■ *Juli–7. August*

Französische Filmfestwochen in Basel

Anknüpfend an eine frühere Tradition, veranstaltet das Kino CAMERA in Basel wieder französische Filmfestwochen, diesmal mit elf Klassikern des französischen Films. Dazu kommen drei Erstaufführungen neuerer Filme: «La petite bande» von Michel Deville (1983), «La femme de l'aviateur» von Eric Rohmer (1981) und «L'amour à mort» von Alain Resnais (1984). Unter den Rééditionen sind vor allem Jean Renoirs «La règle du jeu» (1939) und Marcel Carnés «Quai de brumes» (1938) hervorzuheben.

■ *Juli–August*

Kino für Kinder in Basel

Während der ganzen Sommer-Schulferien stehen im Kino CAMERA Filme auf dem Programm, die auch für junge Kinobesucher ab acht Jahren geeignet sind (jeweils um 15 Uhr). Noch bis zum 10. Juli: Yves Roberts «La guerre des boutons»; 11. bis 24. Juli: «La petite bande» von Michel Deville (im Rahmen der französischen Filmfestwochen); 25. Juli bis 18. August: Buster Keaton-Festival.

■ *7.–17. August, Locarno*

39. Internationales Filmfestival

Wettbewerb mit 18 Erstlingswerken, Freiluft-Projektionen auf der Piazza, Retrospektive mit 19 Werken von Keisuke Kinoshita (womit Locarno die mit Ozu und Naruse begonnene Tradition fortsetzt, japanische Autoren im Westen besser bekannt zu machen), Informationsschau mit aktuellen Schweizer Filmen, eine griechische Länderwoche u. a. – David Streiff, Postfach 186, 6601 Locarno (093/31 02 32).

ter der Regie von Guy Lefranc. Als Hauptdarsteller figurierte wiederum Louis Jovet und hinter der Kamera stand Claude Renoir.) Der Film bezieht seine unfehlbare Wirkung aus der unkomplizierten, dramaturgisch klar aufgebauten und für den Zuschauer jederzeit nachvollziehbaren Geschichte. Eine Geschichte, die durch das Groteske der Situationen geschickt auf Verblüffung der Zuschauer hin angelegt ist. Die geschliffenen, von spitzer Feder geschriebenen Dialoge finden ihren Höhepunkt in Louis Jovets un-nachahmlicher Schauspiel- und Redekunst. Mimik und Gestik reduziert er aufs Minimalste, was ihm Freiraum für haarge-naue Nuancierung gibt. Die vollendete Kunst dieses Ausnahmekönners lässt den einzigen Schwachpunkt, die blasse Fotografie, schnell vergessen. ■

Franz Ulrich

Catholic Boys/ Heaven Help Us

USA 1984.

Regie: Michael Dinner
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/186)

Von Jean Vigos «Zéro de conduite» (1933) über Lindsay Andersons «If» (1968) und Marco Bellocchios «Nel nome del padre» (1972) bis zu Marek Kaniéwskas «Another Country» (1983) und «The Terence Davies Trilogie» (1976–83) diente die Schule, vor allem Internate, immer wieder als Schauplatz zur Darstellung von autoritären Macht-, Moral- und Disziplinierungssystemen. In solchen Filmen wurde die Schule zum

Spiegelbild gesellschaftlicher Verhältnisse und ihrer Wirkung auf Individuen und Gruppen, die gegen sie rebellieren oder an ihnen zugrunde gehen.

«Catholic Boys» scheint anfänglich in die Kategorie der genannten Filme zu gehören, aber rasch wird dem Zuschauer klar, dass es Michael Dinner an Konsequenz und analytischer Schärfe gebricht und dass es ihm gar nicht so sehr um die Entlarvung eines autoritären katholischen Schulsystems als vielmehr um einen nostalgischen Rückblick auf die «Puffer» pubertierender Jugendlicher Mitte der sechziger Jahre geht. So gerät sein Film in die Nähe von Filmen wie George Lucas' «American Graffiti» (1973) oder Nino Jaccusos «Klassengeflüster» (1982), ohne jedoch deren Geschlossenheit und Stimmigkeit auch nur annähernd zu erreichen. Dank seines gelegentlichen Charmes und der Frische der jugendlichen Darsteller wiegt Dinners Film aber doch etwas mehr als eine der zahlreichen und meist sehr unbedarften amerikanischen Collegekomödien.

1953 tritt der kruzbrave 16jährige Michael Dunn (Andrew McCarthy) in das katholische, von Schulbrüdern geleitete New Yorker Kollegium St. Basil ein. Seine Grossmutter, bei der er mit seiner jüngeren Schwester lebt, sieht ihn schon als künftigen Priester, der es bis zum Papst Michael I. bringen wird. Er freundet sich mit dem dicken, aber superintelligenten Caesar (Malcolm Danare) an und fordert damit die Feindseligkeit des ruppigen «schwarzen Schafes» Rooney (Kevin Dillon) und seines Clans heraus, für die Caesar nur eine dreckige «Schwuchtel» ist. Die strenge Schuldisziplin, insbesondere die brutalen, sadistischen Lehr- und Erziehungsmethoden von Bruder Constance (Jay Patterson),

lassen die Feinde jedoch bald zu Freunden werden, die durch dick und dünn zusammenhalten und beginnen, sich gegen die Prügel- und Disziplinierungsmethoden der Schule zur Wehr zu setzen. Sie werden zwar schliesslich von Rektor Thadeus (Donald Sutherland) zwei Wochen von der Schule suspendiert, aber Bruder Constance muss gleichzeitig den Schuldienst ganz verlassen und wird durch den «progressiven», menschlicheren Bruder Timothy (John Heard) ersetzt.

Parallel zu diesen schulischen Auseinandersetzungen entwickelt sich eine verhaltene Liebesgeschichte zwischen Michael und Danni (Mary Streart Masterson), einem etwas älteren, reiferen und couragierten Mädchen, das allein eine der Schule benachbarte Kneipe führt und seinen psychisch angeschlagenen Vater betreut. Da die Kneipe trotz Verbot von den Kollegianern fleissig frequentiert wird, erreichen die Schulbrüder deren Schliessung. Danni wird von Polizei und städtischer Fürsorge weggeführt. Nach seinem Schulabschluss wird Michael sie zufällig in Woodstock wieder treffen und mit ihr eine Familie gründen. Auch die anderen schaffen ihren Abschluss und steigen in mehr oder weniger steile Karrieren ein.

Michael Dinner geht es in «Catholic Boys» zuvorderst um die Darstellung der Schwierigkeiten heranwachsender Jugendlicher, die mit ihrer erwachenden Sexualität und den damit verbundenen Gefühlen und Sehnsüchten leben lernen müssen in einer Umgebung, die gerade diese Regungen für besonders sündhaft hält und sie mit allen Mitteln zu unterdrücken und zu verdrängen sucht. So wird etwa der Tanzkurs mit Mädchen einer Nonnenschule mit einer wütenden Verteufelung der «Lust» eröffnet, und



Weniger bittere Abrechnung mit einem überholten Erziehungssystem als komödiantisch-nostalgischer Rückblick auf die College-Welt der sechziger Jahre: «Catholic Boys».

dann wird streng kontrolliert, ob der Abstand zwischen den Paaren nicht die erlaubte Distanz von acht Fingerbreiten unterschreitet. Die Jugendlichen schaffen es aber, trotz oder vielmehr dank der Schwierigkeiten, die sie zu überwinden haben, und indem sie gegen die Autorität rebellieren, ihre eigene Persönlichkeit zu entwickeln und zu sich selber zu finden.

Um diese Entwicklung, diese Selbstfindung im Widerstand gegen Disziplin und enge Moral darzustellen, bedient sich Michael Dinner, der als Jude in Denver (Colorado) aufgewachsen ist und mit seinem Abschlussfilm «Miss Lonelyhearts» am American Film Institute ei-

nen Achtungserfolg errungen hat, allerdings wenig überzeugender Mittel. Das meiste ist zu plakativ, zu karikaturhaft geraten, und die Figuren bleiben weitgehend auf jene aus zahllosen Schwänken bekannten stereotypen Charaktere beschränkt. So ist Caesar nichts weiter als ein dicklicher, komischer Intellektueller, Rooney eine freche Rotznase mit gutem Kern, und Williams (Stephen Geoffrey) ist nur onaniefixiert. Auch die Schulbrüder sind völlig eindimensional gezeichnet, und die Rollen von Thadeus und Timothy sind gar nicht richtig in das Geschehen integriert, so dass der versöhnliche Schluss völlig unvorbereitet und unglaubwürdig erscheint.

Der Film fängt zwar mit einem Gottesdienst an, aber Religion und Weltanschauung sind im Film kein Thema, sie dienen höchstens als pittoresker Hin-

tergrund für die Nöte und Aktionen der Zöglinge. Darum fallen einige komisch gemeinte, aber geschmacklos bis hämisch wirkende Szenen irgendwie aus dem Rahmen. So wird etwa der (gestellte) Papstbesuch in New York mit einer Figaro-Arie aus Rossinis «Barbier von Sevilla» lächerlich gemacht, und von allen guten Geistern verlassen scheint Dinner gewesen zu sein, als er die Kommunionsszene in der Mädchenschule inszenierte: Williams, der Sexverrückte, hält den Kommunionteller unters Kinn der Kommunizierenden und wird von all den aufgesperrten Mädchenmäulern so erregt, dass er in Ohnmacht fällt... ■

Peter Kottlorz (fd)

Le dernier combat

(Die letzte Schlacht)

Frankreich 1982.

Regie: Luc Besson

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 86/19)

«Le dernier combat» ist einer jener seltenen Filme, in denen der Zuschauer von einer Erkenntnis zur anderen Überraschung gelangen kann. Seine schwarz-weißen Bilder sind nicht festgenagelt an einen Dialog oder eine geradlinige dramatische Struktur, sondern präsentieren ein Assoziationsfeld, das in Einheit oder Kontrast mit dem Ton den Zuschauer nach und nach in Bann zieht.

In einer nahezu total zerstörten Welt sind die Spuren der «Zivilisation» auf ein Mindestmass reduziert. Die wenigen Menschen, die noch leben, können nicht mehr sprechen. Ein Mann hat im obersten Stockwerk eines zur Hälfte mit Sand zugewehrten Hochhauses überlebt. Im täglichen Kampf ums Überleben gegen eine Bande anderer Männer bereitet er seine Flucht mit einer selbst gebastelten Flugmaschine vor. Mit knapper Not gelingt sie ihm, nachdem er den Anführer der Bande schwer verletzt hat.

Er landet in den Ruinen eines einstigen Stadtgebietes. Ein Ungetüm von Mensch versucht ihn zu töten. Der Flieger entkommt verletzt. Ein alter Arzt bietet ihm Unterschlupf und Pflege in der ehemaligen Klinik, in der er sich verschanzt. Dort erfährt der Flieger psychische und körperliche Zuwendung wohlthuendster Art. Sogar zu Ansätzen von sprachlicher Kommunikation wird er befähigt.

Als Höhepunkt steht ihm die Begegnung mit einer Frau bevor, die der Arzt sorgsam und

liebepoll «unter Verschluss» hält. Doch dazu kommt es nicht, weil der Arzt von einem Steinhagel getötet wird und der Feind des Fliegers Eintritt ins Hospital gefunden hat. Im Kampf auf Leben und Tod tötet ihn der Flieger.

Die Frau wird bestialisch umgebracht. Er verlässt das Hospital, trifft wieder auf die Bande und tötet eines der Mitglieder. Als er ein unterdrücktes Mitglied von seinen Ketten befreit, führt dieses ihn in einen Verschlag. Dort sitzt eine schöne, blondgelockte Frau. Auf dem Gesicht des Fliegers steht ein wissend-resignierendes Lächeln ...

Der surreal-dunkle Stil des Films ist beklemmend. Um so zärtlicher und hoffnungsvoller wirken seine «wärmeren» Passagen in der Helligkeit des Hospitals. Stil wie Inhalt bilden eine Einheit in der Bedrohlichkeit, Gespaltenheit und Grobheit, die vermittelt werden. Doch ist zum Beispiel Brutalität, die zentrales Thema in diesem Film ist, nie spekulativ eingesetzt, sondern beklemmend und betroffen machend. Nackte Bedrohung, Tod und Töten sind darin so existent und radikal wie die Suche nach Leben, vor allem aber nach dessen intensivster und schönster Form: der Liebe.

Was «Le dernier combat» so wirkungsvoll und gleichfalls bedrückend macht, ist die Kombination Kampf um Liebe mit extremer Gewalt. Ist der Mensch derart destruktiv, dass er sich die Liebe so zu erkämpfen versucht oder ist er in solchem Masse auf Liebe ausgerichtet, dass der Kampf um sie derart ausartet? Der Film gibt keine schnellen, oberflächlichen Antworten. Nicht nur für Theologen und Psychologen ist dieses Werk eine Fundgrube. ■

Uwe Künzel

Ein Virus kennt keine Moral

BRD 1985.

Regie: Rosa von Praunheim

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 86/200)

Hereinspaziert zur fröhlichen AIDS-Revue! Es wirken mit: eine Ärztin, die der Meinung ist, dass die homosexuellen Patienten ihre Krankheit mehr als verdient haben; ein Saunabesitzer, der wegen der «Safer Sex»-Kampagne um seine Geschäfte bangt und sich ernsthaft Gedanken darüber macht, ob er die neuen «sicheren» Porno-Filme aus Amerika nicht zurückschicken soll; eine Nymphomanin, die unbedingt einen Schwulen verführen will und dafür AIDS als Argument benutzt; Terroristen vom «Aktionskommando organisierter Kranker» (AOK), die den Gesundheitsminister entführen, weil der alle AIDS-Infizierten auf eine einsame Insel verbannen will, wo sie, durch Sex-Roboter (mit integrierter Spass-Taste!) ruhiggestellt werden sollen; eine Therapeutin, die ihre Patienten Plüschtiere verstümmeln lässt, nachdem sie diese als Inkarnation von AIDS-Viren ausgewiesen hat; und schliesslich drei Nachtschwestern, die auswürfeln, welcher ihrer Patienten zuerst dahinscheiden soll.

Makabres Kabarett und Humor von der allerschwärzesten Sorte präsentiert Rosa von Praunheim in seinem Film «Ein Virus kennt keine Moral». Eine fröhliche Komödie über die immer noch unheilbare Krankheit AIDS, ein grelles Spiel mit den nur allzu begründeten Ängsten vieler Homosexueller vor der Ansteckung; folgerichtiges Ergebnis der Überlegungen eines Regisseurs, der noch nie Tabu-



Aus «Ein Virus kennt keine Moral» von Rosa von Praunheim.

verletzungen gescheut hat, wenn es darum ging, den Emanzipationsprozess der Schwulen, ihr «Coming Out», voranzutreiben. Die schlimmste Nebenwirkung der ohnehin schon schrecklichen Krankheit sei es, dass sie als Argument gegen mühsam erkämpfte Rechte der Homosexuellen ins Feld geführt werde. Und so tritt Praunheim mit seiner AIDS-Satire gleichsam die Flucht nach vorn an, indem er alle möglichen Aspekte des längst als «Lustseuche» diffamierten Leidens ins Groteske übersteigert und vor allem jene selbsternannten Moral-Apostel der Lächerlichkeit preisgibt, die als Therapie gegen den rätselhaften Virus am liebsten jede gleichgeschlechtliche Betätigung ganz verboten sähen.

Da wird dann Frau Doktor Blut (die Medizinerin, die ihre Patienten nicht mag) während einer Afrika-Reise von einer Grünen Meerkatze (das ist jene Affenart, die angeblich den Virus am sichersten überträgt) vergewaltigt. Oder der Sauna-Betreiber (gespielt von Praunheim selbst), der sich anfangs

darüber geärgert hat, dass die Seuche gleich reihenweise sein Personal dezimiert, steckt sich an und findet es fortan «geil, nur noch mit HTLV-III-Positiven zu ficken».

So treibt der Film mit dem Entsetzen seine Scherze: Ein Schiff wird mit Kranken beladen und steuert die Insel «Helgaland» an, während ein Chor das Lied «Wir lagen vor Madagaskar» anstimmt – wobei die zweite Zeile «... und hatten die Pest an Bord» zur grusligen Pointe wird; davor inszeniert Praunheim eine Kürzest-Fassung von Edgar Allan Poes Novelle «Der rote Tod», in der eine schwule Orgie von einem in Purpur gewandeten Skelett heimgesucht wird; durch alle Episoden geistert eine übereifrige Journalistin vom «Lila Blatt», die bei Recherchen für die endgültige Sex-Seuchen-Serie auch vor körperlichem Einsatz auf Männer-Toiletten nicht zurückschreckt (und dabei prompt ihrem Sohn auf Kontaktsuche begegnet) – mal besser, mal weniger gut gelungene Teile einer Nummern-Revue, die allerdings immer zu provozieren

weiss. Wenn bei einem medizinischen Vortrag ein Kunststoffpenis seltsame Geschwüre absondert, nachdem er in eine Lösung aus Sperma, Blut und Speichel getaucht wurde, die AIDS-Viren enthalten soll, mag dies zwar das Meisterstück eines chemisch begabten Praunheim-Mitarbeiters darstellen – zugleich kann damit bei sensibleren Gemütern aber tatsächlich die Schmerzgrenze überschritten sein. Gerade bei den Betroffenen selbst; In Basel etwa wollte die dortige Homosexuellen-Gruppe den Film anlässlich einer «Schwulenwoche» nicht zeigen, weil er die Grenzen des Geschmacks berühre.

Das tut er sicher, doch für den aufmerksamen Betrachter enthält er eben auch Passagen, die – überdeutlich manchmal – Appell-Charakter haben und Mut machen sollen: «Nimm dein Schicksal in deine Hand», singt die Travestie-Truppe «Die Bermudaas», und das ist ganz bestimmt nicht als Aufforderung zur Keuschheit misszuverstehen. «Hurra, wir leben noch», so ein anderer Song, «was mussten wir schon alles übersteh'n!»

Auch AIDS, so Praunheims Hoffnung, wird nicht mehr sein als ein Rückschlag auf dem Weg zur gesellschaftlichen Anerkennung der Homosexuellen. Man mag das naiv finden oder gar als Bären dienst an der Sache der Schwulen abtun, aber genau diesen Vorwurf hat sich der Regisseur auch schon 1970 eingehandelt, als er mit seinem Film «Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Gesellschaft, in der er lebt» erstmals offensiv die Lebensgewohnheiten einer damals noch verfemten Minderheit auf der Leinwand darstellte. Heute gilt dieses Werk längst als Klassiker der Schwulenbewegung. Praunheim spricht also aus Erfahrung, wenn er sagt: «Wir wissen um die Wichtigkeit, in Zeiten tödlicher Gefahr mit Galgenhumor ums Überleben zu kämpfen.»

Viele Spielfilme zum Thema gibt es ohnehin noch nicht, und so mag es nicht allzu paradox klingen, dass «Ein Virus kennt keine Moral» die bislang ernsthafteste und nachdenklichste Auseinandersetzung mit AIDS darstellt. Nachdem Hans Noevers unsägliches Spekulations- und Kolportage-Stück «Gefahr für die Liebe», eine Arthur-Brauner-Produktion, im letzten Herbst schon nach einwöchiger Laufzeit wieder aus den bundesdeutschen Kinos verschwunden war und im Ausland erst gar keine Käufer gefunden hat, bleibt ansonsten ohnehin nur noch der amerikanische Film «Buddies» von Arthur Bresnan jr. übrig, der das Leid eines AIDS-Kranken in Form eines durchaus ansehnlichen Melodrams beschreibt. Doch es blieb einmal mehr Rosa von Praunheim überlassen, die Ängste und Sehnsüchte der schwulen Subkultur angesichts einer schrecklichen Bedrohung in eine angemessene Form und schlüssige Bilder zu fassen. ■

Thema: Abendprogramm-
mierung bei Radio DRS

Urs Jaeggi

Sparen am falschen Ort?

Wenn um 19.30 Uhr beim Fernsehen die Tagesschau beginnt, nimmt die Hörerbeteiligung beim Radio rapide ab. Gerade dann aber sind im 1. und 2., aber mitunter auch im 3. Programm von Radio DRS anspruchsvolle und im Produktionsaufwand nicht selten kostenintensiv Sendungen zu hören: Programme, die in der Regel nur von einer kleinen Minderheit verfolgt werden. Dass sich diese Programme, die oft dieselbe Hörerzielgruppe ansprechen, bisweilen überschneiden und damit in sinnloser Weise konkurrenzieren, ist äusserst unfein. Über die Notwendigkeit einer Entflechtung des anspruchsvollen Programmangebotes auf den drei Senderketten herrscht unter den Programm-schaffenden denn auch Einigkeit. Dass aber mit der Entflechtung eine Sparübung verbunden werden soll, die möglicherweise das Verschwinden des einen oder andern Sendegefässes bewirken könnte, ist einigen Radiomitarbeitern arg unter die Haut gefahren.

Seit 1984 sendet Radio DRS nach einer Programmstruktur, die sich im wesentlichen bewährt hat. Sie beruht, wie bekannt ist, auf dem Prinzip musiktypisierter Programme auf den drei zur Verfügung stehenden Senderketten: Volkstümlich-populär soll das 1. Programm sein und dazu dem Bedürfnis der Hörer nach breit angelegter und auch vertiefter Information Rechnung tragen; kulturell-anspruchsvoll das 2., mit dem auch den verschiedensten Minderheitsanliegen nachgelebt werden soll; jugendlich-frisch schliesslich das 3., mit dem vor allem die junge Generation mit entsprechendem Sound in Musik und Wortbeiträgen an den nationalen Sender zu binden versucht wird.

Defizit-Million als Damoklesschwert

Wenn sich das System mit den drei Senderketten und der oben etwas vereinfacht dargestellten Programmtypisierung im grossen und ganzen auch als richtig erwies, so haben die Programmverantwortlichen und Strukturplaner im Verlauf der Zeit doch einige Schwachstellen entdeckt. Sie (ab 1987) auszumerken, war wohl ein nicht unwesentliches Ziel jenes Kaderseminars von Radio DRS am 20./21. März dieses Jahres, das nach dem Ort seiner Durchführung als «Rigi-Tagung» bekannt geworden ist. Dort wurde in verschiedenen Arbeitsgruppen um neue Erkenntnisse gerungen. Eine davon befasste sich mit der Abendprogrammierung bei Radio DRS.

Nun sind es leider nicht nur programmliche Aspekte und strukturelle Probleme, die bei der in manchen Bereichen gewiss notwendigen Flurbereinigung – man denke nur etwa an die bei manchen Hörern Fru-