Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 39 (1987)
Heft: 1

Rubrik: Film im Kino

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

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

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

Download PDF: 11.01.2026

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

schliesslich doch den Spezialpreis der Jury erhielt, stellte Jörg Gfrörers und Günter Wallraffs *«Ganz unten»* (vgl. ZOOM 5/86) dar. Die Autoren dokumentieren darin mit verborgener (Video-)Kamera Elend und Ausbeutung türkischer Fremdarbeiter in der BRD und decken mit im Film offengelegten Tricks die menschenverachtenden Praktiken eines Arbeitsvermittlers auf.

Kann so etwas nur im anderen, im westlichen Deutschland vorkommen: die Ausbeutung – aber auch die videografische Methode der Recherche? Wie steht es mit dem billigen, mobilen und potentiell subversiven Medium in der DDR? Gibt es dort Video oder nicht? – Natürlich wird in der DDR Video schon lange eingesetzt, etwa beim Sporttraining und in der medizinischen Ausbildung. Und natürlich lassen sich Geräte auch in den Intershops und gelegentlich in Gebrauchtwarenläden kaufen, allerdings zu horrenden Preisen. Doch selbst das bekannte DEFA-Studio arbeitete bisher nur mit dem teuren 35-mm-Film. Das soll nun anders werden: Die DEFA und die Hochschule für Film und Fernsehen sollen in nächster Zeit eigene Videoausrüstungen erhalten. Bereits probten in Leipzig Studenten mit VHS-Geräten Interviews und Ansagen. Video wird auch in der DDR nicht aufzuhalten sein, doch eine eigenständige Produktion autonomer Videogruppen, wie wir sie bei uns und in der BRD kennen, wird es wohl noch einige Zeit nicht geben. Da steht die gesellschaftliche Realität im Kontrast zu den spezifischen Möglichkeiten des Mediums. Wer wisse, wie viele Stellen ein Dokumentarfilmprojekt in der DDR bis zu seiner Realisierung durchlaufen müsse – so ein anwesender Filmemacher und Insider der DDR-Filmszene –, der verstehe auch, dass viele mit diesem vergleichsweise chaotischen, unkontrollierbaren Medium Video ihre liebe Mühe haben.

Doch nicht nur gesellschaftliche Gründe bremsen den Video-Boom in der DDR. Das Haupthindernis stellt die in jeder Hinsicht hohe Auslandabhängigkeit dieses Mediums dar, die wir, etwas gemildert, natürlich auch in Westeuropa spüren: Die ganze Videotechnologie ist monopolisiert durch einige wenige japanische Grosskonzerne. Weder europäische noch amerikanische Eigenentwicklungen haben auf diesem Markt eine Chance, Alternativen gibt es kaum. So muss auch die DDR ihre Videogeräte mit teuren Devisen im Ausland kaufen und reparieren lassen.

Die umfangreiche «Videowerkstatt» stellte dieses Jahr viele Gäste vor die unangenehme Entscheidung: Video- oder Filmprogramm? Das wird auch nächstes Jahr nicht anders sein, wie Klaus Schmutzer, Leiter der Videowerkstatt Leipzig, am Ende der Woche versicherte. Es wird wiederum eine Werkstatt geben, und es gibt sogar Überlegungen in Richtung eines eigenen Wettbewerbes für Video – was die anwesenden Videoleute nicht unbedingt befürworteten. ■

Film im Kino

Franz Ulrich

A hora da estrela

(Sternstunde)

Brasilien 1985.
Regie: Suzana Amaral
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 80/3)

Macabéa (Marcélia Cartaxo), 19 Jahre alt, Waise, ist ein modernes Aschenbrödel aus dem Nordosten Brasiliens. Aus dem Sertão, also vom Land, ist sie in die Grossstadt São Paulo gekommen, um hier ein anderes Leben zu beginnen und womöglich ihr Glück zu machen. Macabéa ist eine unscheinbare graue Maus, ungebildet, naiv und gutgläubig – denkbar schlecht ausgerüstet für den (Über-)Lebenskampf in der Stadt. Sie ist zwar voll guten Willens, aber die patriarchalisch geprägte Familien- und Dorfstruktur, in der sie aufgewachsen ist, hat sie nicht auf das so ganz anders geartete Leben in der Grossstadt vorbereitet. Sie kann weder mit Intelligenz noch Schönheit, Robustheit, Unverfrorenheit oder sonstigen Fähigkeiten brillieren, um sich in der Anonymität der städtischen Gesellschaft als Individuum durchzusetzen und zu behaupten. Was sie besitzt, ist Demut, Leidensfähigkeit und Opferbereitschaft – typische Tugenden also, die Frauen überall und immer wieder gesellschaftliche Unterdrückungsmechanismen

schweigend und widerspruchslos erdulden lassen.

Macabéa ist auf Probe als Sekretärin angestellt. Da ihre Ein-Finger-Schreibmaschinenkunst minim ist, droht ihr, kaum hat sie ihre Stelle angetreten, auch schon die Kündigung. Mit drei anderen Frauen wohnt sie in einer schäbigen Absteige in einem Zimmer zusammen. Trotz ihrem tristen, langweiligen Daseins ist jedoch Macabéa voller Hoffnungen und Träume, die ihr ein Dasein in Wohlstand und Anerkennung als möglich erscheinen lassen. Ihr Lieblingsprogramm sind die Zeitansagen am Radio, weil die Pausen bis zu den vollen Minuten mit «Informationen» im Stile von «Wussten Sie schon, dass ...» aufgefüllt werden. Hier glaubt Macabéa jene Kenntnisse vermittelt zu bekommen, die ihr ein besseres Zurechtfinden in der «grossen» Welt ermöglichen. Als Alternative zu ihrer realen, schäbigen Existenz sieht sie sich sogar in der Rolle eines Filmstars ...

Zu Macabéas Traum von einem besseren Leben gehört auch die Erfüllung in der Liebe. Sie beneidet ihre Kollegin Glória (Tamara Taxman), eine üppige, vitale Frau in den besten Jahren, um ihre Erfolge bei Männern. Und eines Tages scheint auch für Macabéa die Stunde des Glücks zu schlagen: Sie lernt im Stadtpark Olímpico (José Dumont) kennen, einen Arbeiter, der ebenfalls aus dem Nordosten stammt und in der Stadt vorwärtszukommen hofft. Er ist ein genau so armer Teufel wie Macabéa. Aber im Gegensatz zu ihr steht er nicht zu seiner Unwissenheit und Naivität, sondern will mehr scheinen, als er ist. Er pomadisiert seine Haare, hält grossspurige Reden, sieht sich gar als zukünftigen Abgeordneten. Er beklaut einen Arbeitskollegen, um mit einer Armbanduhr protzen zu können. Er plappert irgendwelche Fremdwörter nach, ohne ihren Sinn zu kennen. Er besitzt nicht einmal die Neugier von Macabéa, die wenigstens wissen möchte, was Fremdwörter wie Kultur, Ephemeriden oder Mimikry, die sie am Radio aufgeschnappt hat, bedeuten. Wenn sie Olímpico danach fragt, ignoriert er ihre Fragen überheblich oder wird aggressiv, um seine Unwissenheit zu verheimlichen. Er lässt sich zwar herbei, Macabéa einen Kaffee zu offerieren, die Milch darin soll jedoch sie bezahlen.

Für Macabéa bricht eine Welt zusammen, als sie feststellen muss, dass Glória ihr Olímpico ausgespannt hat. Zwar versetzt Glória ihre neue Eroberung gleich wieder, um sich mit einem Herrn aus dem besseren Bürgertum zu liieren, aber als Olímpico wieder zu Macabéa zurückkehren will, ist es zu spät. Auf den Rat Glórias hat die verzweifelte Macabéa eine kartenlegende Wahrsagerin aufgesucht. Diese prophezeit ihr eine brillante Zukunft voller Glück, Liebe und Reichtum. Ganz benebelt von der Erwartung auf die verheissene Sternstunde tritt Macabéa auf die Strasse, wo der Inbegriff dieses Traumes, ein blendend aussehender junger Mann in einer Mercedes-Limousine, all ihren Illusionen und Hoffnungen ein jähes Ende setzt.

Suzana Amarals erster Spielfilm (vgl. Interview mit der Autorin in ZOOM 9/86, Seite 4 ff.) wurde nicht nur in Brasilien mit zahlreichen Auszeichnungen bedacht, sondern auch an den Berliner Filmfestspielen 1986, wo «A hora da estrela» den OCIC-Preis und Marcélia Cartaxo einen Silbernen Bären als

Trügerische Glücksverheissung: Macabéa (Marcélio Cartaxo, rechts) bei der Wahrsagerin.

beste Darstellerin erhielt. Die Verfilmung der gleichnamigen Erzählung der aus der Urkaine stammenden brasilianischen Schriftstellerin Clarice Lispector (deutsch als Band 884 in der Bibliothek Suhrkamp erschienen) ist die parabelhafte Darstellung eines Themas, das eigentlich auf der ganzen Welt aktuell, aber in der Dritten Welt besonders akut ist: die innere Emigration, die Völkerwanderung vom Land in die grossen Städte. Millionen entfliehen der Armut auf dem Land in der Hoffnung, in der Stadt eine menschenwürdigere Existenz aufbauen zu können. Aber die Erwartungen erweisen sich als trügerisch. Die meisten kommen symbolisch oder buchstäblich wie Macabéa unter die Räder. Unvertraut mit den Anforderungen und den wirklichen Problemen in den Städten mit ihren riesigen Slums, verlieren diese Menschen den Boden unter den Füssen. Die Schwierigkeiten, sich in einer kulturell fremden Umgebung zurechtzufinden, ist nicht ein spezifisch brasilianisches, sondern ein universelles Problem, das sich für Emigranten vom Land in die Stadt oder in andere Länder sowie für Flüchtlinge und Asylsuchende ähnlich stellt. Darum wird Suzana Amarals Film auch überall auf der Welt verstanden, wenn sie in den Protagonisten ihres Films «zwei Brasilien» gegenüberstellt, den verhältnismässig reichen Süden mit seinen Grossstädten und den zurückgebliebenen Norden mit seiner um ihre Existenz kämpfenden Landbevölkerung. Und wenn Macabéa am Schluss durch ein Prestigeprodukt aus einem reichen Industrieland umgebracht wird, so besitzt dieser symbolträchtige «Unfall» sehr reale Bezüge zum Verhältnis zwischen Erster und Dritter Welt.

«A hora da estrela» bezieht seine starke Wirkung aus der schlichten Gestaltung, die auf alle billigen Effekte und Überzeichnungen verzichtet. Der Film erzählt die Geschichte Macabéas weit realitätsnäher als die mehrfach gebrochene, kompliziert verschlungene und eine andere poetische Realität beschwörende literarische Vorlage. Es ist zu spüren, dass Suzana Amaral diesen Film mit grossem inneren Engagement realisiert hat, das nicht zuletzt durch eigene Erfahrungen als unterdrückte, ausgeschlossene und einsame Frau geprägt ist. Dieses Engagement wird jedoch vor allem auch mitgetragen von Marcélia Cartaxo, die der schwierigen Figur der Macabéa ein grosses Mass an Authentizität verleiht. Diese Figur erinnert in vielem an die Gelsomina der Giulietta Masina in Fellinis «La strada». Beide Frauenfiguren erhoffen sich eine bessere Welt, in der sich die Hoffnung auf Lebenssinn, Liebe und Glück nicht als trügerisch und unerfüllbar erweist. ■

Uwe Künzel

My Beautiful Laundrette

Grossbritannien 1985.
Regie: Stephen Frears
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/9)

Eine Geschichte, die sich als Komödienstoff geradezu aufdrängt: Ein junger Mann, der für seinen arbeitslosen und dem Alkohol verfallenen Vater sorgen muss, schlägt sich mit Gelegenheitsjobs durch, bis ihm ein reicher Verwandter eines Tages die grosse Chance zum Aufstieg bietet. Der Onkel überlässt seinem Neffen eine heruntergekommene Wäscherei zur beliebigen Verwendung, und der Jüngling macht prompt was draus. – Mit der Hilfe eines Freundes verwandelt er das schäbige Etablissement in ein wahres Schmuckstück von Waschsalon und findet bei dieser Gelegenheit auch gleich noch die grosse Liebe seines Lebens.

Tatsächlich ist «My Beautiful Laundrette», gedreht vom britischen Regisseur Stephen Frears, über weite Strecken wirklich eine Komödie – allerdings eine mit Widerhaken. Was dem Zuschauer schnell klar wird, wenn er weitere Details der Geschichte erfährt: Denn

Omar, Held der Geschichte und angehender Wäschereibesitzer, ist Pakistani, und als solcher hat er es in London, wo er lebt, nicht gerade leicht; sein grosszügiger Onkel Nasser hat sein Geld wohl mit allerlei dubiosen Geschäften gemacht und verspricht sich von seinem Neffen ganz eigennützig den Wiederaufbau eines eher unrentablen Zweigs seiner Unternehmungen; Omars Freund heisst Johnny, ist kein Pakistani und obendrein noch Mitglied einer Bande von Punks, die bevorzugt farbige Ausländer verprügeln; und vollends zum Aussenseiter wird Omar auch noch dadurch, dass er homosexuell ist und ausgerechnet mit Johnny eine komplizierte Liebesbeziehung beginnt. Ungewöhnlich knifflige Verhältnisse also für einen Film, der an sich schon eine haarsträubende Geschichte erzählt – doch in der äusseren Handlung lassen sich wie durch ein Brennglas alle möglichen Details der politischen Lage im England der Margaret Thatcher ausmachen.

Onkel Nasser ist das Oberhaupt einer Familie, die es – allen Widrigkeiten zum Trotz – zu gesellschaftlichem Ansehen gebracht hat. Zumindest unter ihren Landsleuten: Von den Engländern, gleichgültig welcher Stellung, werden sie nach wie vor verachtet. Umgekehrt empfindet Nasser nicht gerade allzu viele solidarische Gefühle gegenüber anderen Pakistanis, die den Aufstieg nicht geschafft haben – einzig tradierte Familienbande sind es, die ihm zumindest ein geringes Interesse für das Wohlergehen seines Bruders und seines Neffen abnötigen. Doch Omar fügt sich trotzdem trefflich in den Clan ein – er erweist sich seinem Onkel in geschäftlichen Belangen als durchaus ebenbürtig, und so wie der Ältere sich eine weisse Mätresse hält, leistet sich der jüngere auf dem Weg nach oben auch noch einen englischen Freund. Nichts ist wirklich intakt in all diesen verworrenen Beziehungen, doch hinter dem Egoismus, der sie prägt, lauern für die Beteiligten nur zu verständliche Gründe, die ihre Ursache allesamt in einem Rassismus haben, der seinen offensten (und damit fast noch harmlosesten) Ausdruck in der Gewalt der tumben Punkschläger findet.

Stephen Frears und sein Drehbuchautor Hanif Kureishi (selbst ein pakistanischer Emigrant) zeigen das heutige England als von einer Ellenbogenmentalität geprägte Gesellschaft, in der nur aufsteigen kann, wer das ohne Rücksicht auf Schwächere tut. Für zartere Gefühle bleibt da kaum Platz, und emotionale Bindungen können sich schliesslich gar als gefährlich erweisen, weil sie sich als Schwäche deuten lassen. Der Film legt diese bittere Erkenntnis Schicht für Schicht bloss, indem er bei äusserlichen Absurditäten beginnt und sich langsam zur inneren Zerrissenheit seiner Protagonisten vorarbeitet. Den Tonfall seines vordergründig eher heiteren Auftakts (in dem freilich schon alle Bosheiten des Endes angelegt sind) bewahrt der Film dabei bis zum Schluss – nur hat der aufmerksame Zuschauer bald begriffen, mit welchem Ernst und mit welchen Mitteln hier jeder seine Interessen wahren will. Eindeutig positive Figuren, die zur Identifikation einladen würden, gibt es in «My Beautiful Laundrette» nicht. Das erleichtert nicht gerade seine Einordnung, verhindert aber zugleich, dass sich dieser Film allzu einfach politisch vereinnahmen liesse.

Die Pakistanis, die hier den Ton angeben, haben die konservative Wirtschaftspolitik der Thatcher-Administration nur besser verstanden und rücksichtsloser auszunützen gewusst als die weissen «Underdogs» – Opfer sind sie beileibe keine mehr. Und Mitleid mit den proletarischen Schlägernbanden, die sich mal Punks, mal Skins nennen, braucht man schon gar keines zu haben. Stephen Frears hat sich mit seinem genau beobachteten Film zwischen alle Stühle gesetzt, wobei ihm das Kunststück gelungen ist, dies in einer so populären Form zu tun, dass sein Film in Grossbritannien doch noch zum Überraschungserfolg werden konnte. Und das liegt bestimmt nicht nur daran, dass der neueröffnete Waschsalon von Omar und Johnny auf der Leinwand wirklich als Glanzstück seiner Gattung erscheint – zunächst und vor allem haben die britischen Zuschauer hier wohl eine brillant vorgetragene Bestandesaufnahme ihrer Situation entdeckt. Einer Situation, die bei allen nationalen Unterschieden auch dem Kontinental-Europäer so ganz fremd nicht sein sollte. ■

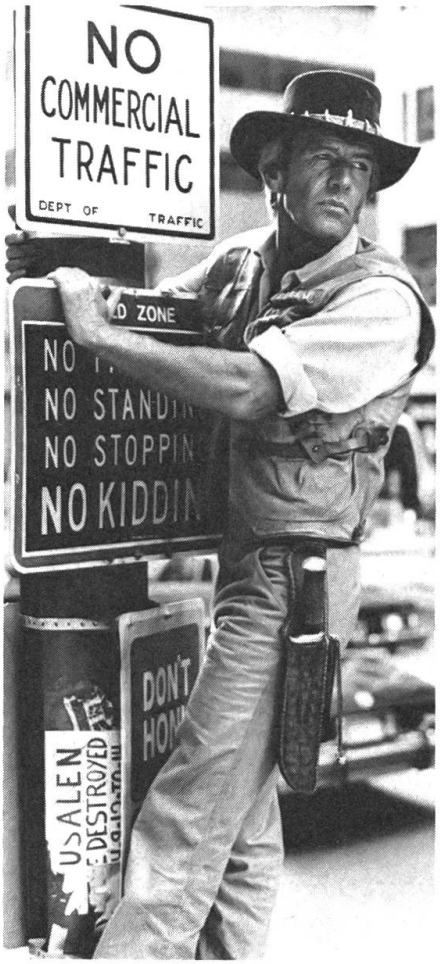
Ursula Blättler

Crocodile Dundee

Australien 1986.
Regie: Peter Faiman
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/1)

Thematisch irgendwo zwischen «Out of Africa», «King Kong», Peter Weirs «Witness» und Robert Aldrichs «Ein Rabbi im Wilden Westen» angesiedelt, ist diese australische Komödie, die sich lust- und durchaus absichtsvoll zwischen sämtliche verfügbaren Stühle setzt. Da landet eine neugierige New Yorker Reporterin per Helikopter in

Trapper im Grossstadtdschungel: Paul Hogan.



den «Outbacks», dem australischen Hinterland, um einen Buschläufer und Abenteuersafari-Veranstalter zu interviewen, der der Sage nach einen Zweikampf mit einem Riesenkrokodil knapp lebendig überstanden haben soll. Natürlich (denn wir sind ja bei «Out of Africa» und «King Kong») ist sie hin- und hergerissen zwischen der Schönheit und den Schrecken der unberührten Wildnis und selber so hübsch appetitlich, dass den kauzigen Naturburschen aus dem Land, wo die wilden Kerle wohnen, bei der gemeinsamen Pirsch durch Busch und Sumpf schon gelegentlich die Lust ankommt, das ohne männlichen Beistand «natürlich» hilflose Grossstadtkind ganz krokodilmässig mit Haut und Haar aufzufressen.

Aber: Nichts ist da mit softigem Sex im Gegenlicht der zahlreichen wildromantischen Sonnenuntergänge – züchtig kehren der Krokodiljäger und die Newsjägerin zurück an den Ausgangspunkt ihrer (vom australischen Verkehrsverein zur Nachahmung empfohlenen) Safari. Und spontan beschliesst die Reporterin, den Buschmann mit dem zerknitterten Charme jenes Zigarettenmannes, der da meilenweit für seine filterlosen Glimmstengel marschiert, ihren zivilisationsmüden Zeit(ungs)genossen in New York vorzuführen.

Erst jetzt, mit dem erschreckt-entzückten Überraschungslaut dieses Michael J. «Crocodile» Dundee, der noch nie in seinem Leben geflogen ist, beim Abheben der Maschine nach Übersee, beginnt der Film «Crocodile Dundee» so richtig – oder fängt zumindest an, interessant zu werden. Wie der unter grossen Tieren (Krokodilen, Wasserbüffeln, Riesenameisen) aufgewachsene Mick Dundee im Grossstadtdschungel von New York mit tückischen Rolltreppen, blasierten Geschäftsleuten, aufdringlichen Ganoven und ähnlich zudringlichen Gästen todschicker bzw. – langweiliger Parties fertig wird, hat seine umwerfend komischen, anzüglichen und auch rührenden Seiten. Gegen Gemeinplätze ist allerdings die zweite Hälfte dieser (nur allzu) menschlichen King-Kong-Saga auch nicht gefeit, dort etwa, wo sich die forsche Forscherin in Sachen Urwaldchauvinismus in ihrem angestammten Territorium keineswegs als die selbständige Berufsfrau erweist, die man an sich hätte erwarten dürfen. Nein, Sue (Linda Kozlowski) ist nicht irgendeine Zeitungsschreiberin, sondern die Tochter von Papa «Hearst» persönlich plus die Verlobte von dessen streberischem Verleger-Nachfolger, und sowas lässt sich doch eher mit den Strategien herkömmlicher Unterhaltungsfilm-Märchen vereinbaren als mit der sonst immerhin ansatzweise eingebrachten Zivilisations- und Gesellschaftskritik.

Und trotzdem: Wenn man die ungeschriebenen Regeln des Märchens, welches stets mit den Extremen operiert, für diese manchmal erfrischend unübliche, überraschend hintersinnige Komödie gelten lässt, kann man die paar (wirklich nur versehentlich hineingerutschten?) altväterlichen Klischees grosszügig überblättern. Umso mehr, als sich das Werk ansonsten sehr selbstironisch gibt und mehr als einmal sein raffiniertes Spiel mit den Vorurteilen des Zuschauers und daraus sich ergebenden Erwartungshaltungen spielt.

Ein gewisser Paul Hogan mimt den Australier in New York, und wer zuvor noch nie diesen Namen vernommen hat, möchte meinen, der Mann, der im Vorspann auch für Filmidee und Drehbuch mitverantwortlich zeichnet, habe als «Crocodile Dundee» die eigene abenteuerliche Lebensgeschichte zugkräftig verbraten. In Tat und Wahrheit ist Paul Hogan, der seine schwindelerregende Karriere hin zum Leinwandhelden einst als Brückenarbeiter begonnen hat, seit zehn Jahren der beliebteste Entertainer und Fernseh-Showstar in Australien und steht als solcher in der angelsächsischen Tradition charmanter Plauderer, die sich selbst und ein paar mitgebrachte Gäste allabendlich oder allwöchentlich in die gute Stube der Nation einladen, um eine lokkere Stunde Sendezeit lang für Stimmung zu sorgen. Erst seit dem phänomenalen Erfolg seines Mick Dundee in den australischen Kinos (der Film hat bereits mehr Geld eingespielt als der bisherige Rekordhalter «E.T.») ist Paul Hogan mit der

Figur des knorrigen Exoten aus der verkehrten Welt des fünften Kontinents verwachsen. Eine Fortsetzung ist selbstredend schon geplant – schade eigentlich, denn so lässt sich der begabte Komödiant Hogan leichtfertig auf den einen Typ des schlitzohrigen Naturkindes, dieses «edlen Wilden» im Outback-Outfit, festlegen.

Als Regisseur der «Paul Hogan Show» liefert Peter Faiman gleichfalls sein Spielfilmdebut und kommt dabei nicht über eine konventionelle Fernsehdramaturgie hinaus, beweist aber immerhin Sinn für's Timing und für präzis zwischen die Filmbilder gesetzte Gags, die keiner erläuternder Worte bedürfen. Für den Schluss ihrer (irr-)witzigen Kulturschockstory zwischen Mangrovensumpf und Asphaltdschungel haben sich Paul Hogan und Peter Faiman zudem einen echten Höhepunkt und «Aufsteller» ausgedacht, der die unaufdringlich in den Film verpackte Botschaft «Seid nett und redet miteinander» wirkungsvoll unterstreicht. Zwar mag das Ende jener anderen australo-amerikanischen Stadt-Land-Begegnung im Film «Witness» von Peter Weir um einiges realistischer ausgefallen sein, aber dafür darf man sich hier zum Schluss die Tränen glücklicher Rührung aus den Augenwinkeln wischen. So schön herzerwärmend kann ja nur in der Weihnachtszeit beschertes Kino für die ganze Familie sein. ■

Lorenz Belser

True Stories

USA 1986.
Regie: David Byrne
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/11)

Während auf der Strasse ein Kind spielt, sitzt hinter der Kamera ein abgebrühter Profi. Das etwa zehnjährige Mädchen singt und tanzt und träumt unbeschwert vor sich hin. Der Filmemacher aber hat ihm eine schnurgerade Feldstrasse in einer topfebenen Landschaft ausgesucht, diese Feldstrasse im Bild sorgfältig zentriert auf den Horizont zulaufen lassen, das Mädchen aber auf seinen Kamerakran, der sich langsam senkt, zutanzen lassen. Diese Einstellung steht am Anfang und, in umgekehrter Tanzrichtung, am Schluss von «True Stories».

Was dazwischen passiert, ist kaum zu erzählen. Es muss gleichfalls nachbeschrieben werden. Denn der Macher dieses Filmes, David Byrne (der Leader, Autor und Regisseur der Musikgruppe «Talking Heads»), entpuppt sich selber als spielendes Kind – spielt sich sogar selber als solches. Auch er ist «on the road»; als gepflegter junger Mann mit Cowboyhut fährt er durch die Landschaft in einem rotglänzenden Amerikaner-Cabriolet. Während er fährt, spricht er direkt zu uns in die Kamera, lachhaft naiv und trokken.

Er will uns Virgil, eine fiktive Stadt in einem fiktiven Texas, vorstellen. Sein erster Parkhalt ist vor der Elektronikfirma Variocorp. Sie ist das Herz von Virgil; in ihren sterilen Laboratorien und an ihren Fliessbändern lernen wir die Figuren der «True Stories» kennen: Louis Fyne, «the bear», dessen einziges Lebensziel eine glückliche Heirat ist, Ramon, der mexikanische Macho, und «the cute woman». Später kommen dazu: Das Unternehmer-Ehepaar Culver, das grossen Einfluss auf die Varicorp ausübt und nicht mehr miteinander spricht, «the lying woman», die schon mit allen Stars geschlafen und die Hälfte von Elvis' Songs getextet haben will, ein populärchristlicher Prediger, ein Voodoo-Priester und «the lazy woman», die eines Tages ihr Vermögen machte und seither nur noch im Bett liegt, sich vom Roboter füttern lässt und die Welt ausschliesslich aus dem Fernsehen kennt.

Das ist «Unsere kleine Stadt», 50, 60 Jahre danach. «Unsere Forderungen, unsere Hoffnungen, unsere Verzweiflungen bestehen im Gemüt – nicht in den Dingen, nicht in der ‹Szenerie›», sagte Thornton Wilder damals. So ist dieses Texas eben nicht Texas, diese Schrillheit nicht einfach Schrillheit. Realität wird nur als Beispiel zitiert.

Allerdings wird dieser subjektive Humanismus, will man ihn auf David Byrnes Film anwenden, eine hochkomplizierte, eine unmögliche Angelegenheit. Denn die Realität, die da zitiert wird, besteht auch aus Medien. Aus Theater (auch aus Thornton Wilder...), aus Film, Fernsehen, aus inszeniertem Leben. Erzählen tut Byrne zum Beispiel im freundlich-volkstümlichen Ton des Stationendramas, Figuren zieht er in ironisch netter Manier wie rote Fäden durch die einzelnen Stories, und von Anfang an bereitet er den krönenden Schluss vor: Louis Fynes, des «Bären», Auftritt an der Talentshow der Firma Variocorp, ein Auftritt, durch den er zu seiner langersehnten Gattin kommt.

Byrnes Filmsprache ist dann gleichermassen unoriginell: Da wird der Fernsehaufzeichnungs-Stil nachgemacht, der billige

Unsere kleine Stadt, 50, 60 Jahre danach: aus «True Stories» von David Byrne.

Serienfilm. Die Autofahrten des jungen Erzähler-Cowboys sind so wunderbar gleitend und geräuschlos, als wären sie Rückprojektionen, und sein Anhalten geht detailgenau nach dem bewährten Muster, in dem die Kamera schon da ist, der Held in den Bildvordergrund hinein fährt, vielleicht noch ein kleiner Schwenk gemacht wird und dann der exakt getimte Stillstand folgt. Dann fährt die Kamera vor dem Erzähler her. Oder sie wirft zwischendurch einen formalistischen Blick von senkrecht oben auf das Geschehen; merkwürdig, doch konventionell.

Wer hier als Zuschauer nicht den kategorischen Vorsatz mitbringt, alles, aber auch alles als Ironie zu nehmen, wird nach Strich und Faden zum Narren gehalten. Die Verlogenheit der Medienwelt kontert Byrne nicht mehr wie zum Beispiel noch Robert Altman in «Nashville», durch den kritischen, analytischen Blick, sondern er stellt ihr eine andere Gewalt entgegen: ihre coole und blinde Imitation. Doch eben, man muss das auch sehen wollen, denn die Imitation oder Rekonstruktion ist oft alles andere als evident. Man unterhält sich ja auch auf inhaltlicher Ebene. Stilmässig ist da, wie am Fernsehen, mannigfaches erlaubt, von der plumpesten Modeschau bis zum raffiniertesten Werbeclip. Explizit verkünstelt wird auf der Tonspur (hallende Schritte, ständig irgend ein Harfenflirren) – doch auch hier gibt es Ausnahmen. Wie leicht wird man da selber zu einer «lazy woman»...

Fazit: Der Film bietet alles andere als anspruchslose Unterhaltung. Es sieht aber aus, als sei es solche, und verkauft sich sicher recht gut. Doch vielleicht erwartet man tatsächlich ein Publikum, das schon im vorhinein die richtige Haltung mitbringt. Alles gleich zur Ironie zu erklären, ist ja – Raffinesse hin oder her – postmodern, unverbindlich und reichlich en vogue. ■

Andreas Furler

Ferris Bueller's Day Off

USA 1986.
Regie: John Hughes
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/2)

Nach «Sixteen Candles», «The Breakfast Club», «L. I. S. A.» und «Pretty in Pink» legt John Hughes, Drehbuchautor, Regisseur und Produzent in Personalunion, seinen fünften Teenagerfilm innerhalb weniger Jahre vor. Hughes' vor allem auf dem amerikanischen Markt erzielte Erfolge, welche die Regenbogen- und Promotionsmedien veranlassen, den früheren Werbefachmann als das neuste Wunderkind von New Hollywood zu preisen, geben dem skeptischeren Beobachter zumindest Anlass, nach einem gemeinsamen Rezept, nach allfälligen ideologischen Tendenzen und Mythenbildungen in den genannten Filmen zu fragen, ohne dabei zu unterstellen, dass das jugendliche Publikum Hughes' solchen Tendenzen stets kritiklos erläge. Gerade das neuste Opus erweist sich für ein derartiges Unterfangen

als günstig, da es – vielleicht das schwächste der ganzen Serie – über weite Strecken ohne dramatischen Zug von Episode zu Episode plätschert und daher einer besonders distanzierten Betrachtung Raum gibt. Die nachfolgende Besprechung konzentriert sich nun weniger auf ästhetische Wertungen als auf das Nachzeichnen einiger zentraler Züge der Ferris-Bueller-Story und ihrer Träger, der filmischen Identifikationsfiguren.

Wie in früheren Hughes-Filmen handelt es sich bei Ferris, dem Helden der Geschichte, um den netten, sportlichen, recht gut aussehenden High-School-Jungen von nebenan. Als Charakter ebenso farblos wie Andrew McCarthy, der Held von «Pretty in Pink», weiss er sich den Gegebenheiten (Familie, Schule), in die er hineingewachsen ist, anzupassen und erfreut sich dank seiner frechen Cleverness allgemeiner Beliebtheit. Illusionen über sich und die Welt macht er sich nicht: Kapitalismus, Sozialismus, Faschismus und alle weiteren «-ismen» sind ihm ein- und dasselbe. «I just believe in myself», verkündet er in einer der mehrfach verwendeten direkten Anreden des Zuschauers, und auch wenn er den Eltern seine seriösen Bemühungen um die Vorbereitung eines «fruchtbaren Lebens» nur vorgaukelt, unterscheidet sich sein eigenes Lebenskonzept im grunde nicht von demjenigen der Elterngeneration: College, Heirat und Karriere sieht er im Zwiegespräch mit dem Publikum als unvermeidliche weitere Stationen voraus.

Da das Leben dieser Art vorbeizurauschen droht, setzt Ferris auf den Genuss des Augenblicks. Er stellt sich (wieder einmal) krank, schwänzt die Schule, wo er auf der Abschussliste eines Fieslings von einem Rektor steht, holt mit List und Tücke Freundin Sloane, eine herablassende Schönheit wie Molly Ringwald in «The Breakfast Club», aus dem Unterricht, Kumpel Cameron, Tolpatsch vom Dienst, aus dem Krankenbett und schliesslich den väterlichen Ferrari aus der Garage, um den Tag in Chicago im Konsumrausch – bestehend aus dem Genuss des Fahrens im schnellen Wagen, dem Lunch im Nobelrestaurant, dem Besuch eines Baseballspiels und dem Bad im Whirlpool – zu verbringen. Wo die berühmte Leere hinter diesem ungehemmten Konsumismus auch den Zuschauer im Kinosaal überkommt, kleistert der Film diese mit flotter Rockmusik und der Warenästhetik des Werbefilms zu. Der klassische jugendliche Auf- und Ausbruch reduziert sich damit aber in «Ferris Bueller's Day Off» auf die kleinen Freiheiten, die uns ebenso wie die Filmhelden mit dem Alltag versöhnen, was Hughes offenherzig bestätigt: «Der Gag an der Sache ist nämlich, dass wir an einem solchen Tag erkennen würden, dass es uns eigentlich gar nicht schlecht geht und wir am nächsten Tag etwas vergnügter zur Arbeit kommen würden.»

Was Ferris seiner dekorativen Freundin und seinem ängstlichen Freund darüber hinaus als seine Stärke demonstriert, ist die perfekte Übernahme des Anspruchsdenkens und der entsprechenden Selbstbewusstseinsattitüde seiner betuchten Eltern. Er weiss von klein auf, was ihm zusteht und tritt entsprechend locker, cool und selbstbewusst auf. Der mittels billigem Anzug als Emporkömmling dargestellte Rektor wird im Verlauf des Films systematisch ramponiert, ein frecher Kellner im Nobelrestaurant von Ferris zur Schnecke gemacht. Ein «natürlich» erstrebenswertes Verhalten weisen – und hier liegt eine der wichtigsten Mythenbildungen des Films – die «jeunesse dorée» oder zumindest die Wohlstandskinder, ausgerüstet mit Stereoanlage, Personal Computer und europäischem Mittelklasswagen, auf. Für die neidzerfressenen Verlierer aber hat Hughes stets ein Selbsthilfeprogramm bereit. Genau wie Molly Ringwald in «Pretty in Pink» bleibt Ferris' eifersüchtiger Schwester Jeanie nichts anderes übrig, als den Anschluss an die Erfolgreichen zu suchen, womit sich der soziale Erfolg prompt auch bei diesen beiden Figuren einstellt. Ferris' ausgeklügelte Kunst, sich seinen Anteil zu schnappen, ohne sich als simpler Egoist erwischen zu lassen, werden sie freilich kaum erreichen.

In seinem bisherigen Hauptwerk «Das Zeitalter des Narzissmus» stellt der amerikanische Kulturkritiker Christopher Lasch die These auf, aus der legendären amerikanischen Forderung nach dem grösstmöglichen Glück für die grösstmögliche Zahl von Leuten sei im Verlauf der letzten Jahrzehnte die zweite Teilforderung herausgefallen, so dass ein Krieg aller gegen alle um den sozialen Erfolg übriggeblieben sei. Unter diesem Aspekt erweisen sich John Hughes' Teenagerfilme und insbesondere der vorliegende als eigentliche Anleitungen für das Sozialverhalten derer, die auch zu den «happy few» gehören wollen. ■

Ein später Nachkomme und entfernter Verwandter des unvergessenen Donald Duck: Howard, ein Federvieh mit menschlichen Zügen, dessen der Zuschauer indessen bald überdrüssig wird.

Pierre Lachat

Howard the Duck

(Howard)

USA 1986.
Regie: Willard Huyck
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/4)

Es ist eigentlich keine unoriginelle Figur, diese halbhohe Ente mit Namen Howard, die Zigarre raucht und zeitgemässe Ansichten äussert, auch einen etwas zynischen Humor pflegt. Nicht übel ist sie jedenfalls so, wie der Comics-Autor Steve Gerber sie um 1975 geschaffen hat: als einen entfernten Verwandten des unvergessenen Donald von den Ducks oder eben auch wieder, schlicht und simpel: Enten, als einen Nachkommen freilich, der 40 Jahre später auf den Plan trat als die Kreatur des famosen Walt Disney und dementsprechend zum Beispiel auch unkeuscher Regungen fähig ist, was beim alten Donald noch undenkbar gewesen war: Der verehrte seine Daisy zwar innig, aber grundsätzlich platonisch. Bei allen Unterschieden: Howard sah sich jener legendären ersten sprechenden Ente der Entenheitsgeschichte mit einer gewissen spöttischen Ehrfurcht nachempfunden. Ein Donald der siebziger Jahre – frech und desillusioniert, nur aufs eigene Überleben bedacht.

Und eigentlich ist er auch keine unoriginelle Figur, dieser Enterich mit Namen Howard, wie er jetzt erstmals für den Film aufbereitet worden ist. Von der filmtechnischen Ausführung her ist der Bursche jedenfalls ziemlich glaubwürdig, fast jede Bewegung wirkt authentisch entisch, auch das Augenrollen sitzt, auf übertriebenes Quaken wurde richtigerweise verzichtet. Ja selbst die Kreditkarten, die der gefiederte Kerl vorweist, muten vertrauenerweckend an. Nur eine gewisse Starrheit im Gesichtsausdruck ist leider nicht zu übersehen. Der Entenheitsvertreter schaut in jeder Szene ziemlich gleich drein, seine Gemütsbewegungen kommen dementsprechend mässig über die Leinwand. Wenn er sich zu einer willigen Menschin bettet, die den besonderen Kick sucht, will er nicht so recht glühen vor Liebe, sondern er schmuddelt sich mit ein paar faulen Witzen durch. Aber das tut er sowieso fast immer, dieser Enterich, der nicht totzukriegen ist, ganz wie es sein Ahnherr Donald von den Ducks war. Bloss scheint Howard, im Film, etwas wenig aktiv. Meistens steht er eben dort und lässt die Dinge auf sich zukommen und schaut, dass er keine Federn lassen muss. Da war Disneys Dauerversager denn doch aus anderm Holz geschnitzt. Ihm war keine Pleite zu gross, als dass er sich nicht prompt in ein neues unternehmerisches Abenteuer gestürzt hätte.

Und damit gelangen wir zu den nicht geringen Schwächen dieser George-Lucas-Produktion in der Regie von Willard Huyck. Das Elend beginnt damit, dass der Überraschungseffekt, den Howard bei seinem Erscheinen unter den Menschen auslöst, wieder und wieder ausgekostet wird, bis man ihn nicht mehr sehen kann. Noch und noch hören wir: «Spinn' ich, oder hör' ich eine Ente, die spricht?» Es wäre wohl viel komischer gewesen, wenn die Menschen das gleiche getan hätten wie Howard selbst, da er seinerseits der «nackten Affen» ansichtig wird, wie er sie nennt: Es haut ihn nicht eben um, er ist allenfalls cool amüsiert und bringt seine Sprüche an den Mann.

Doch zieht sich das Verfehlte dieser ganzen Produktion dann weiter, über den verkehrt konzipierten Anfang hinaus in eine Handlung hinein, die weder die Vorzüge der Verständlichkeit und Plausibilität noch den Reiz des wahrhaft Unsinnigen und Überdrehten hat: ein dicklicher, unansehnlicher Brei aus Science-Fiction und Horror, mit etwas Discogehopse obendrein. Die nichtgefiederten Figuren um Howard herum nehmen sich hässlich, hysterisch und unglaubwürdig aus, angefangen bei des Enterichs Bettgesellin Beverly. Die Bilder sind oft lausig ausgeleuchtet, die Kamera in den Dialogszenen ist dilettantisch geführt, der Schluss viel zu lang ausgewalzt: Das möchte sich noch zur eigentlichen «crazy comedy» steigern, ist aber nichts als leerlaufendes Tempo um des Tempos willen. Man ist bis dahin des Federviehs schon reichlich überdrüssig geworden und fragt kaum mehr, was zuletzt noch aus ihm wird.

Spielberg kürzlich mit seinem «Color Purple», Lucas jetzt mit diesem «Howard» – die «whiz kids», die Zauberlehrlinge des Hollywoods der siebziger Jahre, haben fürs erste ihre besten Jahre hinter sich. Der eine wie der andere sucht, wie man das dann so nennt, nach «neuen Ideen» und scheint sie auf Anhieb nicht zu finden. Viel mehr als dieses eine sagen beide Filme nicht aus: Die alten Formeln ziehen offenbar nicht mehr, sonst probierte man ja wohl keine neuen aus. ■

Pierre Lachat

KURZ NOTIERT

Zürcher Radio-Preis

zrs. Der Zürcher Radio-Preis 1986 in der Höhe von 10000 Franken ist Dr. Arthur Godel und Willy Buser für ihre Hörfolge «Das Leben des Johann Sebastian Bach» verliehen worden. Die Jury der Zürcher Radio-Stiftung unter dem Vorsitz von Dr. Gerd H. Padel würdigte damit speziell das Zusammenwirken der beiden Radiomitarbeiter unter Einsatz aller radiophonischen Gestaltungsmöglichkeiten ihrer Ressorts E-Musik und Hörspiel. Damit ist es ihnen gelungen, in diesem Sendezyklus zum Bach-Jahr 1985 dem Hörer zehn Etappen von Bachs künstlerischer Entwicklung und deren zeitgeschichtlichen Hintergrund einfühlsam und phantasievoll erlebbar zu machen.

Eine besondere Anerkennung, verbunden mit einer Ehrengabe von 5000 Franken, ging an Hans Jedlitschka, Zürich, für sein vielseitiges Radioschaffen, insbesondere für die Gestaltung der dramatischen Szenen «Aus dem Bleistiftgebiet», beruhend auf den Mikrogrammen von 1924/25 von Robert Walser.

Medien aktuell

Hans Bachmüller (epd.)

Das ganze Grauen des Krieges

Zur Herausforderung des Dreiteilers «Das Boot» im Fernsehen DRS

«Diese Jungs», sagt der Kapitänleutnant, den sie «den Alten» nennen, und seine Augen leuchten, «diese tollen Jungs!» U 96, im Herbst 1941 auf Feindfahrt im Nordatlantik, hat nach wochenlangen «Gammelphasen» einen britischen Geleitzug erreicht und torpediert, ist aber seinerseits in den Wasserbombenhagel eines feindlichen Zerstörers geraten und nur mit Müh und Not davongekommen – dank der fabelhaften Crew. Es war ja ohnehin klar bei der Vorlage, dem Roman Lothar Günther Buchheims, und bei Namen wie Günter Rohrbach (Produzent) und Wolfgang Petersen (Regie), dass hier kein Fernsehfilm ins Haus stand, der in irgendeiner Weise den Krieg zu glorifizieren oder für das Entertainment zu benutzen trachtete. Aber ganz ohne Helden geht die Chose nicht. Ich war nicht darauf aus, das Haar in der Suppe zu suchen. Nur fielen mir dann in den ersten zwei Teilen solche Sätze auf, die Figur des «Alten» überhaupt, der ein fabelhafter und fairer Seemann ist, unter der Vernichtung von Schiffen und Menschen öfter leidend – andererseits ein Jäger und Condottiere, der seinen Auftrag mit