Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 39 (1987)
Heft: 4

Rubrik: Film im Kino

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

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

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

Download PDF: 09.01.2026

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

Antonio Gattoni

Blue Velvet

USA 1986.
Regie: David Lynch
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/30)

«Es ist eine seltsame Welt», sagt Jeffrey, ein Jugendlicher aus einer amerikanischen Provinzstadt, wiederholt zu sich selbst. Es *ist* eine seltsame Welt.

Vor tiefblauem Himmel und strahlendweissem Gartenzaun wiegen sich karmesinrote Tulpen im Wind. Ein freundlicher Polizist winkt eine Gruppe von Passanten über die Strasse. Im Garten eines Einfamilienhäuschens spritzt ein älterer Herr andächtig seinen wohlgehegten Rasen.

Plötzlich greift der Mann am Schlauch verzweifelt nach seinem Hals und fällt krachend zu Boden. Das Wasser schiesst weiter aus dem herrenlos herumhüpfenden Schlauch, und ein Hund lechzt in zuckenden Bewegungen nach dem erfrischenden Strahl.

In einer langsamen Fahrt schleicht die Kamera durch das Dickicht eines kleinen Urwalds, bis der Blick für ganz kurze Zeit auf einem schwarzen Knäuel zahlloser, zappelnder Insektenbeine stehenbleibt.

Lumberton, eine Holzfällerstadt.

Der Zeitansage am Radio folgt das knirschende Geräusch eines fallenden Baumes.

Auf einem Spaziergang durch eine öde Graslandschaft findet Jeffrey (Kyle MacLachlan) ein abgeschnittenes, menschliches Ohr. Ohne gross erstaunt zu sein, legt er den makabren Fund in eine Papiertüte und zeigt ihn einem befreundeten Polizeibeamten. Die Polizei weiss nichts von einer Leiche ohne Ohr. Mit wahnhafter Neugier versucht Jeffrey, auf eigene Faust hinter das Geheimnis des abgetrennten Körperteils zu kommen, für ihn eine gute Gelegenheit, sein gelangweiltes Dasein mit Spannung anzureichern.

Zusammen mit Sandy (Laura Dern), der Tochter des Polizisten, die ihm Näheres über die polizeilichen Nachforschungen erzählt, schnüffelt er in der Gegend herum und stösst bald auf die Spur einer mysteriösen Frau namens Dorothy (Isabella Rossellini), einer Nachtklubsängerin. Durch eine List verschafft sich Jeffrey Zugang zur Wohnung Dorothys, wird dort jedoch von der überraschend zurückkehrenden Sängerin in seinem Stöberdrang gestört. Er hat zwar gerade noch Zeit, sich in einem Kleiderschrank zu verstecken, gibt seine Anwesenheit aber durch ein verräterisches Geräusch preis. Die Frau, gerade im Begriffe sich auszuziehen, holt ein Küchenmesser und bedroht den verdutzten Eindringling. Er solle sich ausziehen, befiehlt sie dem Jüngling, der fuchtelnd seine Unschuld beteuert. Der erzwungene Striptease wird jäh unterbrochen, als ein weiterer unerwarteter Gast auftaucht. Wieder im Schrank, wird Jeffrey Zeuge, wie der Neuankömmling, ein Mann namens Frank (Dennis Hopper), die Sängerin brutal misshandelt und zu perversen Demütigungen zwingt. Nebenbei erfährt er auch, dass der Unhold den Mann und das Kind Dorothys entführt hat.

Nach dem Verschwinden des Verbrechers hilft Jeffrey der erschöpften Frau auf die Beine. Diese erholt sich rasch von ihrem Schock. Unbeirrt ist sie bereit, die begonnene Verführung des scheuen Jugendlichen fortzusetzen. Jeffrey kann sich dem Anstrum der weiblichen Reize nicht widersetzen, er verfällt der hysterisch-masochistischen Erotik Dorothys. Dadurch angestachelt in seinem Spürsinn, spioniert der Jungdetektiv der Bande Franks nach, während er gleichzeitig eine zarte, vorsichtige Liebesbeziehung mit der ihm helfenden Polizistentochter unterhält. Hin- und hergerissen zwischen den beiden unterschiedlichen Frauen und irritiert durch die gewaltsame Aggressivität der Verbrecher, kulminiert Jeffreys Nachforschungsarbeit in einer dramatischen Auseinandersetzung mit Frank, in deren Verlauf er endlich die zum Ohr gehörende Leiche findet. Jeffrey landet in den Armen seiner wahren Liebe. Die Postkartenidylle des Anfangs ist wiederhergestellt.

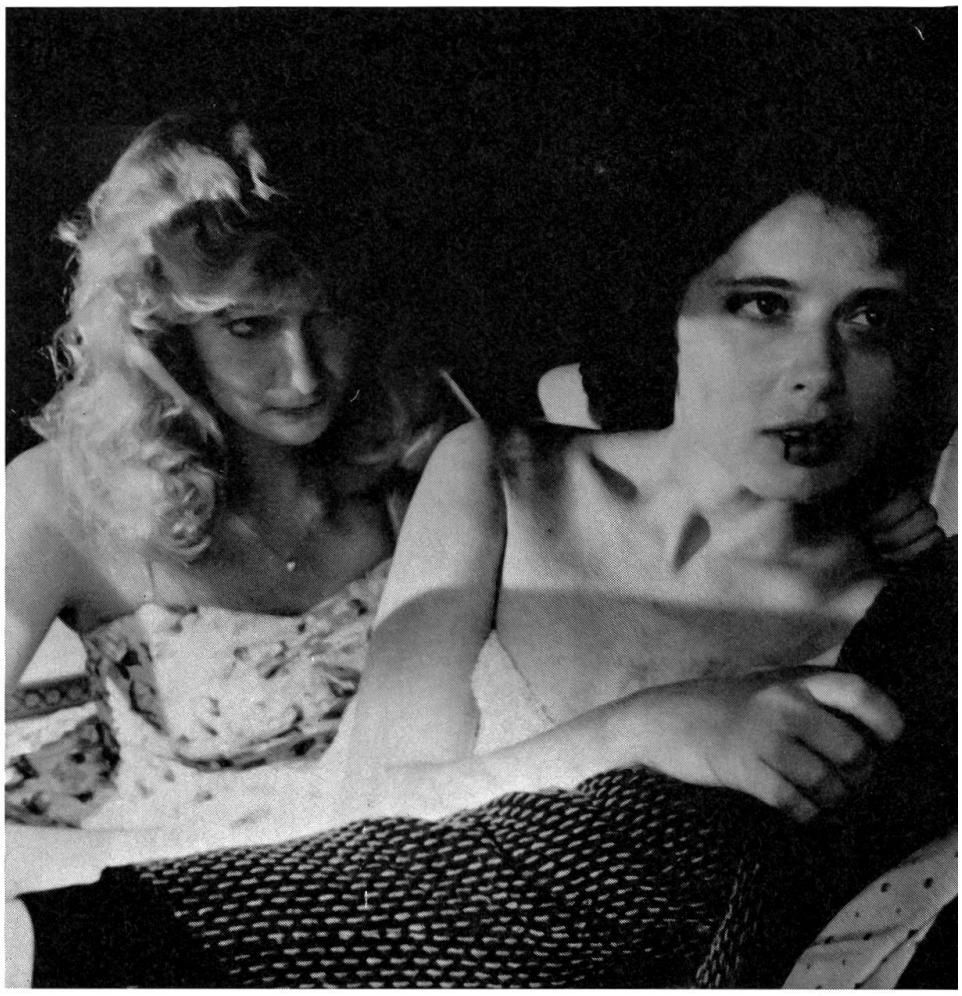
«Blue Velvet» ist David Lynchs vierter Spielfilm. Der gebürtige Amerikaner (1946 geboren) besuchte mehrere Kunstschulen, bevor er sich eingehender für das Medium Film zu interessieren begann. Mit seinem Kurzfilm «The Alphabet» gewann Lynch ein Stipendium am Center for Advanced Film Studies des Amerikanischen Filminstituts (AFI) in Los Angeles. Mit Unterstützung des AFI realisierte er in fünfjähriger Arbeit 1972–77 sein erstes grösseres Filmprojekt.

«Eraserhead» (ZOOM 6/82), ein kafkaesker Alptraum in einer hoffnungslosen, kaputten Welt voller Widerlichkeiten, avancierte in New York und anderen Grossstädten zu einem Kultfilm par excellence, ein Erfolg, der sich allerdings in erster Linie auf Mitternachtsvorstellungen beschränkte.

Mit den Worten «Der Mann ist verrückt, aber ich bewundere ihn» stolperte eines Tages Mel Brooks aus einem Kino, wo gerade «Eraserhead» gespielt wurde, und verschaffte dem «Kreativmammut» Lynch umgehend ein neues Projekt, die Verfilmung der wahren Geschichte des Elephantenmenschen John Merrick. In kontrastreichem Schwarzweiss plädierte «The Elephant Man» (1980, ZOOM 23/80) für eine menschenwürdige Behandlung des durch eine schwere Krankheit physisch missgestalteten Mannes, unter dessen monströser Oberfläche sich eine empfindsame, wache Seele verbarg.

1981 nahm Lynch ein Angebot Dino De Laurentiis, dem Giganten in der Filmproduktion, an, Frank Herberts Science-Fiction-Ode «Dune» (Der Wüstenplanet, ZOOM 1/85) zu verfilmen. Der Film verschlang eine Unmenge Geld und wurde sowohl kommerziell als auch künstlerisch ein Riesendebakel. Der harte Aufschlag im Risikospiel des Filmbusiness bewog Lynch, als nächstes wieder ein eigenes Drehbuch zu realisieren. Mit «Blue Velvet» wagte er sich dabei ins Genre des Thrillers. Seine Sicht der Dinge ist jedoch so eigenwillig surrealistisch-traumhaft, dass eine Gattungseinordnung sinnlos wird.

Lynch setzte fort, was er mit «Eraserhead» meisterhaft begonnen hatte: das Umsetzen von innerpsychischen Zuständen in halluzinative Bilder, ein Kino der Träume, Wünsche und Phantasien. Zwar gibt es in «Blue Velvet» den roten Faden einer Story, im Gegensatz zu «Eraserhead», dem jede narrative Linearität fehlt, doch ist die Aneinanderreihung einzelner Szenen manchmal so absurd, dass die Logik der Geschichte in einem Irrealitätsstrudel versinkt (siehe die eingangs geschilderte Sequenz).



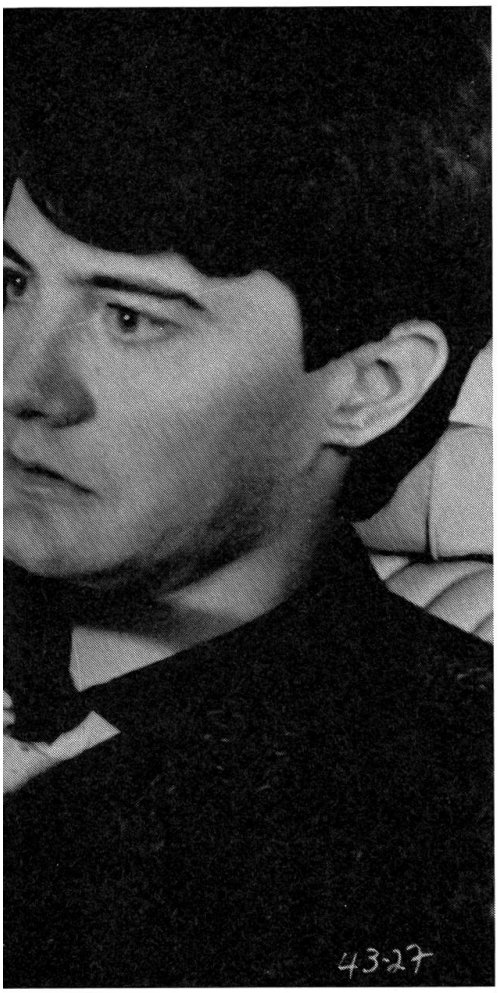
Laura Dern, Isabella Rossellini, Kyle MacLachlan.

Das Interesse Lynchs gilt in erster Linie dem «Sehen» selbst. Das doppelte Sehen des «Ich sehe, wie jemand etwas sieht» ist eine Reflexion des «Sehens an sich». Wie gehen verborgene Wünsche, Begierden und Leidenschaften des Einzelnen in die Realitätsansicht ein, ist die Frage, die Lynchs Bilder zu beantworten versuchen. «Blue Velvet» ist nach Lynchs eigenen Angaben «eine Reise ins Unbewusste oder in einen Ort, wo man mit Dingen konfrontiert wird, die man normalerweise nicht sieht.»

Was der Film zeigt, ist die nach aussen gestülpte Innenwelt Jeffreys, die Sichtweise eines Jugendlichen, der in einer romantisch-naiven Tagtraumwelt lebt. Sein einsames Wandeln in einer wilden Natur – meist ist er dabei an den Bildrand gedrängt – entspricht einer Suche nach etwas, das bereits auf ihn zu warten scheint.

Das Finden des abgetrennten Ohrs – eine Assoziation mit dem Schicksal van Goghs ist nicht ausgeschlossen – stellt den Ausgangspunkt einer Kette von Ereignissen dar, die den ahnungslosen Jeffrey mit den dunklen Seiten der Existenz bekannt machen. Im Spiegel eines perversen Verbrechers und einer erotisch-aggressiven Frau lernt er seine eigenen dunklen Triebe kennen. Das Erlebnis der sexuellen Initiation mit einer reifen Frau und die Erfahrung des Sich-Wehren-Könnens sind wichtige Stationen auf seinem Weg ins Geheimnis der Liebe.

Der Film lässt die Frage offen, ob Jeffrey diese klischeehaften Erfahrungen wirklich macht oder nur in seinen Träumen



durchlebt. Die «andere» Welt des Verbrechens und der Sexualität ist nämlich formal eingerahmt durch ein Zoom ins abgeschnittene Ohr hinein und aus Jeffreys eigenem Ohr wieder hinaus. Vielleicht soll mit der Symbolik dieser Sequenz angedeutet werden, dass Jeffrey Teile seiner Person, die er vorher abgetrennt hielt und nicht akzeptieren konnte, nun bei sich integrieren kann. Zwei Motive, die sich in allen Filmen von Lynch finden, die verklemmte Sexualität und die Deformation des Körpers, erfahren dadurch eine gegenseitige Erklärung. Nicht von ungefähr bezeichnet Lynch den Maler Francis Bacon als sein grosses Vorbild.

In genüsslicher Überzeichnung und Verdrehung spielt Lynch mit altbekannten Versatzstücken aus der Thrillerhistorie. Mit Vorliebe zitiert er den «Master of Suspense» Alfred Hitchcock. Immer wieder tauchen Treppengeländer auf, und es gibt eine Entführung wie in «North by Northwest». Das Rollenmuster von «Rear Window» oder «Psycho» kehrt Lynch ins Gegenteil um: der Voyeur bzw. der Angreifer mit dem Messer wird selbst zum Opfer des Voyeurismus bzw. mit dem Messer bedroht. Man erinnere sich an «The Elephant Man», wo das angstmachende Monster in seiner eigenen Angst gezeigt wird.

Überzeichnung äussert sich nicht nur im Einsatz von Versatzstücken, sondern ebenfalls in der Art, wie naive Klischees aufgetischt werden. Die kleinbürgerliche Welt der Provinzstadt Lumberton ist zu heil, der Himmel zu blau, die Tulpen zu rot, um nicht kitschig zu wirken. Auch die Gegenwelt steckt im Extremen: die Verbrecher sind zu pervers, die Frauen zu hysterisch.

Der Zuschauer kann diesen Edelkitsch vor lauter Sprachlosigkeit nur noch mit einem verlegenen Lachen goutieren.

Lynch selber meint dazu, «er habe sich gefragt, warum die Zuschauer sich mit kitschigen Dingen immer unwohler fühlen als mit krankhafter Gewalt.» Die hervorragende Tonspur untermalt noch zusätzlich, was die Bilder schon im Übermass zeigen. Schlager aus den fünfziger Jahren singen von «Bluer than velvet was the night, softer than satin was the light.» Selbst Gewaltszenen sind von schnulzigen Rhythmen begleitet. Ähnlich wie in «Eraserhead» spannt sich durch den ganzen Film ein Teppich sirrender, brummender Geräusche.

Unerträglich wird der Exzess an Überzeichnung dort, wo die Szenen an sich schon lange sind (etwa die Verprügelung Jeffreys). Was den Rahmen ebenfalls überspannt, ist der gelegentlich sehr plakative Einsatz unmotivierter Symbole. Ein Liebesakt, assoziiert mit Raubtiergebrüll, flackernder Kerze und brennendem Untergrund, degradiert zu einem Symbolhaufen.

Man kann gespannt sein auf David Lynchs nächstes Projekt, eine Komödie mit dem Titel «Ronnie Rocket». Nach seinen eigenen Angaben ein Szenario, das noch viel sonderbarer sein soll als «Blue Velvet». ■

Lorenz Belser

Caravaggio

England 1986.
Regie: Derek Jarman
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/31)

Postmodern ist, exakt bestimmt, was Elemente der Klassik und der Renaissance ironisch reflektiert und weiterverwendet. Das Wort soll hier einmal nicht Schimpfwort sein.

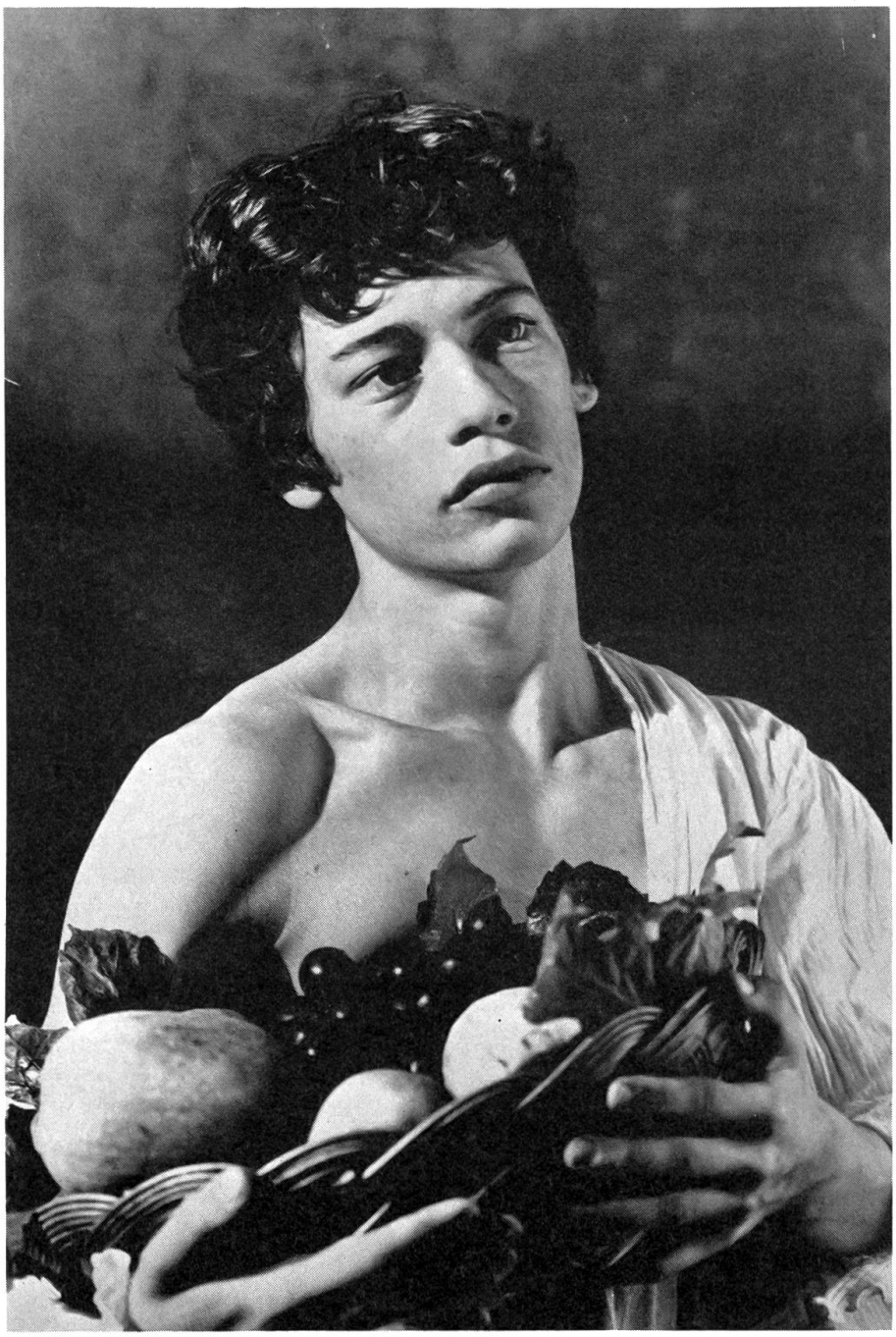
Derek Jarmans «Caravaggio» der Postmoderne zuzurechnen, ist nicht so einfach, wie es auf den ersten Blick aussieht. Denn der Filmkünstler zitiert hier einen Malerkünstler der Spätrenaissance, also selber einen Post-Artisten. Michelangelo Merisi da Caravaggio (1573–1610) nämlich ist bekannt geworden durch sein dramatisches, «filmisches» Licht, genannt «Chiaroscuro», durch seinen Realismus in der Darstellung von Affekten und durch die Alltäglichkeit, ja Sinnlichkeit seiner Olympier und Heiligen. Caravaggio lebt stark aus der Renaissancekunst und dem ihr folgenden Manierismus, steht aber gleichzeitig zu beiden in scharfem Gegensatz. Es scheint, als

sei der Zugang zu ihm nicht ganz so leicht, wie es der Film will.

Privat jedoch war Caravaggio, darf man dem Film glauben, ein Künstler vom Schlage eines Jean Genet, eines Pasolini, eines Fassbinder: unbändige homo- oder bierotische Lebenslust, heftigste Auseinandersetzung mit finanziellen und geistigen Machthabern, wütende Anpassung, sture Revolte, tödliche Kreativität. Caravaggio soll viel von seinem ausschweifenden Privatleben direkt in sein Schaffen eingebracht haben. Eine der einprägsamsten Sequenzen, die uns Jarman vorführt, zeigt uns den Künstler im Atelier, wie er sein Modell, das gleichzeitig sein Geliebter ist, mit Goldtalern füttert.

Überhaupt sehen wir diesen Künstler fast immer im Atelier, immer innerhalb von Wänden. Der Film selber ist denn auch im Atelier entstanden. Das wichtigste Zeichen von Natur ist – im Film wie auch in Caravaggios Gemälden – das Licht. Jarmans Kameramann, Gabriel Beristain, hat teils wahre Wunderwerke der Suggestion geleistet, und die Tonspur, jene zusätzliche Möglichkeit des Filmmediums, steht ihm in dieser Beziehung nicht nach. Doch eigentlich geht es weniger um Suggestion als um offenes Brillieren: Da werden auf der Tonspur vergnügt Alltagsgeräusche, Cembalosonaten, elektronische Musik und liturgische Chorpartien ineinandergemixt, da wird Lichtspieltheater betrieben, dass man vor Vergnügen Gänsehaut kriegt. Schweissgebadete Männertorsi werden zum Glänzen gebracht, dass es schon fast zur «Querelle»-Parodie wird, Kerzen und Fackeln herumgetragen, Stroh wird strohgelb, Mauern werden mauerbraun beleuchtet.

Das Dekor von Christopher Hobbs und die Kostüme von Sandy Powell machen die



Dexter Fletcher als junger Caravaggio.

Künstlichkeit des Kunstunternehmens explizit. Das Dekor ist zwar in den Details naturalistisch, im Gesamtkonzept aber theatralisch stilisiert, die Kostüme sind allenfalls historisierend, meist aber aus dem letzten oder diesem Jahrhundert. Offen werden Anachronismen auch als verfremdende Gags verwendet: farbige Glühbirnen, Schreibmaschinen, ja Taschenrechner gezeigt. – Ironie?

So wird diese Künstlervita nicht eigentlich erzählt, sondern in Tableaus gestellt. Auffällig oft wird der Maler gezeigt, wie er seine Bilder von lebenden Menschenmodellen posieren lässt, auffällig oft sieht der Film nach einem Nachstellen der alten Konstellationen aus. Das Spiel mit Pose und Nachstellen ist alt, war schon in Goethes «Wahlverwandtschaften» alt, und wurde in letzter Zeit von avantgardistischen Filmern (Raoul Ruiz, Peter Greenaway) wiederentdeckt. Es ist fesselnd reaktionär, dieses

Spiel, gleichzeitig kulturbeflissen und okkult. Jarman versenkt sich jedoch ebenso wenig darin, wie er Caravaggios Manier akademisch nachahmt. Er bewegt sich frei. Das stört die Faszination, könnte aber der Ironie helfen.

Da aber dem nicht so ist, da das Werk hier, wo es postmodern sein könnte, sich mit einer halbbatzigen Moderne begnügt, erscheint es plötzlich nur noch kunsthandwerklich, ästhetizistisch und ein bisschen kulturmissionarisch. Auch sein Inhalt – Homoerotik plus Kreativität plus Märtyrertum – ist ja schon lange Mode. Und so klar, wie diese Aspekte bei Pasolini oder Fassbinder verarbeitet werden, bleibt vieles bei Derek Jarman nur angetippt, blosser Gag. Nicht einmal die Künstlichkeit des Kunstunternehmens wird zu Ende reflektiert.

So wird gespielt, angespielt, zitiert – doch es wird nichts ausgespielt. Postmodern? – Epigonal. Eine Augenweide, ein «interessantes» Häppchen für den europäischen Kulturmagen. Man liebt «Caravaggio» nur, weil er soviel verspricht: eine Kunst für sich ... ■

KURZ NOTIERT

1988: Europäisches Film- und Fernsehjahr

1988 soll das europäische Film- und Fernsehjahr sein. Dies haben die Mitgliedstaaten der Europäischen Gemeinschaft (EG) beschlossen. Aufgabe des Film- und Fernsehjahres 1988 soll es sein, in politischen Kreisen, bei Film und Fernsehen und in der Bevölkerung das Bewusstsein für die Bedeutung der eigenen audiovisuellen Industrie zu stärken, die gegen Konkurrenz aus Übersee zu kämpfen habe.

Pierre Lachat

The Fly

(Die Fliege)

USA 1985.
Regie: David Cronenberg
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/34)

Es ist eine alte Geschichte, George Langelaan hat sie ersonnen, Alfred Neumann hat sie vor bald dreissig Jahren schon einmal verfilmt. Ein Konstrukteur baut, um es kurz zu machen, einen Teleporter, das ist eine Maschine, die Materie «sendet», das heisst, sie übermittelt etwa ein Versuchstier mit Haut und Haar von einem Ort zum andern. Der Erfinder teleportiert sich dann selbst, aber eine Fliege schleicht sich im entscheidenden Moment mit dem Ingenieur in den Teleporter ein und wird mit ihm zusammen teleportiert. Die Maschine ist verwirrt und setzt Mensch und Fliege über Kreuz zusammen. Ein Monster kommt in die Welt.

Diese nicht mehr ganz unbekannte Geschichte erzählt nun der Poet und Philosoph des modernen Horrorfilms, der Kanadier David Cronenberg, ganz neu und in wesentlichen Punkten anders, als sie damals zum Besten gegeben wurde. Auf ganz andere Weise geht namentlich die eigentliche Kreuzung von Mensch und Insekt vor sich, indem sie nicht mehr, wie von Langelaan erdacht, augenblicklich stattfindet, sondern sich zu einer langen, qualvollen, grausigen Passion verzögert. Brundle, der Konstrukteur (Jeff Goldblum), verwandelt sich Schritt für Schritt in «Brundlefly»: die Brundlefliege, wie er das Ungeheuer, das er selbst ist, nennt. Über alle genetischen Metamorphosen hinaus hat er seinen Humor nicht verloren.

Neu und anders ist auch das: Die Leidensgeschichte des Helden wird verstärkt, indem sie in der Romanze mit der Journalistin Ronnie (Geena Davis) gespiegelt wird. Es ist eine Liebe, die über Brundles Verwandlung hinaus bis zum Unhappy End von Bestand ist – ähnlich wie der Humor des Films. Keine billige Love Story als auflockerndes Beigemüse und blosser Ballaststoff, sondern von Anfang bis Schluss eine wirkliche Parallelhandlung, die dem Hauptmotiv, Brundles Verbrundlefliegung, erst seinen ganzen Sinn und seine düstere emotionelle Färbung verleiht. Ronnies zunächst ironisch-amüsierte, dann immer verzweifeltere und tragische Zuneigung zu Brundle und Brundlefliege wird bald schon zu unserem eigenen Gefühl für den Menschen, der da zum erbarmungswürdigen Monster wird. Liebe und Tod, Grundmotive aller Erzählkunst, sind da einmal mehr meisterlich ineinander verwoben.

Cronenberg erzählt das alles im Geist sehr heutig, in der Philosophie abgründig, in der Wirkung verstörend. Jetzt schon lässt sich «The Fly» getrost zu den zeitgenössischen Klassikern des Horrorfilms zählen. Bisher gibt es kaum etwas Vergleichbares, heisst das, aber bald wird es Ähnliches geben. «The Fly» ist im besten Sinn des Wortes ein furchterregender, grässlicher Film, der Angst, Schrecken und Mitleid verbreitet, wie es im alten Griechenland die Tragödie tat. Jeder Vergleich mit den gewöhnlichen Serienbrutalos scheint mir abwegig. Gewiss, ob nun Cronenberg wirklich in jedem einzelnen schauerlichen Bilddetail «so weit gehen» musste, wie er es tut – all diese krachenden Knochen, verätzten Gliedmassen, abfaulenden Ohren und Kiefer, diese Verfliegung, die weitgehend eine Versaftung ist –, darüber lässt sich streiten. Jeder, der sich von

Grausen geschüttelt abwendet, hat mein Verständnis. Aber mir scheint die bezwingende, unerbittliche, entsetzliche Konsequenz, mit der hier durch alle feinen Abstufungen hindurch die Zersetzung und Vernichtung eines Individuums vor Augen geführt wird, richtig und notwendig, vom Thema her bis zum letzten Schockeffekt gerechtfertigt. Die fast übermenschliche Kraft, die Ronnies Liebe angesichts der Vertierung ihres Geliebten entwickelt, kann nur spürbar werden, wenn auch der Horror spürbar wird, den die dahinsiechende Brundlefliege in ihr weckt. Wenn überhaupt je, dann müsste in diesem Fall fast beispielhaft jener famose «Kunstvorbehalt» gelten, den ich sonst nur ungern bemühe.

Kein Brutalo also, weit gefehlt, vielmehr ein Kinokunstwerk von heute, ein amerikanisches. Ein Alptraum mit einem sehr bezeichnenden Alptraum im Alptraum: Ronnie träumt, sie bringe einen Nachkommen der Brundlefliege zur Welt, ein namenloses biologisches Unding, halb Engerling, halb Fliegenei. Die verrückteste, die heftigste Szene des Films, gerade sie aber ist auf das verrückteste und heftigste unwirklich, eben nichts als düstere Phantasie, eine Vorspiegelung aus den Tiefen des Unbewussten. Ein Rückruf also, eine Relativierung gerade dort, wo's schlimmer kaum noch kommen kann: alles nur Kino, it's only a movie, a nightmare. Etwas, woraus es sich wieder erwachen lässt, wie auch Ronnie wieder erwacht aus ihrer fürchterlichen Vision. Wer dem Minute für Minute wachsenden Grauen nicht ein Ende setzt, indem er den Saal verlässt, der sehnt das Ende dieses Films Minute für Minute inniger herbei.

«The Fly» erzählt nicht nur davon, was es heisst, wenn einer wie Kafkas Gregor Samsa in das sprichwörtliche «ungeheure Ungeziefer» verwandelt wird. Sondern Cronenberg teilt mittels einer modernen Tricktechnik, die dem Zuschauer nichts, aber auch gar nichts schenkt, das unmittelbare Gefühl des Verwandeltwerdens und des allmählichen Zerfalls zum Tode hin mit. Hätte Kafka, hätten Poe, Stevenson oder Lovecraft statt zu schreiben filmen können, sie hätten es möglicherweise so gemacht: mit Cronenbergs Härte, ja Rücksichtslosigkeit, um nicht von Sadismus zu reden, aber auch mit seinem warmen, tiefen Mitempfinden, mit dieser unverhüllten Zuneigung für seinen unglücklichen Protagonisten, der sich wie die Helden der antiken Tragödie wider höhere Gesetze vergeht und dafür auf das grauenhafteste büssen muss. Hybris und Strafe, furchtbare Ironie des selbstherbeigeführten Verderbens, köstliches Glück erfüllter und bitterstes Unglück unmöglich gewordener Liebe, die Rache der Natur, die Variation auf das Motiv von Jekyll und Hyde, des Januskopfs, und schliesslich der Triumph des Todes: «The Fly» verbindet das innere, thematische Format klassischer Stoffe mit der wuchtigen Effizienz eines amerikanischen Kinofilms der achtziger Jahre. Das Resultat scheint mir einmalig, ausserordentlich. Ich weiss noch gar nicht in allem, was ich damit anfangen soll. ■

Paolo Poloni

«The Fly» – Alptraum einer neuen Generation?

Betrachtungen im Kinosaal

Es ist erstaunlich, dass die unmittelbare und physisch erlebbare Reaktion des Publikums im Kinosaal in Filmbesprechungen kaum auftaucht. Die Leinwand ist keine Bühne, und das Kino ist kein Theatersaal, aber so eindimensional ist die Beziehung zwischen oben und unten, zwischen Film und Zuschauer auch wieder nicht. Und wenn's nur ein Raunen ist, das durch die Reihen schleicht, ein Lachen, ein «Ah!», ein «Oh!». Gerade junge Kinobesucher entwickeln eine neue Kultur und neue Rituale des Kinobesuchs; dunkle Kinosäle zum Schmusen kommen fast nur noch ... im Kino vor, man geht gruppenweise ins Kino. Laut und selbstbewusst ergreift man Besitz vom Raum. Kein schüchternes Hineinschleichen zu den vordersten Reihen, man zeigt sich und will gesehen und gehört werden: Wer bringt den lustigsten Zwischenruf, der das volle Kino zum Lachen bringt?

Aber vielleicht war das schon immer so, und ich hockte nur immer in den falschen Kinos.

Ähnliches wird sich zwar kaum in den asketischen engen Studiokinos abspielen. Schon eher in den Kinos mit den klassischen Namen «Capitol», «Astoria» oder «ABC». Was weiss der cinephile Kinogänger von diesen Kinos, wo jene Filme gezeigt werden, die das eigentliche Filmgeschäft erst ausmachen; was weiss der Cinephile von der oft desolaten Mediokrität des Fast-Films? – Er würde staunen ... Eine Soziologie und Topographie des Kinoraums und eine Mythologie des Alltags(-kinos) müssen noch geschrieben werden.

Es waren diese Äusserlichkeiten, die mich samstagabends in «The Fly» im Kino ABC führten: Lust auf grosses Kino im wahrsten Sinne des Wortes. Der Wunsch nach starken Emotionen, ohne Filter, auf grosse Bilder und auf das Erschlagenwerden durch sie – für einmal nicht die distanzschaffenden und

Ein Monster kommt in die Welt: Jeff Goldblum als Seth Brundle.

identifikationshemmenden Bilder des Kunstfilms; Hardcore. «The Fly» kam da gerade recht, also anstehen in einer für Zürcher Verhältnisse riesigen Warteschlange, inmitten von «aufgestellten» Jugendlichen.

Der Film kommt als Horrorstreifen daher und ist es vordergründig wohl auch. Er ist aber auch die tragische Allegorie einer Metamorphose: ein trauriges Märchen über die Veränderung eines Menschen und die Veränderung einer Liebe. Ein vielschichtiger Film, der mich aufwühlte und zu Tränen rührte: einerseits als Melodrama zweier Liebenden und als Tragödie ohne Ausweg und anderseits als «realistische» Auseinandersetzung mit den Alpträumen einer technischen Zivilisation. Jede noch so ekelerregende Szene schien mir stringent: erschreckend, ja, zum Festklammern an den Sitzlehnen.

Aber für mich schien ein anderer Film abzulaufen als für die junge Mehrheit des Publikums. Jede für mich ergreifende Szene wurde von riesigen Lachsalven begleitet und mit Zwischenrufen kommentiert. Ich wähnte mich in einem Klamaukfilm, das Publikum grölte. War da wirklich Komik im Film? Waren meine Empfindungen so daneben?

Diese Erfahrung liess mich nicht los, ich möchte diese unterschiedlichen Reaktionen verstehen und versuche, ohne Arroganz, mich ihren Ursachen anzunähern:

Erste Annahme: *Lachen als individueller Schutz.* Lachen ist Schutz, weil es Distanz schafft. «The Fly» geht unter die Haut, ist starker Tabak. Es sind nicht so sehr die Bilder, die erschrekken, jeder Dutzend-Horrorfilm bringt mehr Blut und Deformationen. Nein, es sind die filmische Progression der Metamorphose und, auf einer thematischen Ebene, die Unaufhaltsamkeit des physischen und psychischen Transfers von Brundle und seiner luziden und rationalen Selbstwahrnehmung. Hier schafft das Lachen Distanz, fungiert als vom Zuschauer selbst konstruierter Verfremdungseffekt, der den Schrecken vom Leib hält.

Zweite Annahme: *Lachen als sozialisierendes Moment.* Wenn Kino (wieder?) kollektives Erleben in der Gruppe ist, muss unweigerlich auch Kommunikation stattfinden. Der Film wird kommentiert durch Zwischenbemerkungen, Lachen wird zum Si-

gnal an die Gruppe; nichts schafft mehr Konsens als gemeinsames Lachen.

Dritte Annahme: *Lachen als Ausdruck einer visuellen und emotionalen Desorientierung.* Man sagt, Filmsprache habe ihre Syntax und Grammatik. Die Sprache von «The Fly» ist komplex und vielschichtig. Ich meine, dass die Lachsalven des jungen Publikums Ausdruck einer, sagen wir mal, gewissen Leseschwierigkeit sind.

Das visuelle Sprachverständnis dieser Generation nämlich ist weitgehend geschult an den Bildern der Videoclips, der Television und der grossen US-Kommerzfilme. Effekt auf Effekt, Gag auf Gag folgen sich hier in einer flachen Einheitsästhetik. Der Videoclip mixt ohne Skrupel und inhaltliche Verantwortlichkeit hohle Chiffren, Bildzitate und Exotismen zu einer süchtigmachenden visuellen Droge. Und diese Bilder sind allgegenwärtig, wie Muzak, die Warenhausliftmusik. Die Konsumenten dieser Bilder sind einer permanenten Reizüberflutung und Überstimulierung ausgesetzt.

Der Konsument versucht instinktiv, sich der Suggestion der Bilder zu entziehen, indem er sie relativiert und sich distanziert. Er brüht sich ab, er wird abgebrüht. Der Zuschauer meint, alles schon gesehen zu haben und alle Bilder schon zu kennen. Dieser Zuschauer lässt sich nicht mehr auf die Bilder ein und begreift sie nur als kurzlebige Signale und Effekte, die keine Emotionen mehr auslösen, sondern nur noch assozieren. Diese Abgestumpftheit entfremdet ihn von der eigenen Erlebnisfähigkeit. Die Fähigkeit, auf die Filmbilder einzugehen und mitzuleiden, verkümmert. Übrig bleibt ein zynisches Lachen als Zeichen der Unsicherheit und einer diffusen Verwirrung der Gefühle.

Diese Verwirrung produziert die Unfähigkeit zwischen (künstlerisch) «ehrlichen» und «verlogenen» Bildern unterscheiden zu können. Der Zuschauer verliert seine ursprüngliche Naivität den Bildern gegenüber; er verliert den Glauben an sie, wird skeptisch und interpretiert jedes Bild als kommerzielles: als Ware. Lachen ist hier also Ausdruck eines tiefen Skeptizismus, das sagen will: «Ich trau dir nicht, Bild, und überhaupt, du bedeutest eh nichts.»

Eine vierte Annahme müsste den nicht-visuellen, somit den *gesellschaftlichen Ursachen dieses Skeptizismus* nachgehen: Skeptizismus als Ausdruck eines übersteigerten gesellschaftlichen Individualismus. Die Begegnung im Kino mit den Filmhelden wird zur Fortsetzung eines gesellschaftlichen Konkurrenzverhaltens. Das Lachen wäre dann in diesem Sinn ein agressives, hämisches, eines, das die Macht des Filmbildes und der Filmhelden relativiert und in Frage stellt.

«The Fly» – Alptraum einer neuen Generation? Die Frage ist: Hat das Filmbild überhaupt noch die Kraft, (Alp-)Träume zu evozieren? ■

Martin Schlappner

The Morning After

USA 1986.
Regie: Sidney Lumet
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/54)

Die Kamera gleitet durch einen grossen Raum, durch ein Atelier, in dem Scheinwerfer umherstehen, eine Kamera auch, und auf einem Monitor flimmert es, Bilder eines Mannes flakkern auf und ab, Stimmen reissen Stimmung an. Liefen die Bilder eine ganze Nacht lang über den Bildschirm? Es ist doch Morgen, das merkt man daran, wie das Licht in den Raum fällt, und bestätigt wird das Morgenklima, als die Kamera weitergleitet, das Atelier verlässt, in eine Wohnung einschwenkt, die zum Atelier hin offen ist. Eine Frau – sie ist mittleren Alters, wird man bald erkennen können, in dem Augenblick nämlich, da ihr Gesicht wirklich sichtbar wird – schickt sich an, aus ihrem Schlaf aufzuwachen. Sie kommt aus einem Schlaf empor, der nicht einfach tief war; der sie, das merkt man der Beschwernis an, mit der die Frau sich ins Wachsein stemmt, in eine Art der Bewusstlosigkeit abgetrieben hatte; der eine schreckliche Verstörung gewesen ist. Woher diese Verstörung kommt, dieses Fremdsein an einem Ort, den sich zu erklären die Frau anstrengt, das liegt, schaut man in das strapazierte Gesicht, rasch klar: die Frau hat einen schweren Rausch ausgeschlafen.

Was wundert es da, dass sie sich zunächst einmal nicht damit zurecht findet, in welchem Bett sie denn aufwacht. Sich nicht erklären kann, weshalb an ihren Händen Blut klebt. Zuerst verwundert sie das Blut bloss, dann aber erschreckt es sie, sie fährt aus der alkoholisierten Nörgelei, mit der sie bisher getrödelt hat, plötzlich auf, blickt auf den Mann, der neben ihr liegt. Von dem keine Bewegung ausgeht, kein Atem auch, und der sich nicht rührt, wenn man ihn anstösst. Jetzt wird die Frau resolut, sie schreitet um das Bett herum, kehrt den Mann, der schräg auf dem Bauch liegt, auf den Rücken: in seiner Brust steckt ein Messer, bis zum Heft in die Rippen gestossen. Wer ist

der Tote? Wer hat ihn umgebracht? War sie selber es, die den Mord begangen hat? Das Gedächtnis lässt die Frau im Stich. Sie wird schuldig gesprochen werden, was anderes hat sie zu erwarten? Hilfe kann sie von niemandem erwarten. Auch und gerade von ihrem Mann nicht, von dem sie, so erfährt man nun, seit Jahren getrennt lebt, mit dem sie jetzt telefoniert, und bei dem sie ihre Angst ablädt.

Auf diese Weise, in einer Szene, die von aussen her angegangen wird, nach und nach den Schauplatz einkreist, schliesslich auf die Figur der Frau sich fixiert, beginnt Sidney Lumets neuer Film «The Morning After»: eine Szene des Jammers, der zunächst so aussieht, als handle es sich nur um einen Katzenjammer nach durchzechter Nacht; der dann aber absackt in eine ausweglose Angst, die ausser dem Entsetzen nichts anderes noch auszulösen vermag als den störrischen Trieb zur Flucht. Es wird eine Flucht sein, die im Kreise umherjagt. Sidney Lumet ist ein Meister darin, dass er seine Kamera gleichsam illusionslos ins Leben blicken lässt; es ist eine Kamera, die mit nüchternem Blick registriert. Jede Dämonisierung einer Situation, einer Atmosphäre liegt Sidney Lumet fern, nichts an einer Szene, die er entwirft, gerät ins Schummern, die Sachen werden in ihrer Gegenständlichkeit gezeigt, die Menschen in ihrer Gewöhnlichkeit vorgeführt. Aus dieser nüchternen Beschreibung, wie sie in der sachlichen Wahrnehmung festgelegt wird, entwikkelt sich bei Sidney Lumet die Geschichte des Thrillers, den er nun seinem Publikum vorsetzt.

Es wäre nicht fair, diesem Publikum, hier also dem Leser, zu verraten, wie diese Geschichte im einzelnen verläuft, zu welchem Ende sie kommt, wenn denn dieses Ende ein anderes sein könnte, als eben das, dass der wirkliche Mörder schliesslich ausfindig gemacht wird. Die Geschichte, soviel nur, spielt in Los Angeles, eigentlich eher am Rande der Stadt, sofern man nicht behaupten will, Los Angeles bestehe im Grunde nur aus Randzonen. Eines wird klar, die Frau, die da in die Wirrnis gerät, ist eine Weisse. Als sie aus dem bösen Schlaf in eine noch bösere Gegenwart aufwacht, befindet sie sich aber im mexikanischen Viertel: Doch auch aus diesem Umstand macht Sidney Lumet nichts, was als Exotismus

wirken könnte; auch dieses Viertel ist etwas anderes nicht als Geschäftsviertel mit breiten leeren Strassen, mit Lagerhäusern und Fabrikschuppen. Als exotisch könnte höchstens sich der Umstand ausnehmen, dass es in dieser fussgängerlosen Umgebung einen Menschen gibt, der zu Fuss geht, die von Angst gejagte Frau. Eines macht Sidney Lumet mit dieser einzelnen Figur in einer sonst leeren Strassenwelt jedoch greifbar: die Einsamkeit dieser Frau, eine Einsamkeit, die fortdauern wird, auch wenn bald ein Mann an ihre Seite tritt, der ihr helfen wird; ob sie aus dieser Einsamkeit je wieder herauskommt, das bleibt buchstäblich bis zum Schluss offen.

Wer aber ist diese Frau? Sidney Lumet, einem Szenario von James Hicks folgend – wobei aus dem Vorspann nicht hervorgeht, ob dieses Szenario auf einem Roman basiert oder von originalem Zuschnitt ist –, stellt sie vor als eine gescheiterte Schauspielerin. Sie hat sich, weil sie keine Rollen mehr bekommt, dem Trunk ergeben, Wodka insbesondere liebt sie, und sie säuft, damit sie rasch vergisst, in mächtigen Schlükken. War sie vielleicht, ihre Schauspielkunst trübe nutzend, an einem Pornofilm beteiligt? Denn in dem Atelier, wo sie aufwacht, entstehen solche Kurzwaren, und der Tote, Bobby Korshack, war ein Mann dieses Metiers. Sidney Lumet ist ein Filmemacher, der sich für Menschen interessiert, der einzelne Mensch in seinem Verhalten fesselt ihn, und das Verhalten, das er beobachtet, muss bestimmt werden durch die Fährnisse, die Herausforderungen durch eine extreme Situation. Will er einen Menschen solcherart beobachten, braucht er einen Schauspieler, der diese Herausforderung durch sein Können prästiert. Seine Wahl für die Rolle der Frau, dieser armen Alex Sternenbergen, ist auf Jane Fonda gefallen. Nebenbei: mit dem Vater dieser Schauspielerin, mit Peter Fonda, hat Sidney Lumet anfangs der fünfziger Jahre seinen ersten Film gedreht, «Twelve Angry Men», und dieser Film ist es, dem er seither seinen Ruhm verdankt.

Die Alex Sternenbergen ist eine Figur wie geschaffen für eine Schauspielerin wie Jane Fonda, die eine Begabung von einer Vielfalt ist, in der sich wie bei wenigen Darstellerinnen sonst Widersprüche auftun. Der Mut der Jane Fonda, jetzt, da sie die Jahre der jugendlichen Frische hinter sich hat, Frauen zu spielen, die ihr Alter nicht länger mehr verbergen können, ist im System des Startums, wie es in Hollywood nach wie vor herrscht, zu bewundern; freilich wäre sie die grosse Schauspielerin nicht, würde sie nicht nach diesem Mut bewusst greifen. Natürlich, ihr Körper ist schlank, wie eine Gerte ist sie biegsam, und jede ihrer Bewegungen ist geschmeidig. Aber schaut man auf ihre Hände, und sie verbirgt diese Hände nicht, sondern arbeitet mit ihnen, damit in ihrer Rolle hier auch jedes Detail stimme, dann bewundert man nicht bloss die elegante Feingliedrigkeit ihrer Finger, man sieht auch, wie die Haut über dem Handrücken sich runzelt, wie die Knöchel sich darunter spannen, wie Sprödigkeit sich anmeldet. Dieser Hinweis nur als Beispiel.

Jane Fonda spielt ohne Selbstschonung, sie ist schön, von einer charakteristischen Schönheit, hat ein Gesicht, in dem sich jene ungeheure Sensibilität spiegelt, die auch ihr Vater besass, ein Gesicht, in dem man diesen Vater, etwa wenn sie lächelt, wenn sie die Lippen schürzt, mit den Mundwinkeln zuckt, wiedererkennen zu können meint. Sie schont aber sich selber nicht, das Gesicht zerfällt, wenn der Augenblick es erfordert, es wird hässlich, schwammig, wenn der Schnaps sich in die Augen treibt, und die Stränge am Hals treten scharf hervor, wenn die Angst überhand nimmt. Dann wirkt, was die Fonda spielt, manchmal abschreckend, nicht einzig eine Frau wird sichtbar, die zerfällt, sondern eine hässliche Frau, deren Seele mürbe geworden ist, die bereit ist, sich selber zu zerstören: Das alles, und dann, im Kontrapunkt, den Humor, den sie im Grunde offenbar besitzt und der sie für eine Weile wieder aufblühen lässt, beobachtet Sidney Lumet mit seiner Kamera, als nähme er einen klinischen Befund auf.

Zweifellos, darin liegt die Stärke dieses Films, nicht so sehr in seiner Story, die die konstruierte Story eben eines Thrillers ist. Der Mann, der, unerwartet an ihre Seite tretend, ihr schliesslich aus dem Schlammassel hilft, ist – wie anders könnte es sein, damit sowohl die Selbstlosigkeit dieser Hilfe als ihre Effizienz begreifbar werden – ein dienstuntauglicher Polizist, der seine Tage damit verbringt, in seinem baufälligen Auto in der Stadt umherzustreunen. Dieser Turner Kendall, der sich, um das Leben von Alex und sein eigenes Leben zu retten, zuletzt an seinen alten Colt erinnert, wird gespielt von Jeff Bridges: einer jener amerikanischen Männer, denen man die typisch amerikanische Arglosigkeit abnimmt, die glaubwürdig werden als Narren der Spontanität, und die dennoch nicht Schwächlinge sind, auch nicht dumm, deren Intelligenz vielmehr unverbraucht in eben ihrer Arglosigkeit schlummert. Der junge Mann, keineswegs geneigt, den Helden abzugeben, dann sich aber nach und nach verpflichtend, weil er an die Unschuld seiner Gefährtin

glaubt, setzt sich spürsinnig auf die Spur des Mörders, der ihm schlimm zusetzt. Nach Figur und Funktion bildet dieser Jeff Bridges alias Turner Kendall in seiner Geradlinigkeit, seiner Hintergrundslosigkeit den Gegensatz zu der charakterlich vielschichtigeren Alex Sternenbergen: ein Paar, das sich von der Dramaturgie her ebenso wie von seinem gegenpoligen Aussehen her aufs trefflichste ergänzt. Sidney Lumet spielt mit diesem Gegensatz seinerseits ganz hintergründig und mit moralistischer Akribie. ■

Tibor de Viragh

Tenue de soirée

(Abendanzug)

Frankreich 1986.
Regie: Bertrand Blier
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/59)

Bertrand Blier ist als Regisseur so etwas wie ein Bürgerschreck, der mit «Les valseuses» (1973) seinen ersten Skandalerfolg hatte. Mit von der Partie waren bereits damals Miou-Miou und Gérard Depardieu, die in seinem neusten Film in für sie ungewohnten Rollen mitwirken: Er als Homosexueller, sie als charakterschwache Schlampe.

Ziel der atemberaubend hakenschlagenden Hass- und Liebesgeschichte scheint zu sein, den aus Erwartungshaltung und festen Vorstellungen gebildeten emotionellen Selbstschutz des Zuschauers zu unterlaufen, um ihn für Gefühle empfänglich zu machen, die nicht das Produkt sentimentaler Anhänglichkeit oder eines Abhängigkeitsverhältnisses sind. Auf raffinierte Weise decken sich dabei die Verwirrungen und Leiden der Protagonisten auf der Leinwand mit der Verstörung des Zuschauers, der sich noch während des Kinobesuchs darüber wundert, wie wenig es braucht, um ihn durcheinanderzubringen.

Wenn ein Mann einer verheirateten Frau gegen ihren Willen nachstellt und sie schliesslich ihrem Mann abspenstig machen kann; wenn diese Frau sich ganz ihrer neuen Liebe hingibt und in der Folge an Reiz für den Verführer verliert und von ihm betrogen wird – dann fliessen die Tränen auf und vor der Leinwand reichlich. Mitgefühl weckt dieses Szenario natürlich auch, wenn eine Frau, eventuell Typ Carmen, einen verheirateten Mann aus dem sicheren Rahmen von Ehe und Beruf reisst und ihn schliesslich sitzen lässt. Doch wenn «Opfer» und Verführer vom selben Geschlecht sind, weiss man nicht mehr so recht, wie fühlen, besonders dann nicht, wenn es nicht um die im Kino weit mehr akzeptierte weibliche Homosexualität geht. Und wenn man sich vor Augen hält, dass der Verführer Bob in der Gestalt des ungeschlachten Riesen Depardieu sich zeitweise wie ein Vergewaltigter aufführt, gegen den der schmächtige Mickerling Michel Blanc als Antoine kaum eine Chance hat, versteht man, dass die Reaktionen von ungläubigem, leicht nervösem Lachen über halblaute Entrüstung bis zum Ausbruch aus der verrücktgewordenen Kinowelt gehen

Weitere Verwirrung stiftet der Umstand, dass die Geschichte alles andere als geradlinig erzählt wird. Lange ist sich der Zuschauer nicht im klaren, wen oder was der Mann will, der sich zwischen Antoine und Monique schiebt: ihn, sie, beide oder keine(n)? Nicht unmittelbar verständlich ist ferner seine Fähigkeit, Geld, Gold und Juwelen buchstäblich zu riechen, die ihm im Verlauf der Geschichte aber offenbar abgeht. Und wie seltsam willig benehmen sich die Hausbesitzer, in deren Haus und Bett das Trio einbricht. Verstört, ja angewidert reagiert man auf den «(f)liegenden Wechsel», den Monique bei einem Einbruch ins Ehebett eines fremden Paars erzwingt, als sie den auf ihr liegenden Hausherrn auf und in seine noch schlaftrunkene Gattin manövriert. Märchenhafte und surreal provokative Elemente mischen sich in Bliers Film, der darin etwa an Buñuels «Le fantôme de la liberté» erinnert. Am aufschlussreichsten ist allerdings der Vergleich mit Bliers letztem Werk «Notre histoire» (mit Alain Delon und Nathalie Baye). Die Demontage konventioneller Wert- und Weltvorstellungen, zu denen auch Seh- und Erzählgewohnheiten gehören, geschah dort noch innerhalb eines Traumes und war vor allem gegen das Bürgertum gerichtet: Sowohl dieses ideologische Feindbild als auch die Traummetapher zeigten aber, wie sehr Blier selbst noch in konventionellen Vorstellungen verhaftet war. In «Tenue de soirée» hat er sich auch dieses intellektuell-emotionellen sowie des erzähl-formalen Halts entledigt.

Der Zuschauer seinerseits hat nichts Konkretes mehr, womit er sich identifizieren oder wogegen er sich auflehnen und in dieser Protesthaltung eine Identität finden kann. Da auch keine Figur sich ihm zur Identifikation anbietet, sieht er sich nach kurzer Zeit völlig auf sich gestellt, ausgesetzt einer alptraum- und märchenhaften Realität voll verwirrender Bilder und Situationen.

Irgendwann passiert es dann, dass er aufhört, einen Ansatzpunkt zur intellektuellen und emotionalen Identifikation zu suchen, und fast gegen seinen Willen anfängt, Spass an dieser

haarsträubenden Geschichte zu finden. Er beginnt zu ahnen, wieviel Vergnügen dem Autor das Erfinden einer derart wilden und frischen, konsequent Erwartungen düpierenden Story bereitet hat, ein Vergnügen, das auf die von Spiellust beinahe platzenden, hervorragenden Darsteller offensichtlich übergegangen ist. Ihre Figuren finden sich am Schluss, nachdem ein konventionelles tragisches Ende knapp umgangen worden ist, als (Travestie-)Prostituierte auf der Strasse wieder: streitend, keifend, aber überhaupt nicht unglücklich; sogar ein Kind ist da, über dessen lausige Erziehung im Internat man sich Sorgen macht. Antoine frischt sich sein Make-up etwas auf und zwinkert dem Zuschauer zweimal zu, keck, herausfordernd.

Erst nach dem Kinobesuch geht einem auf, was den Zuschauer mit den Protagonisten verbunden hat: das Streben nach eindeutigen Gefühlen im Rahmen eindeutig wertbarer Bindungen und Verhältnisse. Monique will ihr kleines Hausmütterchen-Glück, Antoine die hechelnde Selbstunterwerfung unter die oder den Geliebte/n, Bob sucht das stets unerreichbare, immer wieder zu erjagende Glück. So wie sie ständig versuchen, sich in die emotionale Abhängigkeit eines oder einer anderen zu begeben, so sucht auch der Zuschauer verzweifelt, sich mit einer Filmfigur gefühlsmässig zu verbinden, um aus dieser Identifikation heraus die übrigen Protagonisten und ihr Verhalten zu werten und Sympathie wie Antipathie zu verteilen. Erst wenn es gelingt, von dieser Identifikationssucht loszukommen, bereitet der Film Vergnügen. Dann erkennt man, dass der Autor seine Figuren zwar nicht sympathisch, aber mit einer gewissen Liebe und sogar etwas Respekt gezeichnet hat. Immerhin. ■

Medien aktuell

Marc Valance

Zwischen Aufstand und Scheitern

Alte Menschen im Fernsehspiel

Drei Fernsehspiel-Produktionen widmete das Fernsehen DRS 1986 den Alten, dem Alt-Werden und Alt-Sein in unserer Gesellschaft. Im Dezember wurde «Züri eifach oder Ab uf Amerika» ausgestrahlt, im Februar 87 stehen «Altrosa» und «Seniorentango» auf dem Programm. Drei Regisseure setzen drei grundverschiedene Bücher um, stellen das Thema aus verschiedenen Perspektiven dar – ein interessantes Unternehmen der Abteilung Dramatik. Was ist daraus geworden?

Enttäuschender Erstling

«Züri eifach» von Regie-Neuling Nicolas Ryhiner, der erste Beitrag der Trilogie, war eine herbe Enttäuschung. Das Stück – vom Stoff her eine Komödie mit Biss – wurde schon auf der Ebene des Drehbuchs verdorben. Urs Widmer, der das ursprünglich russische Stück auf schweizerische Verhältnisse übertragen hatte, machte aus der Komödie einen Schwank fürs Vorstadttheater und aus den Figuren unglaubwürdige und auch lächerliche Chargen. Ryhiner setzte das schwache Buch phantasielos um. Das Resultat: fast zwei Stunden schlimmer Langeweile. Schade, denn der russische Autor, Alexander Galin, propagiert in seiner Komödie immerhin die Emanzipation der Alten von der Bevormundung durch die Jungen. Er stellt das Alter als einen Lebensabschnitt dar, in dem der Mensch nicht automatisch seine Selbständigkeit verliert, sondern im Gegenteil neue Handlungsmöglichkeiten gewinnt. Nicht zuletzt geht er gegen das Klischee an, Alter sei gleichbedeutend mit Beziehungsunfähigkeit und Isolation, im Alter erlösche die Genussfähigkeit und die Lebensfreude.

Unterhaltung mit Aufforderungscharakter

Was in «Züri eifach» in der dilettantischen Umsetzung des Stoffs untergeht, arbeitet Joseph Scheidegger in *«Seniorentango»*, dem dritten Beitrag der Trilogie, schärfer und überzeugender heraus. Margrit (Stephanie Glaser) und Ernst (Peter W. Staub), Telefonistin und Giessereiarbeiter in einem Industriebetrieb, beide alleinstehend und kurz vor der Pensionierung, lernen sich bei einem firmeninternen Kurs über die Gestaltung des Ruhestandes kennen. Die vitale Margrit wirft ein Auge auf Ernst, ohne lange zu fackeln lädt sie ihn in einen Senioren-Tanzkurs ein. Und schon ist die Beziehungsgeschichte in Gang. Es dauert nicht lange und Margrit zieht in Ernsts Wohnung, ausgerechnet an dem Tag allerdings, da sein Sohn und seine Tochter mit Ehepartner und Kindern unangemeldet zu Besuch kommen (Ernst hat Geburtstag). Das Chaos ist total. Der Hauswart wettert, weil Ernst seine Untermieterin bei der Verwaltung nicht gemeldet hat. Ernsts Tochter ist empört, dass ihr Vater der Mutter (sie ist vor vier Jahren gestorben) untreu wird, der