

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 40 (1988)
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: 14.04.2026

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

von Zhao Ming und Yang Gong 1949), zwei Komödien, die den Sieg der roten Armee quasi vorwegnehmen.

In «San Mao Liu-lang-ji» versucht ein Waise, sich in Shanghai mit kleineren Arbeiten durch's Leben zu schlängeln bis er sich schliesslich an ein gut bürgerliches, kinderloses Ehepaar verkauft, das ihm eine angelsächsische Erziehung geben will. Doch diese bereitet dem kleinen Strassenjungen eher Angst als Freude, so dass er seine alte Lebensweise vorzieht und auf die Strasse zurückkehrt. Diesen Teil des Films drehten Zhao Ming und Yang Gong vor dem Sieg der Kommunisten. Gleich darauf fügen sie eine letzte Sequenz an, die den Einmarsch der Roten Armee zeigt, was dem Film ein zuversichtliches Ende verleiht.

«Wuya yu Maque» spielt ebenfalls im Shanghai von 1948. Hou Yibo, ein Funktionär der Kuomintang will sich zusammen mit seiner Freundin nach Taiwan absetzen. Doch dazu müsste er sein Haus verkaufen, was wiederum hiesse, seinen Mietern zu kündigen, die sich mit allen Mitteln zur Wehr setzen. Mit sehr gut aufgebauten Bildern gelingt es Zheng Junli einen Realismus zu erzeugen, der stark an die Filme des linken Kinos angelehnt ist.

Besonders gespannt war man in Fribourg auf die Filme der fünften Generation, die mit vier Exempeln gut vertreten war: «Meiyou Hangbiao de Helio» (Der wilde Fluss), 1983, von Wu Tianming; «Huang Tudi» (Gelbe Erde), 1984, von Chen Kaige; «Xiang nu Xiao Xiao» (Das Mädchen Xiao Xiao) von Xie Fei und der Preisträger des Festivals (ex aequo mit «Yeelen» von Souleymane Cissé) «Dao Ma Tse» (Der Pferdedieb), 1985, von Tian Zhuangzhuang. (Siehe dazu Artikel «Aufbruch zu neuen Dimensionen» in dieser Nummer.) ■

Franz Ulrich

Le terroriste suisse

Schweiz 1988.

Regie: Christian Iseli
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/43)

«Nach der Arbeit kommt er immer gleich nach Hause. Er geht selten aus und hat keine Laster», sagt die Spanierin Angelita von ihrem schweizerischen Ehemann. Wer ihn im Dorf kennt – es liegt in der Mancha, wo Cervantes den Don Quijote seine Heldentaten vollbringen liess –, beschreibt Angelitas Mann als «liebenswert, arbeitssam und brav».

Wer da als harmloser Biedermann geschildert wird, ist kein anderer als Marcel Boillat, der anfangs der sechziger Jahre mit Brandstiftungen und Sprengstoffanschlägen (wobei er immer darauf bedacht war, keine Menschenleben zu gefährden) für die Befreiung des Juras vom «bernischen Joch» kämpfte – nicht ohne Erfolg, gibt es doch seit 1978 einen selbständigen Kanton Jura. Je nach Standpunkt war und ist Boillat für die einen ein «glühender jurassischer Patriot» und Freiheitskämpfer wie Wilhelm Tell oder Andreas Hofer, für die andern ein politischer Hitzkopf und «gefährlicher Terrorist».

Der Wirt und Weinhändler Marcel Boillat (mit einer Deutschschweizerin verheiratet,

zwei Kinder) verübte die Anschläge zusammen mit dem kaufmännischen Angestellten Jean-Marie Joset. Ein dritter Mann, Pierre Dériaz, diente bei den nächtlichen Aktionen als Chauffeur. In Anlehnung an die algerische Befreiungsfront (FLA) firmierten die drei als FLJ (Front de Libération Jurassien). Im März 1964 wurden Joset und Boillat verhaftet. Während der Untersuchungshaft liess sich Boillats Frau von ihm scheiden.

1966 verurteilt das Bundesgericht in Lausanne Boillat zu acht, Joset zu sieben Jahren Zuchthaus. Dériaz kommt mit einer bedingten Strafe davon. Am 19. März 1967 entweicht Boillat aus der halboffenen Strafanstalt Crêtelongue und entkommt mit Hilfe von Gesinnungsgenossen, die seinen Pass vom Schreibtisch des Untersuchungsrichters gestohlen haben, ins Ausland. Aufgrund eines internationalen Haftbefehls wird er in Spanien verhaftet, worauf die Schweiz seine Auslieferung begehrt. Aber das Franco-Regime anerkennt Boillat als politischen Flüchtling und gewährt ihm Asyl. Boillat lebt bis 1970 in Madrid, heiratet die Spanierin Angela Sanchez und zieht mit ihr nach Süden, in die Mancha, wo er in ihrem Heimatdorf Arbeit findet und eine neue bürgerliche Existenz als Kaufmann aufbaut.

Nach Ablauf der 20jährigen Verjährungsfrist kehrte Boillat letztes Jahr in die Schweiz zurück, um am Fest des jurassischen Volkes teilzunehmen und dann wieder nach Spanien zurückzufahren. Auf dieser Reise in die alte Heimat, die ihm einen triumphalen Empfang bereitete, wurden Boillat und seine Frau von Christian Iseli und seinem Filmteam begleitet. Sie hatten Boillat in Spanien aufgesucht, ihn bei der Arbeit und im Kreis seiner neuen grossen Familie gefilmt und mit ihm und seiner

Ein Terrorist fährt in seine alte Heimat: Marcel Boillat in «Le terroriste suisse» von Christian Iseli.



Umgebung Gespräche geführt. Auf der Fahrt in die Schweiz werden diese Gespräche fortgesetzt, und unterwegs im Jura, auf den einstigen Schauplätzen verschiedener Anschläge, nimmt Boillat Stellung zu seinen Aktionen vor 25 Jahren, die er keineswegs bereut, da es damals keine andere Lösung gegeben habe als die Gewalt.

Geschickt hat Christian Iseli Bild und Ton auf die Persönlichkeit des vitalen, schlagfertigen und von sich und seinen Taten unerschütterlich überzeugten Mannes konzentriert, ergänzt um einige wenige Bild- und Tondokumente aus den sechziger Jahren. Entstanden ist dabei das fesselnde Porträt einer zwiespältigen, leicht reizbaren und schillernden Persönlichkeit, die ständig auf der Hut ist, überall Fallen wittert, in der noch immer ein inneres Feuer glüht und die in ihrer aggressiven, zupackenden Art manchmal nicht ganz geheuer wirkt.

Trotz offensichtlicher Sympathie für den Porträtierten bewahrte Iseli die nötige Distanz,

so dass auch die durchaus «unheimlichen», extremen Seiten Boillats zum Vorschein kommen. Nur ein Fanatiker kann es als «absolut natürlich und selbstverständlich» in Kauf nehmen, wenn er wegen seiner Aktivitäten die Familie, den Besitz und die Freiheit verliert. Und zweifelhaft mutet auch seine Lebensphilosophie an, die er etwa mit dem Satz umreisst: «Wenn du etwas Schlechtes mit gutem Gewissen tust, dann wirst du es nie bereuen müssen.» Hat auch Boillat «nur» seine Pflicht getan, zwar nicht als Soldat oder Offizier, aber als patriotischer Rebell? Da dürfte Pascal der Wirklichkeit doch näher kommen, wenn er sagt: «Am perfektesten tut man das Böse, wenn man es guten Gewissens tut.»

Über das frische, durchaus auch komische Seiten aufweisende Porträt Boillats hinaus ist Christian Iselis Film auch eine Lektion in jüngster Schweizergeschichte. Es werden historische und gesellschaftliche Aspekte des Jurakonfliktes sichtbar gemacht. Aber offen-

sichtlich ist das für viele offizielle Stellen noch immer ein Tabu, an das am besten nicht gerührt wird, wie bei der Flüchtlingsproblematik während des Zweiten Weltkrieges oder bei den Landesverrätern. Das beste Mittel, «heikle» Themen abzutreiben, ist noch immer, den Geldhahn zu schliessen. Der Berner Gemeinderat lehnte, erstmals in seiner Geschichte gegen den Antrag der Filmförderungskommission, ein Herstellungsgesuch ab. Auch der Berner Regierungsrat lehnte ab, während der Kanton Jura sich um eine Antwort drückte. Dem Migros-Boss Jules Kyburz war das Thema «zu politisch». Er legte ein Veto gegen den zustimmenden Antrag der Kulturförderungskommission ein. So kam es, dass bis zur Premiere in Solothurn erst die Hälfte der Herstellungskosten, dank Bund und Fernsehen DRS, gedeckt waren. Wenn die Behörden und Förderungsgremien kalte Füsse bekommen, sobald ein etwas heikles politisches Thema filmisch dargestellt werden soll,

stellt das der politischen Kultur und Diskussionsfähigkeit unserer Gesellschaft ein denkbar schlechtes Zeugnis aus. Der von Christian Iseli und Christian Moser sorgfältig recherchierte Film beweist einmal mehr, dass solche Dokumente für eine freie Meinungsbildung und gegen die unheilvolle Verdrängung «missliebiger» politischer Themen absolut notwendig sind. ■

Martin Schlappner

L'ami de mon amie

Frankreich 1987
Regie: Eric Rohmer
Vorspannangaben s.
Kurzbesprechung 88/45

Vom Film, schrieb Thomas Mann vor mehr als 50 Jahren, hebe Kunst sich dadurch ab, dass sie «kalte Sphäre» sei, «eine Welt der Vergeistigung und der hohen Übertragung, eine Welt des Stils, der Handschrift, der persönlichsten Formgebung, objektive Welt, Verstandeswelt, bedeutend, vornehm, keusch und heiter, ihre Erschütterungen sind von strenger Mittelbarkeit, man ist bei Hofe, nimmt sich wohl zusammen». Thomas Mann hat nicht ahnen können, selbst wenn er von seiner standesbedingten und bildungsbürgerlichen Verachtung als Schriftsteller gegenüber dem Film herabgestiegen wäre, dass seine Behauptung präzise den Film als Kunst beschreibt, wie ein Künstler vom Rang eines Eric Rohmer sie ausübt. Freilich bereits in der Zeit, als Thomas Mann seinen Dünkel niederschrieb, war Film längst etwas anderes schon als die Abbildung eines «Stoffes,

der durch nichts hindurchgegangen» ist. Indessen, dass Film gerade aus dem Grunde Kunst ist (oder sein kann), weil auch in ihm eine Welt des Stils, der Handschrift, der persönlichsten Formgebung errichtet wird, das hat man ganz gewiss mit den Cinéasten der Nouvelle Vague Frankreichs erfahren, zu denen Eric Rohmer, zunächst Kritiker, gehört.

Er hat, zum einen, die Erkenntnis mitformuliert, dass die Kamera das Instrument einer Handschrift ist, verwendbar zur Aufzeichnung des Persönlichsten wie eine Schreibfeder. Zum anderen ist seine Kunst, von seinen ersten Filmen an, zu welchen auch eine «Sonate de Kreutzer» (1956) zählt, benennbar als Absage an die Bilderwelt des spektakelhaften und unmittelbar konsumfähig gemachten Unterhaltungsfilms; an die Abbildung und somit mehr oder weniger schwerwiegende Verfälschung einer Wirklichkeit, die als vorgefunden ausgegeben wird. Zu seiner Auffassung von Film, die er auch theoretisch zu begründen verstand, gehört die Strenge eines Kunstverständnisses; dass Welt erst «hergestellt» werden muss; dass in der Kunst Erschütterungen von «strenger Mittelbarkeit» zu sein haben; dass Kunst eine Welt der Vergeistigung und hohen Übertragung ist. Hätte er das Apodiktum Thomas Manns gekannt, er hätte es Wort für Wort, auf den Film, wie er ihn haben will, beziehen können. Film ist, im Werk Eric Rohmers, eine «kalte Sphäre». Andere würden sagen, dass dieses Künstlers Filme, indem sie eine Welt objektiv feststellen, ohne sie durch gefühlvolle Unmittelbarkeit verfälschen zu wollen und ohne sie analytisch erklären zu wollen, immer auf Distanz gehen, den Betrachter immer auf Distanz halten.

Diese Mittelbarkeit der Erschütterungen hat mit dem Fortschreiten des Alters im Werk Eric Rohmers immer mehr Rigorosität angenommen – eine Erscheinung, die oberflächlich als «artistisches» Format bezeichnet werden kann. Auch in dem jüngsten Film, «L'ami de mon amie», mit dem Eric Rohmer seine Reihe der Komödien abschliesst, die er unter dem Motto «Comédies et proverbes» einander zugeordnet hat, strukturiert er eine Geschichte, dieses Mal zweier jugendlicher Paare, mit der dramaturgischen Einsichtigkeit, wie einzig der Verstand sie zurechtlegen kann. Und wenn in dieser neuen Geschichte wiederum nichts aus erster, warmer, herzlicher Hand lebt, wie Thomas Mann das formuliert hat, die Filterung des Stoffes, die der Verstand besorgt, gilt einem Stoff eben, der tief im Gefühl, in der Sehnsucht nach der starken Empfindung gründet.

Die beiden Paare, zwei junge Männer, Fabien und Alexandre, Léa und Blanche, treten an in einer Situation ihrer Beziehungen, die zunächst als gefestigt erscheint; die nach und nach aber begreifbar wird in ihrer Schwierigkeit und ihrer Gefährdung; bis die Paare schliesslich, übers Kreuz, ausgetauscht werden. Das alles spielt sich ab im Wechselschritt einer klassischen Dramaturgie, die alle Situationen möglicher Beziehungen, vom Anfang der scheinbaren Harmonie über jede Stufe der Verwirrungen reichend, die zwischen diesen vier jungen Menschen denkbar sind, ausprobiert. Bis die eigentlichen Paare sich finden ein Ausprobieren also im wörtlichen Sinn; indessen nicht ein Ausprobieren aus platter Libertinage, sondern in Erwartung immer des Augenblicks der richtigen Wahl. Diese Wahl aber ist, wie immer bei Eric Rohmer, nicht einfach die

L'ami de mon amie

88/45

Regie und Buch: Eric Rohmer; Kamera: Bernard Lutic; Schnitt: Maria-Luisa Garcia; Musik: Jean-Louis Valero; Darsteller: Emmanuelle Chaulet, Sophie Renoir, Anne-Laure Meury, Eric Viellard, François-Eric Gendron; Produktion: Frankreich 1987, Les Films du Losange, M. Menego, 102 Min.; Verleih: Monopol-Films, Zürich.

Auch jetzt weicht Eric Rohmer, der mit zunehmendem Alter eine immer distanziertere Rigorosität in seiner Kunst durchsetzt, der klassisch-rationalen Dramaturgie nicht aus, in welcher er die Menschen, hier zwei junge Paare auf der Suche nach der für sie richtigen Liebesbeziehung, in wechselnden Bindungen aufeinander zugehen lässt. Unter den nie ausgelassenen, vielmehr in Heiterkeit keuschen Komödien dieses Franzosen, der Film immer als eine Kunst der hohen Übertragung verstanden hat, ist diese gewiss die vollkommenste. → 4/88

E★★

Bad Day at Black Rock (Stadt in Angst)

88/46

Regie: John Sturges; Buch: Millard Kaufman und D. McGuire nach einer Erzählung von Howard Breslin; Kamera: William C. Mellor; Musik: André Previn; Darsteller: Spencer Tracy, Robert Ryan, Anne Francis, Dean Jagger, Lee Marvin u. a.; Produktion: USA 1954, MGM (Dore Schar), 81 Min. (Sendetermin: 22.2.1988, TV DRS).

Innert 24 Stunden verändert sich das Leben im Wüstennest Black Rock völlig: Der unerwartet eintreffende MacReedy (Spencer Tracy) erkundigt sich (wie Dorf und Zuschauer am Schluss erfahren im Auftrag der Regierung) nach dem aus Japan eingewanderten Farmer Kumako. Dieser ist der Vater seines Lebensretters, und Tracy will ihm die Tapferkeitsmedaille überreichen; nur ist Kumako schon vor geraumer Zeit von den Einheimischen beiseite geschafft worden. Hilfe bekommt MacReedy nur von Liz (Anne Francis), was für sie aber nicht ungefährlich ist. Spannende und auch heute noch aktuelle Sozialkomödie.

E★

Stadt in Angst

Beyond Therapy (Therapie zwecklos)

88/47

Regie: Robert Altman; Buch: Christopher Durang und Robert Altman, nach dem Bühnenstück von Ch. Durang; Kamera: Pierre Mignot; Schnitt: Steve Dunn; Musik: Gabriel Yared; Darsteller: Julie Hagerty, Jeff Goldblum, Glenda Jackson, Tom Conti, Christopher Guest, Geneviève Page, Cris Campion u. a.; Produktion: USA 1987, Steven M. Haft/New World, 93 Min.; Verleih: Alexander Film, Zürich.

In einer süffigen, ungemein komischen intellektuellen Posse führt Robert Altman die Psychiatrieabhängigkeit der Amerikaner ad absurdum, indem er die Psychotherapeuten als mindestens ebenso verrückt und rollenfixiert zeigt wie ihre Patienten. In einer Katharsis signalisiert er den Figuren, ausgestattet mit pointierten Dialogen und treffsicheren Darstellern, den Ausweg aus ihrer Verständigungsarmut: ein Leben zwischen Norm und Irrsinn. Auf vielschichtige Weise kostet der Film die Verwirrung zwischen Sein und Schein aus und löst am Ende seine eigene Realität auf augenzwinkernde Weise auf. → 4/88

E★

Therapie zwecklos

Bus Stop

88/48

Regie: Joshua Logan; Buch: Georg Axelrod; Kamera: Milton Krasner; Schnitt: William Reynolds; Musik: Alfred Newman; Darsteller: Marilyn Monroe, Don Murray, Arthur O'Connell, Betty Field, Eileen Heckart u. a.; Produktion: USA 1956, 20th Century Fox, Buddy Adler, 95 Min.; Verleih: offen (Sendetermin: 23.2.1988, ZDF).

Marilyn Monroe spielt ihre beste Rolle als anständiges Tanzmädchen ohne Talent in einer trostlosen Umgebung: in Phoenix Arizona, einem richtigen Kaff. Als Chérie wird sie von Bo (Don Murray) nach Cowboymanier erobert, was so nicht gelingt. Der Film vermeidet geschickt alle Möglichkeiten, in den Kitsch abzugleiten. Das Resultat ist eine wunderschöne Liebesgeschichte, die filmisch und darstellerisch überzeugt. Der Nachteil: Marilyn Monroes ungemein differenzierte, ausdrucksstarke Stimme des Originals geht durch die Synchronfassung verloren – ein unerschätzbare Verlust.

J★

Kurzbesprechungen

ZOOM Nummer 4, 18. Februar 1988
«Filmbesprechungen»-Kurzbesprechungen
48. Jahrgang

Unveränderter Nachdruck
nur mit Quellenangabe ZOOM gestattet.

ZOOM AGENDA ZOOM

FILME AM BILDSCHIRM

■ *Sonntag, 21. Februar*

Chaos am Gotthard

Fernsehfilm von Felix Tissi und Urs Egger (DRS 1987), und Nicolas Brieger, Katharina Kilchenmann, Eva Scheurer.– Roman, ein Manager, nimmt auf dem Weg ins Tessin eine junge Autostopperin mit. Dort angelangt, zieht es ihn zurück zu einem saxophonspielenden Mädchen und zum Gotthardtunnel. Er entdeckt eine Unfallstelle im Tunnel und das Mädchen, das ihm in einer wechselvollen Geschichte die Geheimnisse des Gotthards und der Liebe enthüllt. (20.05–21.24, TV DRS)

The Day After

(Der Tag danach)

Regie: Nicholas Meyer (USA 1982), mit Jason Roberts, Jobeth Williams, Steven Guttenberg.– Sicherheitsperfektionismus produziert Unsicherheit, Raketen produzieren Raketen – Von der amerikanischen TV-Gesellschaft ABC produziert, wurde der Film im November 1983 zum medienpolitischen Ereignis, das Diskussionen über Sinn und Unsinn der atomaren Rüstung ausgelöst hat. Ein fiktives Fallbeispiel verdeutlicht, wie Menschen jederzeit Opfer einer undurchsichtigen Kriegsstrategie werden können. Der Einbruch des atomaren Holocaust in die vertraute Alltagswelt der Bürger von Kansas City ist ein schockierendes Szenarium des Schreckens. (20.15–22.15, ZDF)

→ ZOOM 24/83

■ *Dienstag, 23. Februar*

Harold And Maude

Regie: Hal Ashby (USA 1971) nach dem Roman von Colin Higgins, mit Ruth Gordon, Bud Cort, Vivian Pickles.– Harold, ein junger Mann aus der amerikanischen Upperclass, von seiner Mutter erzieherisch verkorkt, ist vom Tod fasziniert und inszeniert Selbstmordversuche mit denen er seine Umgebung schockiert. Auf einem Friedhof trifft er die 79 Jahre alte Maude, die seine Leidenschaft teilt. Er findet in ihr den einzig aufrichtigen Menschen und bittet um ihre Hand. Aber sie wählt am 80. Geburtstag ihren ange-

kündigten Freitod. Eine skurrile Komödie mit Widerhaken, in der Institutionen und der «American way of life» als Schreckensvision erscheint. (22.22–23.50, 3SAT)

→ ZOOM 23/73

■ *Freitag, 26. Februar*

Die Legende von Paul und Paula

Regie: Heiner Carow (DDR 1973), mit Winfried Glatzeder, Angelica Domröse, Fred Delmare.– In einem Ostberliner Beatschuppen treffen sich Paul, der von seiner Frau betrogen wird, und Paula, alleinerziehende Mutter von zwei kleinen Kindern. Das Szenarium von Ulrich Plenzdorf wird durch das hinreisende Spiel Angelica Domröses zu einer lebendigen, komödiantisch-wehmütigen Liebesgeschichte. Eine Frau erobert gegen alle gesellschaftlichen Normen den Mann ihrer Wahl. (24.00–1.45, ARD)

■ *Sonntag, 28. Februar*

The Return Of The Soldier

(Die Rückkehr des Soldaten)

Regie: Alan Bridges (England 1982), mit Julie Christie, Glenda Jackson, Alan Bates.– Captain Chris Baldry hat durch eine schwere Schützengraben-Neurose im Ersten Weltkrieg alle Erinnerungen an fünfzehn Ehejahre aus seinem Gedächtnis verloren. Verwirrt bekennt er sich statt dessen zu einer längst vergessenen Jugendliebe. Das subtile Melodram, hervorragend besetzt und gespielt, entstand nach dem Roman von Rebecca West (1918). (24.00–1.40, ARD)

■ *Montag, 29. Februar*

Slaughterhouse Five

(Schlachthof 5)

Regie: George Roy Hill (USA 1972), mit Michael Sacks, Ron Leibman, Eugene Roche.– Im Roman «Slaughterhouse Five Or The Childrens Crusade» (1969) hat Kurt Vonnegut jr., ein Deutsch-Amerikaner, eigene Erinnerungen und Visionen verarbeitet. Er wurde zum Idol der kritischen Jugend Amerikas. Der satirisch getönte, vielschichtige Film ist auf drei Zeitebenen angelegt.– Träume und Alpträume eines Amerikaners, der im Zweiten Weltkrieg in einem Gefangenenlager in Dresden die sinnlose Zerstörung der Stadt durch einen infernalischen Luftangriff erlebt. (21.55–23.55, TV DRS)

Creepshow 2

88/49

Regie: Michael Gornick; Buch: George A. Romero; Kamera: Tom Hurwitz, Dick Hart; Musik: Les Reed; Darsteller: George Kennedy, Dorothy Lamour, Hannah Page, Lois Chiles; Produktion: USA 1986, Laurel Entertainment, 89 Min.; Verleih: Alexander Film, Zollikon.

Drei in eine Zeichentrick-Rahmenhandlung eingebettete Horrorgeschichten: Rache eines Indianers wegen Schmuckdiebstahl, Jugendliche werden während einer Flossfahrt von einem schleimigen Teppich angegriffen, das Opfer eines Autounfalls greift dessen Verursacherin an. Abgegriffener Grusel ohne Überraschungen und Humor, dafür mit breit ausgespielten brutalen Szenen.

E

House of Games (Haus der Spiele)

88/50

Regie: David Mamet; Buch: D. Mamet nach einer Story von Jonathan Katz und D. Mamet; Kamera: Juan Ruiz Anchia; Musik: Alaric Jans; Schnitt: Trudy Ship; Darsteller: Lindsay Crouse, Joe Mantegna, Mike Nussbaum, Lilia Skala, J.T. Walsh, Willo Hausman, Karen Kohlhaas, Steve Goldstein u. a.; Produktion: USA 1987, Michael Hausman für Orion, 101 Min.; Verleih: 20th Century Fox, Genf.

Eine erfolgreiche Psychotherapeutin macht über den Fall eines ihrer Klienten Bekanntschaft mit der Welt des Spielens. Die Faszination geht von Mike aus, einem Profispieler, der ihr Einblick gibt in die Scheinwelt des Betrugs. Das Labyrinth der Täuschungen erweist sich schliesslich nicht nur für sie als Falle, sondern auch für den Zuschauer. Der bekannte Theaterautor David Mamet versuchte seine Trickgeschichte in Film-noir-Bilder zu kleiden, scheiterte aber an der inkonsequenten Umsetzung und Einfallslosigkeit der Inszenierung.

→ 4/88

E

Haus der Spiele

Karate Tiger II

88/51

Regie: Corey Yuen; Buch: Roy Horan, Keith W. Strandberg; Kamera: Nicholas von Sternberg; Musik: David Spear; Darsteller: Max Thayer, Loren Avedon, Cynthia Rothrock, Matthias Hues u. a.; Produktion: USA 1987, Seasonal, 95 Min.; Verleih: Elite Film, Zürich.

Ein Schwarzgurt-Collegeboy befreit mit Hilfe eines befreundeten Paares seine aus undurchsichtigen politischen Gründen gekidnappte und in den südostasiatischen Dschungel verschleppte Verlobte aus den Händen der vietnamesisch-russischen Bösewichter. Vollkommen stupides, tendenziöses Machwerk, das nach dem plumpen Schema weisse Helden, schlitzäugige Masse die Gewalt verherrlicht und unterschwellig den Vietnamkrieg hochleben lässt.

E

Die Katze

88/52

Regie: Dominik Graf; Buch: Uwe Erichsen; Kamera: Martin Schäfer; Schnitt: Christel Suckow; Musik: Andreas Köbner; Darsteller: Götz George, Gudrun Landgrebe, Heinz Hoenig, Joachim Kemmer, Ralf Richter u. a.; Produktion: BRD 1987, Bavaria München, 120 Min.; Verleih: Rex-Film, Zollikon.

Dominik Graf, einem der talentiertesten Nachwuchsregisseure der Bundesrepublik, ist mit dieser Geschichte eines Raubüberfalls mit Geiselnahme eine Art «High-Tech-Krimi» gelungen. Götz George spielt einen raffinierten Gangster, der mit perfekten technischen Mitteln ausgestattet ist und gemeinsam mit zwei Komplizen eine Bankfiliale in der Düsseldorfer Innenstadt überfällt. Nichts bleibt dem Zufall überlassen – in der Handlung selbst nicht, und auch nicht beim filmischen Handwerk: Die Kameraführung ist so virtuos wie die Montage. Für Freunde des Genres ein Leckerbissen.

→ 4/88

J★

Kurzbesprechungen

FERNSEH-TIPS

■ *Samstag, 20. Februar*

Rebellion ist berechtigt

SEISMO: «1968 – Eine Epoche und ihr Mythos». – Der Aufbruch der Studenten und Schüler über nationale Grenzen hinweg gegen Ausbeutung, Unterdrückung, etablierte Herrschaft und den Vietnamkrieg Ende der sechziger Jahre war eine der nachhaltigsten politischen, sozialen und kulturellen Revolten der jungen Generation in der zweiten Jahrhunderthälfte. Nach zwanzig Jahren blicken vier ehemalige «Achtundsechziger» zurück; Gesprächsleitung: Bruno Meyer. (17.55–18.45, TV DRS)

■ *Sonntag, 21. Februar*

Auf Negros brennen die Kirchen

«Die Zuckerinsel zwischen Gewalt und Hoffnung». – Dass in Manila Frau Aquino regiert, hat an der zerstörenden Armut der Bevölkerung nichts geändert. 1987 sind auf Negros vier Kirchen in Brand gesteckt worden. Bischof Fortich, ein Kämpfer für soziale Gerechtigkeit, ist knapp einem Attentat entgangen. – Ein Bericht von Ilan Ziv, deutsch: Eva Maria Streier. (10.15–11.00, TV DRS)

Achtung: Die Schweiz

«Max Frisch im Gespräch mit Philippe Pilliod». – Max Frisch erörtert sein Verhältnis zur Schweiz und zur deutschen Sprache. Seiner Heimat ist er ein unbestechlicher Kritiker geworden. Er geht auf die exemplarische Broschüre, die er mit Marcus Kutter und Lucius Burckhardt verfasst hat, ein. Unter dem Titel «Achtung: Die Schweiz» haben seine zukunftssträchtigen Modelle demokratischen Zusammenlebens die Schweizer Öffentlichkeit bewegt. Max Frisch würdigt die lebensnotwendige Bedeutung von Utopien für das Menschsein: «Ohne Utopien leben die Tiere.» (10.45–12.15, TV DRS)

■ *Dienstag, 23. Februar*

Lebenswege

«Und ich lebe immer noch – AIDS oder der Zwang zur Ehrlichkeit». – In der bewegenden Dokumentation von Elisabeth Montet und Uwe Pohling spricht der ehemalige Reiseleiter Roger Delaet, 37 Jahre alt, über seine Erfahrungen, die er mit sich selbst und seiner Umwelt gemacht hat. Er ist seit sechs Jahren AIDS-infiziert und seit drei Jahren unheilbar krank. Behandelnde Ärzte äussern sich über derzeitige Behandlungsmethoden dieser tödlichen Krankheit. (15.30–16.15, ARD)

■ *Donnerstag, 25. Februar*

Schirmbild

«Frühdiagnose während der Schwangerschaft: Wer entscheidet? Die moderne Medizin erlaubt die Früherkennung von Behinderungen und Missbildungen. Ärzte, Ehepartner, der soziale Druck des Milieus, legen der Mutter nahe, kein behindertes Kind zur Welt zu bringen. Andererseits bewirkt die Frage der Abtreibung Gewissensnöte. Können Frauen noch über ihre Mutterschaft entscheiden?» (20.55–21.40, TV DRS; Zweitsendung: Freitag, 26. Februar, 14.35)

■ *Sonntag, 28. Februar*

Jeden Tag neu

«Gefängnisseelsorger Petrus Ceelen». – Der Film über ein Jugend-Frauen und Männergefängnis von Heidi und Bernd Umbreit zeichnet ein erschütterndes Bild über Strafvollzug und «Resozialisierung» in der Schweiz. Der katholische Theologe und Gesprächstherapeut Petrus Ceelen arbeitet seit über zehn Jahren auf dem Hohenasperg. Wie bewältigt er seine Aufgabe als Gefängnisseelsorger? «Ich habe die Erfahrung gemacht», resümiert er, «dass die Kirche, die Gemeinde, eine geschlossene Gesellschaft, eine Gesellschaft für bessere Leute ist, die Vorbestrafte ausstösst». (10.15–10.45, TV DRS)

Zeit zu sterben

Fernsehspiel von Gabriel Garcia Marquez. – In einem südamerikanischen Dorf wurde vor 18 Jahren ein Mann wegen Meuchelmordes verurteilt. Nachdem er seine Strafe abgesessen hat, kehrt er in sein Milieu zurück, entschlossen, verlorenes Leben wiederherzustellen. Gabriel Garcia Marques Drehbuch ist eine Vorstufe zu seinem Roman «Die Chronik eines angekündigten Todes». – Ein Film über Machismo, Kampf um Würde und Rechtschaffenheit. (20.15–21.55, ARD)

■ *Donnerstag, 3. März*

Militärrichter – Dienstverweigerer

Telespiel: Eine Direktsendung mit zehn Gesprächsteilnehmern, vier Spielerinnen und Jürg Jegge als Moderator; Regie: Tobias Wyss. – Religiöse und ethische Werthaltungen, weltanschaulich-politische Überzeugungen motivieren die rund 500 Dienstverweigerer pro Jahr in der Schweiz. Eine Gruppe von Dienstverweigerern und Militärrichtern diskutieren miteinander über ihre Erfahrungen, Gedanken und Gefühle. Eine Diskussion, die über bekannte Argumente hinausgeht, ergänzt und angeregt durch spontane Spielszenen. (21.10–23.30, TV DRS)

Kirschen in Nachbars Garten

88/53

Regie: Erich Engels; Buch: E. Engels, Reinhold Bernt; Kamera: E. W. Fiedler; Musik: Werner Bochmann; Darsteller: Karl Valentin, Liesl Karlstadt, Adele Sandrock, Theo Schall, Iris Harlan u. a.; Produktion: Deutschland 1935, N. F. K. Filmproduktion, Neue Film K. G., 35 mm, 89 Min.; Verleih: offen (Sendetermin: 17. 2. 1988, TV DRS).

Harmlose Geschichte um einen Nachbarschaftsstreit zwischen zwei Sonderlingen und ihrer Dienerschaft, die für viele andere aus den dreissiger Jahren steht. Besonderen Reiz bekommt die Handlung durch die Besetzung: Karl Valentin als Gärtner, seine Bühnenpartnerin Liesl Karlstadt als «gegnerische» Haushälterin, zusätzlich die damals gefeierte Theaterschauspielerin Adele Sandrock. Etwas lange, aber amüsante Geschichte, die jedoch nie den Humor und die Hintergründigkeit von Valentins eigenen Stücken erreicht. – Ab 14 Jahren.

J

The Lost Boys

88/54

Regie: Joel Schumacher; Buch: Janice Fischer, James Jeremias, Jeffrey Boam; Kamera: Michael Chapman; Schnitt: Robert Brown; Musik: Thomas Newman, «The Doors»; Darsteller: Jason Patric, Corey Haim, Kiefer Sutherland, Jami Gertz, Corey Feldman, Brooke McCarter u. a.; Produktion: USA 1987, Richard Donner/Warner Bros., 97 Min.; Verleih: Warner Bros., Zürich.

Der Sohn einer geschiedenen Frau, die mit ihren Kindern zu ihrem Vater in eine Hippie-Veteranen-Stadt zieht, gerät in die Fänge einer chaotischen, Schrecken verbreitenden Blutsauger-Motorradfahrer-Gang, worauf sich der jüngere Bruder daran macht, ihn mit neugewonnenen Kumpels aus dieser Gefahr wieder zu befreien. Eine stellenweise spannende, auch amüsante, flüssig inszenierte, aber wegen der plumpen Effekte nicht gerade mitreissende Mischung von Vampir-Film, Jugendbanden-Kult und leicht ironischer Hippie-Nostalgie, die eindeutig auf die gruselwilligen Jugendlichen ausgerichtet ist. – Ab etwa 14.

J

Maladie d'amour

88/55

Regie: Jacques Deray; Buch: Danièle Thompson; Kamera: Jean-François Robin; Schnitt: Henri Lanoe; Musik: Romano Musumarra; Darsteller: Nastassja Kinski, Jean-Hugues Anglade, Michel Piccoli, Jean-Claude Brialy, Souad Amidou, Jean-Paul Rousillon u. a.; Produktion: Frankreich 1987, Marie-Laure Reyre, 122 Min.; Verleih: Challenger Films, Lausanne.

Eine junge Frau zwischen zwei Männern und Rivalen: auf der einen Seite der reife Medizinprofessor, der ein Leben mit allen Annehmlichkeiten bietet, auf der andern Seite ein junger, leidenschaftlicher Assistent, der für die Geliebte seine Karriere opfert, was diese wiederum zum Verzicht auf ihre wahre Liebe bewegt. Doch ihr Körper reagiert auf die unerfüllte Sehnsucht mit Krebs ... Hinter dem interessanten Melodrama, das «liebeskrank» wörtlich nimmt, steckt eine schwache Geschichte mit teilweise gekünstelten Dialogen. Es wird viel gesprochen, vor wechselnden Hintergründen, doch fehlt die Einbettung in eine überzeugende Handlung.

E

Mi General (Mein General)

88/56

Regie und Buch: Jaime de Armiñan; Kamera: Teo Escamilla; Schnitt: José Luis Matesanz; Darsteller: Fernando Fernán Gómez, Héctor Alterio, Mónica Randall, Rafael Alonso, José Luis López Vázquez u. a.; Produktion: Spanien 1987, Figaró Films, etwa 100 Min.; Verleih: offen.

In einem Weiterbildungskurs rebellieren gestandene Generäle gegen die Besserwisserei und den Machtanspruch ihrer aufgeschlossenen jungen Instruktoren. Das durchaus herzliche Lachen über die von der versammelten Reihe altbekannter spanischer Schauspieler übermütig ausgekostete Situationskomik von Männern, die nochmals die Schulbank drücken, überdeckt beinahe die bittere Gesellschaftssatire auf das Spanien nach Franco: Die von der alten Garde werden eines Tages aussterben, und die jungen Technokraten sind zu schlaff, deren Platz einzunehmen.

E

Mein General

RADIO-TIPS

■ Montag, 22. Februar

Das Menschenbild in der modernen Literatur

Professor Dr. Peter Rusterholz, Ordinarius für neuere deutsche Literatur an der Universität Bern, belegt in seinem Vortrag einer Veranstaltungsreihe des «Collegium Generale», wie sich Widersprüche zwischen dem Postulat der freien Selbstbestimmung des Menschen und den Zwängen der hochindustrialisierten Gesellschaft in der deutschen Gegenwartsliteratur manifestieren. (10.00–11.00, DRS 2)

■ Dienstag, 23. Februar

Märchenhafte Frauen und heilige Bücher

1.: «Märchenhafte Frauen aus Moçambique». – Die dreiteilige literarische Reise in die Dritte Welt führt zur Begegnung mit Frauengestalten, die im Gegensatz zu denen der Grimms Märchen unabhängig und stark sind. Im Anschluss an die Märchensendungen aus Moçambique, Nepal und Peru werden drei der wichtigsten Heiligen Bücher vorgestellt: Das «Avesta», die «Bahagavadgita» und das «I Ging». – (Dienstag, 23., Mittwoch, 24., Donnerstag, 25. Februar; jeweils 10.05 und 10.45, DRS 2)

ÜBER FILM UND MEDIEN

■ Dienstag, 23. Februar

Schaukasten

Resümee der 38. Internationalen Filmfestspiele Berlin und des 18. Forums des jungen Films von Michael Strauven. – Kritischer Rückblick auf die Berlinale 1988, Beschreibung von Trends und aktuellen Entwicklungen des internationalen Films und die Besonderheit des Berliner Filmfestivals. (24.00–0.45, ARD; zum Thema: «Berlinale 88», Sonntag, 21. Februar, 22.30–22.50, ZDF und Dienstag, 23. Februar, 22.10, ZDF)

■ Mittwoch, 24. Februar

Die Bachmeier-Story

«Ein Schicksal wird verfilmt», Dokumentation von Lucas Maria Böhmer und Stefan Aust. – Marianne Bachmeier erschießt am 6. März 1981 im Gerichtssaal den mutmasslichen Mörder ihrer kleinen Tochter. – Ein-

gefundenes Fressen für die Boulevard-Presse. Dann folgten zwei Filmfassungen: Burkhardt Driest drehte seinen ersten Spielfilm («Annas Mutter») und Hark Bohm rekonstruierte den Fall mit Marianne Bachmeier («Der Fall Bachmeier – Keine Zeit für Tränen»). – Fiktion und Wirklichkeit und die Vermarktung eines spektakulären Kriminalfalles. (14.50–15.50, ARD; zum Thema: «Der Fall Bachmeier – Keine Zeit für Tränen», Spielfilm von Hark Bohm, Mittwoch, 24. Februar; 20.15–21.50, ARD)

■ Donnerstag, 25. Februar

Wild auf Kino

«Eine Reise durch den allerjüngsten deutschen Film». – Michael Kötz und Dietrich Kahlbrodt gingen auf Recherche. Im Dreieck Hamburg, Mühlheim, Berlin, holten sie Vertreter einer neuen Filmemacher-Generation vor die Kamera. Die Reise mit dem «Zeitgeist» stellt vielseitige, ausgefallene Filme und Videoarbeiten vor. Lustvolle ironische Form-Experimente, Bruch mit Stil- und Geschmacksnormen, narzisstische Selbstdarstellung, Film in Verbindung mit Life-Musik als Performance, unübliche Abspiegelstellen kennzeichnen die neue Szene. (23.30–0.45, ZDF)

VERANSTALTUNGEN

Auswahlschau Solothurner Filmtage

Die Daten für die ganze Schweiz: Aarau am 24. Februar, 2. und 9. März; Acquarossa am 2., 9. und 16. März; Altdorf am 9. März; Altstätten am 12. März; Balerna vom 15. bis 17. März; Baden vom 19. bis 21. Februar; Basel am 10., 11. und 13. März; Bellinzona vom 5. bis 7. März; Bern am 22. und 29. Februar sowie 4. und 5. März; Chur am 19. und 22. April; Davos am 25. und 27. März; Frauenfeld am 28. Februar; Fribourg am 20., 21. und 27. April; Genf am 17. und 18. März sowie 20., 21. und 27. April; La-Chaux-de-Fonds am 30. April und 1. Mai; Langenthal am 4. März; Lausanne vom 21. bis 23. März; Le Noirmont am 3. und 4. Mai; Lugano vom 5. bis 7. März; Luzern vom 25. bis 27. Februar; Nidau am 18. und 19. März; Olten am 19. und 20. März; Schaffhausen am 29. und 30. März; Schwyz am 15. März; Stans am 29. und 30. April; Thun am 5. März; Veltheim vom 8. bis 10. April; Weinfelden am 27. Februar; Wetzikon vom 26. bis 28. Mai; Wil am 8. und 9. Mai; Wohlen vom 11. bis 13. März; Zug vom 19. bis 21. und vom 26. bis 28. Februar; Zürich vom 11. bis 13. März.

Das genaue Programm und der Aufführungsort sind über die Tagespresse oder durch Heinz Urben, Mühleweg 9, 4500 Solothurn (Tel. 065/235707) zu erfahren.

No Way Out (Es gibt kein zurück)

88/57

Regie: Roger Donaldson; Buch: Robert Garland nach dem Roman «The Big Clock» von Kenneth Fearing; Kamera: John Alcott; Schnitt: Neil Travis; Musik: Maurice Jarre; Darsteller: Kevin Costner, Gene Hackman, Sean Young, Will Patton, Howard Duff u. a.; Produktion: USA 1987, Neufeld/Ziskin/Garland/Orion, 114 Min.; Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.

Kabale und Liebe im Pentagon: Der vom US-Verteidigungsminister Brice als Mitarbeiter angeheuerte Marine-Offizier Farrell verliebt sich in die Geliebte seines Chefs, der sie aus Eifersucht umbringt. Der Minister lenkt den Verdacht auf einen im Pentagon eingeschleusten Sowjetspion, den Farrell rasch aufspüren und liquidieren soll. Da Farrell am Tatort vom Minister gesehen, aber nicht erkannt wurde, wird die Fahndung für ihn zur tödlichen Fahndung nach sich selbst, die schliesslich mit einer nicht mehr ganz unerwarteten Überraschung endet. Reichlich konstruierter und nicht übermässig spannender Thriller.

E

Es gibt kein zurück

Nuts (... Durchgedreht)

88/58

Regie: Martin Ritt; Buch: Tom Topor, Darryl Ponicsan, Alvin Sargent, nach einem Bühnenstück von T. Topor; Kamera: Andrzej Bartkowiak; Schnitt: Sidney Levin; Musik: Barbra Streisand; Darsteller: Barbra Streisand, Richard Dreyfuss, Maureen Stapleton, Karl Malden, Eli Wallach, Robert Webber, James Whitmore u. a.; Produktion: USA 1987, Warner Bros., 116 Min.; Verleih: Warner Bros., Zürich.

Wer ist verrückt und weshalb? Wie gehen Gesellschaft und Behörden mit Menschen um, die mit ihrer verbalen und physischen Direktheit gegen die «Normen» verstossen? Diese Fragen behandelt Altmeister Martin Ritt in dieser Verfilmung eines Bühnenstücks. Barbra Streisand spielt Claudia, die vor Gericht um ihre Menschenwürde kämpft. In dieser Mischung aus klassischem Gerichtsfilm und Psychodrama brilliert vor allem das Schauspielteam. Martin Ritt hat sauber inszeniert, blieb bei der filmischen Umsetzung des Scripts aber allzu traditionell. – Ab etwa 14.

→ 4/88

J★

... Durchgedreht

The Principal (Der Prinzipal – Einer gegen alle)

88/59

Regie: Christopher Cain; Buch: Frank Deese; Kamera: Arthur Albert; Schnitt: Jack Hofstra; Musik: Jay Gruska; Darsteller: James Belushi, Louis Gossett jr., Rae Dawn Chong, Michael Wright, J.J. Cohen, Esai Morales, Troy Winbush, Thomas Ryan u. a.; Produktion: USA 1987, Thomas H. Brodek für Doric, 110 Min.; Verleih: 20th Century Fox Film, Genf.

Ein sich prügelnder Lehrer wird auf den Posten des Rektors einer heruntergekommenen High School versetzt. Um seine Selbstachtung wiederzufinden, versucht er in die Schule etwas Ordnung zu bringen. Dabei legt er sich mit einem jugendlichen Bandenchef und Drogendealer an, was mit grossem Showdown endet. Der recht flüssig inszenierte Plot, wohlbekannt aus verschiedenen Schul- und Lehrerfilmen, wird hier mit etwas sarkastischem Humor und viel platter Psychologie garniert, und kommt natürlich nicht ohne massive Gewalt aus.

E

Der Prinzipal – Einer gegen alle

Vigil

88/60

Regie: Vincent Ward; Buch: V. Ward, Graeme Tetley; Kamera: Alun Bollinger; Musik: Jack Body; Schnitt: Simon Reece; Darsteller: Penelope Stewart, Frank Whitten, Bill Kerr, Fiona Kay. Produktion: Neuseeland 1984, John Maynard in Zusammenarbeit mit The Film Investment Corp. und The New Zealand Film Commission, 90 Min.; Verleih: Cactus Film, Zürich.

Schauplatz ist eine archaische Landschaft in Neuseeland, vor der die Zivilisation zu kapitulieren scheint. Hier erleidet ein zwölfjähriges Mädchen die Ängste und Zwangsvorstellungen der Pubertät. Der von Bild- und Tonsprache lebende Film ist von gewaltiger visueller Kraft und überzeugender Darstellung. Insbesondere das Mädchen, mit ihrem ernsthaften Ausdruck eines sensiblen Jungen, vermag die verwirrten, durch Isolation und Unwissenheit ins irrealen gesteigerten Gefühle glaubhaft zu vermitteln. Der Film bedingt jedoch die totale Hingabe des Zuschauers, der sonst unerbittlich draussen gelassen wird.

→ 4/88

J★

Kurzbesprechungen

FRAUEN IN DER DRITTEN WELT

Chela

Über Liebe, Träume und Kämpfe in Chile

Dokumentarfilm von Lars Palmgren, Göran Gester, Lars Bildt; Schweden 1986, farbig, Lichtton, spanisch und deutsch gesprochen, deutsch Untertitel, Laufzeit 48 Min., 16mm, Fr. 50.—

Inhalt: «Ich heiße Chela, bin 16 Jahre alt und wohne in La Legua. Ich war vier Jahre alt, als die Militärs die Macht ergriffen». So stellt sich die Hauptperson des Films vor. Chela gehört zur «neuen Generation», die unter Pinochets Militärdiktatur aufgewachsen ist und aktiv in der verbotenen «Bewegung für demokratische Schülerräte» mitarbeitet. Sie will die Schule abschliessen und dann studieren, um einmal ihren Kindern mehr ökonomische Sicherheit geben zu können, als sie selber gehabt hat. Der Film spielt in der Zeit vor, während und nach dem Nationalen Protesttag vom 4. September 1985. Er beschreibt die Vorbereitungen in La Legua und zeigt, wie Polizei und Militär mit Tränengas und scharfer Munition gegen demonstrierende Jugendliche vorgeht. Aber der Film handelt nicht nur von den augenfälligen politischen Ereignissen, sondern ebenso von Chelas Alltag, ihrer Familie (die Eltern sind geschieden) und ihren Kameraden, und zeigt ihre Hoffnungen, ihre Trauer und Angst. Trotz der Angst, dass eine verirrte Kugel sie töten könnte, ist Chela im Grunde optimistisch. In der Gemeinschaft mit Marcelo, ihrem Freund, und ihren beiden besten Freundinnen, Chici und Susana, findet sie Trost und Kraft.

Themen: Freundschaft/Liebe, Lebenssinn, Jugendprobleme, Aggression, Gewalt, Menschenrechte, Dritte Welt, Lateinamerika. – Ab 15 Jahren.

Afghaninnen ohne Schleier

Dokumentarfilm von Regula Beck. Eine Produktion des Fernsehen DRS (Rundschau), Schweiz 1987, farbig, Lichtton, deutsch gesprochen, Laufzeit 21 Min., 16mm, Fr. 25.—

Inhalt: Der Krieg in Afghanistan droht Kultur und Traditionen einer ganzen Bevölkerung zu zerstören, insbesondere auch die Rolle der Frau, die jahrhundertlang in strenger Arbeitsteilung zur Männerwelt definiert war. In pakistanischen Flüchtlingslagern hat Regula Beck afghanische Frauen beobachtet und Berichte über ihre Leiden, Ängste und Leidenschaften aufgezeichnet. Die Klage über den Krieg, der sie ihrer

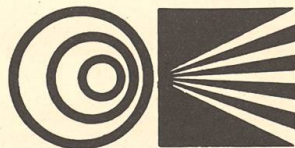
Männer beraubt, die Familien zerstört und sie zwingt, für sich selber zu sorgen, lässt den Zuschauer eine Dimension wahrnehmen, die in der täglichen Berichterstattung zu kurz kommt. Der Bericht zeigt die Frauen u. a. im täglichen Leben, bei der Besorgung der Küche, bei handwerklichen Arbeiten und der Gesundheitserziehung durch eine Sozialarbeiterin. Themen: Krieg, Flüchtlinge, Frau, Islam, Kulturschock. Ab 15 Jahren.

Frauen am Rande von São Paulo

Die Wahrheit von Amelia

Dokumentarfilm von Detlef Urban, Brasilien 1987, farbig, Lichtton, portugiesisch gesprochen, deutscher Kommentar, Laufzeit 29 Min., 16mm, Fr. 30.—, Video VHS Fr. 15.—

Im Mittelpunkt dieses Filmes stehen Frauen. Sie berichten von ihrem täglichen Kampf ums Überleben im Armenviertel Maua, von der hohen Arbeitslosigkeit und Kindersterblichkeit und vom oft schwierigen Verhältnis der Männer zu ihren Frauen und Familien. Anteil am Schicksal dieser Menschen nimmt neben Frauen-Selbsthilfegruppen auch die junge brasilianische Pfarrerin Haidi Jarschel. In der Casa Mateus, einer Tagesstätte mit Kindergarten der lutherischen Kirche unterrichtet und betreut sie täglich zusammen mit anderen Frauen mehr als 150 Kinder. Darüberhinaus ist sie Ansprechpartner für die täglichen Sorgen und Nöte der oft alleinstehenden Mütter. Im weiteren Verlauf des Filmes zeigt die katholische Theologin Maria Clara Bingemer Ansätze zum Mündigwerden der Frauen mit Hilfe der Bibel auf und der bekannte Reformator Paulo Freire unterstreicht die Bedeutung der Alphabetisierung für Brasiliens Frauen im langen Kampf um die Gleichberechtigung. So berichtet der Film von Detlef Urban nicht nur vom tristen Alltag der Frauen und Kinder, sondern zeigt auch viele kleine Hoffnungsspuren auf, da auch im Armenviertel von Maua Frauen die Träger der Entwicklung sind. Themen: Dritte Welt, Frau, Kirche, Brasilien. Ab 16 Jahren.



Evangelischer Mediendienst
Verleih ZOOM
Jungstrasse 9
8050 Zürich
Telefon 01 302 02 01

Opportunität derer, die aufeinander zugehen, sondern umgekehrt die Wahrnehmung einer Entscheidung, die einschlägt wie ein Blitz, das Ereignis einer Gnade, für die man sich – wissend oder unwissend, ahnend und leidend – bereitgehalten hat.

Über die Kunst, die richtige Liebesbeziehung einzugehen: «L'ami de mon ami» von Eric Rohmer.

Eric Rohmer teilt dieses Erwarten der Wahl nicht jeder seiner Figuren in gleichem Masse zu. Für ihn gibt es immer eine Person im Mittelpunkt, fast immer eine Frau, dieses Mal Blanche, die sich – auch das wird an ihr erneut als ein unveräusserliches Thema variiert – nicht schnell wegschenkt; die aber von sich selber wenig weiss. Blanche versteht sich als eine junge Frau, die wenig attraktiv ist, schon gar nicht so auffällig schön und vital wie ihre Freundin Léa; die sich eher hässlich vorkommt. Und die gerade aus diesem Missverständnis ihrer selbst, ihres Körpers wie ihrer Seele, heraus den Mädchen Traum vom Prinzen bewahrt hat, den sie in Alexandre gefunden zu haben glaubt, dem Beau und Herzensbrecher, dem die Mädchen alle zufallen, und der sie kaum zur Kenntnis nimmt. Es bereitet ihr Schmerzen, bis sie begreift, dass Fabien es sein wird, mit dem sie sich binden kann; und dieser wiederum, seines Gefühles sicherer, muss die Geduld aufbringen, dass bei Blanche der Augenblick der Erkenntnis eintritt.

Gewiss, «L'ami de mon amie» – der Titel spricht aus, dass die Perspektive, die für Eric Rohmer gilt, die Erwartung eben von Blanche ist, die ihrer Freundin Léa keine Untreue antun will – ist eine Komödie. Aber in die Irre ginge, wer sich davon auch nur einen lauten Ton, auch nur eine Szene ausgelassener Fröhlichkeit erhofft. Es ist eine Komödie der Liebeswirren, zwei-

fellos, aber die Heiterkeit, die sie ausstrahlt, stammt aus der Tiefe ihrer Keuschheit. Eric Rohmer steht fernab von der Promiskuität, die der Liebesfilm, Eros mit Sex austauschend, gegenwärtig und seit langem bis zum Überdruß ausbreitet. Dass die Sinne leidenschaftlich mitspielen, das braucht, weil Eric Rohmer das Erlebnis transparent zu machen imstande ist, keine Exhibition der Nacktheit. Hier ist, endlich wieder, eine erotische Welt erfahrbar, die sich verdeckt hält, und in welcher die Moral der Permissivität, die unsere Zeit kennzeichnet, nicht exotisch zur Darstellung von geschlechtlicher Orgiastik missbraucht wird.

Eric Rohmer, so wurde eingangs gesagt, macht objektiv eine bestimmte Welt sichtbar, stellt fest, ohne dass er analytisch aussondert, und ohne dass er, in Konsequenz solcher Analyse, gesellschaftskritisch demonstrieren müsste. Aber die objektiv festgestellte Welt ist eine Welt, in der die Zeichen gesetzt sind, Zeichen der Verun-



sicherung, der Heimatlosigkeit, der Schwierigkeit, Werte zu erkennen, Bindungen einzugehen. Es fällt deshalb auf, dass die Geschichte von «L'ami de mon amie» an einem exponierten Ort spielt, in der Aussenstadt Clergy, jener postmodernen Siedlung vor Paris, in welcher Paläste, die aussehen wie ein anderes Versailles, die aber lediglich bürgerliche Wohnstätten enthalten, in eine kunstvoll arrangierte Landschaft von Hügel, Seen und Spielgründen hineingestellt sind. Es ist das eine Architektur, die, mit formaler Spielerei und dem Firlefanz von Laubengängen, Giebeln und verkehrsfreien Strassen, auf das Gemüt sich einzustellen behauptet, dennoch eine Heimat nie zu vermitteln imstande ist. Es ist eine Siedlung, in welcher arme Menschen keinen Platz haben, Müll nicht vorgesehen ist, soziale Durchmischung verpönt; in welcher glückliche, ihrer selbst bewusste, leistungsfähige und wohllebende Menschen hausen sollen.

Die alle aber Menschen sind, die sich selber, mehr oder weni-

ger, entfremdet sind: die, bis zu dem Augenblick, da sie der Weg, entlang der Oise, in einen wirklichen Wald verschlägt, nicht verspüren, dass es Natur um sie herum überhaupt nicht mehr gibt. Blanche, an der Hand von Fabien, der als einziger das Erlebnis von Natur zu ahnen fähig ist, wird diesen Augenblick mit jenem erschreckenden Staunen erleben, das sie in Tränen ausbrechen lässt; die Tränen sind die eines Glücks, nach dem sie, der Liebe voran, bisher vergebens gesucht hatte. Das ist, vornehm, heiter und bedeutend, eine Sequenz in Eric Rohmers Film, in der, ohne dass dazu eine diskursive Argumentation aufgeboten werden müsste, dieses Cinéasten Kritik an der Daseinskünstlichkeit der postindustriellen Welt unserer Tage Form annimmt. Spüre das, wer kann. ■

Roland Vogler

Beyond Therapy

(Therapie zwecklos)

USA 1987,

Regie: Robert Altman

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 88/47)

Während der Vorspannangaben blickt die Kamera starr auf eine bequeme Liegencouch, über das Bild legt sich ein Tont Teppich von wild durcheinandergesprochenen Wortfetzen. Dergestalt stimmt Robert Altman bereits Themen seiner süffigen intellektuellen Posse an: Er will sich über die Psychiatrieabhängigkeit der Amerikaner lustig machen und zugleich verdeutlichen, dass es die Unmöglichkeit einer Verständigung unter-

einander ist, welche die Leute in unserer modernen Gesellschaft auf die Psychiater-Couch treibt. Dieses erste Bild lädt wohl auch den Zuschauer ein, es sich auf der weichen Couch bequem zu machen und sich die folgende Sitzung mit Seelendoktor Altman gefallen zu lassen.

Nachdem wir uns also hingelegt haben, führt uns eine rasant Zoomfahrt geradewegs zum Fenster hinaus, und mit dem nächsten Schnitt befinden wir uns vor dem Restaurant «Les Bouchons», das während des Films immer wieder als Drehscheibe für die Figuren funktioniert. «Bouchon» heisst zu deutsch Stöpsel, und das ist durchaus wörtlich aufzufassen. Die Personen in Altmans Film sind allesamt auf die eine oder andere Weise verstopft: Die nervöse Prudence (auch dieser Name – er bedeutet Vorsicht – spricht für sich) und der charmante Bruce (beide sind klassifizierbar als Yuppies; der Psychiatriefanatismus lässt sich somit auch als böser Kommentar auf die Yuppie-Szene lesen) treffen sich zweimal in «Les Bouchons» auf eine jeweils anders abgefasste Kontaktanzeige hin. Das erste Mal trennen sie sich abrupt wieder, nachdem er sie heiraten möchte, obwohl ihn zuhause ein männlicher Liebhaber erwartet, und sie Homosexuelle ablehnt. Das zweite Mal kommen sie sich ungewollt näher, dafür sind nun Bruces Liebhaber Bob und Prudences Psychotherapeut Stuart frustriert. Letzterer pflegt anonymen Verkehr mit Bruces Therapeutin Charlotte, deren Praxis gleich nebenan liegt. Diese wiederum hat einen latent homosexuellen Sohn, den sie mit dem nunmehr alleingelassenen Bob verkuppeln möchte.

Missverständnisse und falsche Vorstellungen und Erwartungen hinsichtlich des eigenen Rollenverhaltens und desjenigen anderer prägen die Begeg-

nungen der einzelnen Figuren, die ständig aneinander vorbeireden und vorbeileben. Jedermann setzt sich Masken auf und übt bestimmte Rollenspiele ein. Darin ist Altmans Figurenkarussell demjenigen seines früheren Filmes «A Wedding» verwandt. Die Personen decken ihr Innerstes dermassen zu, dass Gefühle nicht mehr an die Oberfläche gelangen können. (Bezeichnenderweise findet Prudence zweimal den Ausgang von «Les Bouchons» nicht.)

Auch die Psychiater, diese Rettungsanker seelischer Verirrungen, sind gefangen in den gläsernen Käfigen ihrer eigenen Rollen und derjenigen, die sie ihren Patienten aufschwätzen. Nicht grundlos filmt Altman die Therapiesitzungen meist von aussen durch das Fenster eines Gebäudes hindurch, an dessen grauer Fassade sich trostlos und anonym Fenster an Fenster reiht.

«Beyond Therapy» hat Altman nach einem Theaterstück gedreht. Das merkt man an den pointierten Dialogen, welche die treffsicheren Darsteller, mit denen Altman zum Teil schon früher gearbeitet hat (Jeff Goldblum und Glenda Jackson), mit der Präzision eines Uhrwerks abspulen. Altman sprengt aber immer wieder den Rahmen des Theaterstücks, indem er filmisch innovativ Szenen durch eine gezielte, rasche Montage ineinander verschachtelt und so Komik aus der Gleichzeitigkeit von Abläufen bezieht.

Das Spiel mit der Verkleidung, dieses Auffächern einer einzigen Realität in verschiedenartige Segmente des Scheins, wird für Altman auch zu einem Spiel mit der Form und nicht zuletzt mit dem Medium Film. Wenn etwa der Gershwin-Song «Someone to Watch Over Me», der die Liebessehnsucht der Figuren musikalisch ausdrückt, im Verlauf des Films dreimal ver-

schieden interpretiert wird, macht auch dies deutlich, wieviele Ausprägungen eine einzige Form besitzen kann. Oder wenn wir am Schluss erfahren – die Kamera entfernt sich vom Restaurant und streift über die Häuserdächer bis hin zum Eiffelturm –, dass wir uns in Paris befinden und nicht in New York, wie es uns der Film während seiner gesamten Länge glauben gemacht hat, zeigt auch dies auf verschmitzte Art nochmals, wie relativ ein Bild, das wir uns machen, oder eine Aussage, die wir hören, sein kann; das wiederum wirft natürlich einen Schatten zurück auf den Schein des Films, den wir für real gehalten haben. Ausserdem spürt man da auch, wie ein Exilamerikaner (Altman hat den Film in Frankreich gedreht), der in der Heimat auf Ablehnung stösst,

seinen Landsleuten gehörig die Zunge herausstreckt.

Nur einmal hält der Reigen des Sich-Begegnens und Sich-gleichzeitig-Verpassens inne, als ein Schuss den Figuren buchstäblich die Sprache (die Sprache als oftmaliger Stifter der Verwirrnis, als Maske) verschlägt, sie aus ihrer Rolle fallen, sie taumeln lässt. Für ein paar Augenblicke scheint die Zeit stillzustehen – Altman filmt in Slow-Motion –, und in diesem zeitlichen Vakuum wird der Stöpsel, «le bouchon», herausgezogen und die Personen können ihren alltäglichen Wahnsinn, ihre irren Leidenschaften ausleben: Das Restaurant wird zum Irrenhaus des Lebens (das kennzeichnet auch das Hühnergegacker auf der Tonspur). Natürlich bleibt auch dies ein Spiel, denn geschossen wird

mit Platzpatronen. Aber nach dieser «Reinigung der Sinne» gelingt es den Figuren endlich, wenigstens eine kurze Zeit lang sich an einen Tisch zu setzen, miteinander zu sprechen und auch, jawohl, etwas zu essen (es ist durchaus bedeutsam, dass es Prudence und Bruce bislang nicht möglich war, obwohl sie hungrig waren, dieses andere menschliche Grundbedürfnis zu befriedigen).

Eine Erkenntnis gewinnen dann vorläufig nur Prudence und Bruce (bei den beiden Therapeuten hat dieses Erkennen vielleicht schon längstens eingesetzt, sich jedoch inzwischen derart verkehrt, dass sie gar nichts mehr beim Wort nehmen können). Sie wollen lernen, ihre Widersprüche zu akzeptieren, und wollen sich zwischen Norm und Irrsinn ausleben, «jenseits jeglicher Therapie». Es ist daher nur legitim, wenn ihnen ein altmodisches Happy-End vergönnt ist. Wenn sie ihrer gemeinsamen Hochzeit entgegenlaufen, dann ist das so schön und wahrhaftig wie im Leben oder eben nur noch wie im Film. Schliesslich – wundert sich Prudence einmal – gelingt es auch Betsy Drake in «Every Girl Should Be Married» (1949) einfach so, sich Cary Grant zu angeln. ■



Süffige Posse über die Psychiatrieabhängigkeit der Amerikaner: Tom Conti, Jeff Goldblum, Julie Hagerty, Cris Campion, Christopher Guest und Glenda Jackson in «Beyond Therapy» von Robert Altman.

Peter Neumann

Nuts

(Durchgedreht)

USA 1987.

Regie: Martin Ritt

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 88/58)

Wer ist verrückt und weshalb? Wo liegen die Grenzen gesellschaftlich konformen Verhaltens? Inwiefern legitimieren normative Moralvorstellungen die Diagnose psychischer Krankheit? Mit solch komplexen Fragen beschäftigt sich Martin Ritts Film «Nuts» (Durchgedreht). Er tut dies jedoch nicht intellektuell ausladend, sondern emotional wirksam mit spannender Hollywood-Dramaturgie und einem durchgehend überzeugenden Schauspielteam. In diesem Sinne ist Martin Ritt eine gekonnte Mischung aus Gerichtsthriller und packendem Psychodrama gelungen.

Barbra Streisand – die «Nuts» übrigens auch produzierte – brilliert in der Rolle der verbissenen um ihre Menschenwürde kämpfenden Claudia Faith Draper. Claudia war Prostituierte und erschlug einen aufdringlichen Kunden in Notwehr. In Untersuchungshaft entladen sich ihre Aggressionen gegen die vorurteilsbeladenen Strukturen des Systems in verbalen und handfesten Attacken gegen Behörden und Establishment: Weder Gefängnisaufseher noch Richter oder Pflichtverteidiger und schon gar nicht ihre eigenen Eltern werden verschont.

Ihr renitentes Verhalten fordert das System heraus. Für Menschen wie Claudia ist die Irrenanstalt gerade der richtige Ort. Doch die streitbare Frau fühlt sich im Recht; sang- und klanglos will sie sich nicht versorgen lassen. Zunächst geht es ihr darum, ernst genommen zu



Kampf um Menschenwürde vor Gericht: Barbra Streisand in «Nuts» von Martin Ritt.

werden. Sie verlangt eine ordentliche Gerichtsverhandlung, die Chance, wegen Totschlags verurteilt oder freigesprochen zu werden. Den demütigenden Versuch von Justiz und Psychiatrieexperten, ihr jegliche Schuldfähigkeit abzusprechen, kann Claudia nicht akzeptieren. Unterstützt von ihrem neuen Pflichtverteidiger (Richard Dreyfuss) strengt sie ein sogenanntes Anhörungsverfahren an, wo geprüft werden soll, ob sie psychisch überhaupt in der Lage ist, eine Gerichtsverhandlung durchzustehen. Ihre Statements vor den Schranken des Richters werden zu einer einzigen Anklage gegen verlogene Gesell-

schaftsnormen. Im Verlaufe des Verfahrens stürzen diverse Lügegebäude zusammen, zum Beispiel das des unfehlbaren Experten oder dasjenige elterlicher Liebe. Die Angeklagte, die als unzurechenbar Erklärte, hält den Hütern von Gesetz und Moral einen entlarvenden Spiegel vor Augen; die Rollen sind plötzlich vertauscht.

Barbra Streisand ist in der Rolle Claudias spürbar aufgegangen. Bis zu einem gewissen Grade spielte sie sich selber: Barbra Streisand hat viele Stationen ihrer Karriere nur durch jene Hartnäckigkeit und Direktheit erreicht, die auch Claudia auszeichnet. Barbra Streisand steht zur These, dass es eine gewisse «verrückte» Verbissenheit braucht, um sich selber zu sein, um sich seine persönliche Freiheit zu erkämpfen. (In «Yentl» – Barbra Streisands er-



Um die Bemühungen von «Underdogs», nicht unterzugehen, ist es auch Regisseur Martin Ritt in vielen seiner Werke gegangen. In den fünfziger Jahren gehörte er selber zu den Verfolgten der McCarthy-Hysterie. Seine Erfahrungen hat er im Film «The Front» mit Woody Allen eindrücklich verarbeitet. Zudem ist auch die kämpferische Frau in Ritts Schaffen keine unbekanntere Figur: Mit dem Portrait der engagierten Gewerkschafterin Norma Rae hat sich Ritt internationale Anerkennung erworben. Die inhaltlichen Intentionen von Barbra Streisand und Martin Ritt stimmen in «Nuts» fast ideal überein. Davon hat das Zusammenspiel zwischen dem Regisseur und den Darstellern ganz allgemein profitiert. «Nuts» wurde so zu einem schauspielerischen Leckerbissen: Jede Figur ist in sich stimmig, nicht nur Claudia und ihr Pflichtverteidiger, auch Claudias Eltern (Maureen Stapleton und Karl Malden) oder der desavouierte Psychiatrieexperte (Eli Wallach).

Die Präzision der Schauspieler wird noch unterstützt vom ausgezeichneten Script, für das Tom Topor verantwortlich zeichnet. Von Topor stammt übrigens auch das Bühnenstück, das dem Film zugrunde liegt. Dass der Film «Nuts» dramaturgisch stark dem Theater verbunden blieb, ist vielleicht seine einzige Schwäche. Martin Ritt hat sich mit den spezifischen Möglichkeiten des Mediums Film für meinen Geschmack allzu stark zurückgehalten. «Nuts» bleibt über weite Strecken abgefilmtes Theater.

Am Schluss kommt Claudia zu ihrem Recht. Dies ist ein legitimes Happy-End-Zugeständnis an Hollywood; der Grundgehalt des Films wird dadurch nicht verfälscht. Dass die Realität nur selten dem Happy-End entspricht, dessen sind sich auch

die Macher bewusst: «Claudia ist anders», meint Barbra Streisand, «und, ja, sie ist unbequem, und schliesslich setzt sie sich durch. Aber ich frage mich, wieviele Menschen schon ausgeschlossen wurden aufgrund eines Disputes über Verhaltensweisen. In manchen Ländern landen Menschen in Nervenheilanstalten, weil sie sich nicht der sozialen und politischen Linie beugen.» ■

Antonio Gattoni

House of Games

(Haus der Spiele)

USA 1987.

Regie: David Mamet
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/50)

Die Dame eröffnet das Spiel.

Aus dem Alltagsgrau taucht sie auf: distanziert-kühl, kurzhaarig-blond und emanzipiert-selbstbewusst. Doppelt erfolgreich, als Psychotherapeutin und als Bestsellerautorin, fehlt es ihr nicht an Arbeit. Schnell ein Autogramm da und weiter geht's in die Praxis. Wenn nicht dies Unheimliche in der Luft läge. Der abwesende Gesichtsausdruck, die traurigen Augen, Obsessionen...

Margaret Ford (Lindsay Crouse) schlägt sich mit den Obsessionen ihrer Klienten herum. «Obsessionen und Zwänge» lautet auch der Titel ihres berühmten Buches. Die aufreibenden Sitzungsstunden mit ihren Klienten zehren ihr Privatleben fast gänzlich auf. Nichts von all dem, was sie Ungehöriges von ihren Klienten erfährt, kennt sie aus eigener Erfahrung.

stem Spielfilm in eigener Regie – spielt sie bezeichnenderweise eine Frau, die mit ausserordentlicher Beharrlichkeit zur Verwirklichung ihrer Ziele schreitet.)

In einem Interview kommentierte Barbra Streisand Claudias Verhalten folgendermassen: «Obwohl bestimmt kompetente Personen die Verantwortung haben, sieht man auch eine Reihe von Anwälten, Richtern und Psychiatern, die einem irrationaler erscheinen als die Patienten. Die Patienten sagen manchmal die Wahrheit ohne zu zögern, und die Wahrheit ist nicht immer schön. Die Wahrheit ist nicht immer höflich. Ich habe das Fehlen sozialer Etikette, die Direktheit, die Ehrlichkeit als absolut anregend und erfrischend empfunden. Das ist es, was ich an Claudia liebe. Ohne die Konsequenzen zu fürchten, sagt sie die Dinge, wie sie sind.»



Urplötzlich winken ihr die Fäden eines nervenkitzelnden Abenteuers, als einer ihrer Klienten, ein passionierter Spieler, von seinen Schulden berichtet. Sie verspricht ihm zu helfen, ohne den Fisch zu ahnen, den sie an der Angel hat. Kurz entschlossen sucht sie den Ort des Spieles auf, The House of Games. An dampfenden Schachtdeckeln vorbei, schäbige Spielische überholend, bahnt sie sich ihren Weg zur Bar. Ihre zielichere Frage nach dem Chef, Mike (Joe Mantegna) genannt, wird gleich von diesem selbst beantwortet. Sie stehen sich gegenüber, er latinlovergewandt, sie unerbittlich direkt.

Ein Feuerwerk tastender, begehrender Blicke folgt, und Dialogfetzen knallen wie Billardkugeln aufeinander. Mike bietet ihr gleich einen Deal an. Nach ein paar zögernden Kopfbewe-

gungen akzeptiert sie. In einem düster beleuchteten Hinterzimmer findet eine Pokerpartie statt. Sie soll Mikes Spielkontrahenten beobachten, denn immer wenn der bluffe, dann spiele er mit seinem Goldring. Als Gegenleistung streiche er die Schulden ihres Klienten. Mike geht kurz auf die Toilette.

Und tatsächlich, während Mikes Abwesenheit spielt sein Gegner mit dem Ring. Margaret gibt dem zurückgekehrten Mike unmissverständliche Zeichen. Der Gegner erhöht den Einsatz, Mike hat zu wenig Geld, um mitzuhalten. Margaret, Mikes charmantem Lächeln erlegen und kitschig vor Erregung, kramt ihr Scheckbuch hervor und greift Mike mit einer beträchtlichen Summe Geld unter die Arme. Merkt sie denn nicht, dass sie einen Hai an der Angel hat? Die Karten werden aufge-

**Film noir im Spielermilieu:
«House of Games» von David Mamet.**

deckt, der Gegner hat nicht geblufft.

Mike weigert sich den Scheck herauszugeben, es kommt zu einem heftigen Wortgefecht, der Gegenspieler hält eine Pistole in den Händen ... Die Falle schnappt zu. Das Licht geht an. Rien ne va plus. Gefangen ist nicht die kühle Blonde, sondern wir Zuschauer, im Glauben an die Macht des Bildes. Alles nur Bluff.

«House of Games» demonstriert eine Palette von Tricks, wie man das Vertrauen völlig fremder Leute gewinnt und sie, bestohlen und genarrt, stehen lässt, nicht zuletzt den Zuschauer selbst.

Wie zu erwarten, geht die Geschichte so weiter, dass die starke Frau dem starken Mann unterliegt und ihm hörig wird. Hab ich das nicht schon vor «9½ Weeks» gesehen?

Beruflich haben die beiden Hauptfiguren viel gemeinsam, und das dürfte wohl auch ein Ausgangspunkt ihrer gegenseitigen Faszination sein. Mike, der Profispieler, macht sein Geld auch mit den Schwächen anderer Leute. Sein feines Gespür für die Reaktionen von Leuten in unterschiedlichen Situationen und seine gute Beobachtungsgabe geben ihm die alltagsbezogene Menschenkenntnis, die der Psychotherapeutin weitgehend fehlt. Er ist der Frau immer um einen Zug oder einen Bluff voraus. Doch Margaret schafft ihn. Sein Glaube an den Bluff wird ihm zum Verhängnis.

Die Dame setzt den König matt.

«House of Games» ist ein Erstlingswerk. Drehbuch und Regie führte der amerikanische Newcomer David Mamet, neuer Stern am Theaterhimmel. Bekannt geworden ist Mamet als Stückeschreiber. 1984 erhielt er den begehrten Pulitzer-Preis für sein Theaterstück «Glengarry Glen Ross», das gerade mit Robert De Niro in der Hauptrolle verfilmt wird. Daneben verfasste Mamet auch eine Reihe von Drehbüchern, u. a. zu Sidney Lumets «Verdict» und Brian De Palmas «The Untouchables». So ruhmreich Mamets bisherige Karriere auch verlief, sein Einstieg in die Filmregie überzeugt nicht ganz.

Die raffiniert ausgetüftelte Story hält ihrem eigenen Bluff nicht stand. Während es Mamet am Anfang noch gut gelingt, die Hauptfigur und den Zuschauer zu narren, driftet die Handlung im Verlaufe des Films immer mehr in ein plattes Dehnen und Ausspielen durchschaubarer Tricks ab. Die Karten sind mit

der Zeit ausgespielt. Langeweile macht sich breit.

Der Schlussbluff gerät Mamet gar zur peinlichen Farce fehlender Selbstironie. Wo er die Möglichkeit zum endgültigen Bluff hätte, nämlich den Film selber als Bluff zu entlarven, bleibt er auf der Ebene der Hauptfigur stecken, schwelgt in ihren Gewissensbissen, zeigt ihre Durchsetzungskraft und weist auf die Tatsache hin, dass sie halt doch etwas gelernt hat. Ein psychologisierendes «Ver gib dir selbst» und ein sozialdarwinistisches «Betrüg die andern, wenn du selbst betrogen wirst» überspannt den Rahmen doch allzusehr.

Ähnlich phantasielos präsentiert sich die Form. Schuss-Gegenschuss-Aufnahmen folgen sich, als hätte es noch nie andere Kamerawinkel gegeben. Grossaufnahmen von Gesichtern postieren sich werbefilm-mässig. Die nichtssagende Platttheit der Bilder erhält nur zu Beginn eine Bereicherung, als für kurze Zeit eine atmosphärisch-dichte, filmnoirmässige Stimmung aufkommt, was allerdings zu einem grossen Teil auf die dunkle Ausstrahlungskraft der Hauptdarstellerin zurückgeht. Da tragen auch die silhouettenhaften Dunkelaufnahmen der spielenden Hauptfiguren nicht viel zur Niveauerhöhung bei.

Kurz: Bilder, die man gesehen hat, bevor man sie sieht.

Was den Film dennoch über weite Strecken rettet, ist die Spannung, die er aufbaut. Erwartungen, die er breitwalzt.

Zum Glück war alles nur ein Spiel, oder ein Film, oder nicht? ■

Uwe Künzel

Die Katze

BRD 1987

Regie: Dominik Graf

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 88/52)

Während der Vorspann läuft, hört man auf der Tonspur Eric Burdon «Good Times» singen. Im Bild ein Pärchen beim Liebesakt, dezent gefilmt in Grossaufnahmen der Gesichter, und eine Störung der Idylle deutet sich allenfalls in den parallel geschnittenen Bildern eines Mannes an, der im Morgengrauen verzweifelt vor dem Telefon sitzt. Eine weitere Ebene der Eröffnungssequenz: Zwei junge Männer fahren über die Stadtautobahn, während im Radio ebenfalls der Eric-Burdon-Song ertönt. Damit sind bereits nach knappen vier Minuten alle Personen eingeführt, alle Zusammenhänge gestiftet – ein im deutschen Kino selten gewordenes Meisterstück der Montage, rhythmisch exzellent komponiert und doch nur die Overtüre zu einem Drama, das den Zuschauer zwei Stunden lang in Atem halten wird.

Wir haben es mit einem Verbrechen zu tun, genau: mit einem bis ins Detail ausgetüftelten Überfall auf eine kleine Bank-Filiale in der Düsseldorfer Innenstadt. Bei dem Pärchen vom Beginn handelt es sich um den Gangster Probek (Götz George) und die Frau des Filialleiters (Gudrun Landgrebe), der verzweifelte Mann ist ihr Gatte, der sich längst betrogen weiss, und die beiden Männer im Auto schliesslich sind Probeks Komplizen – wie sich herausstellen wird, die späteren Bauern-Opfer in einem raffinierten Verwirrspiel, aus dem nur eine Figur als Sieger hervorgehen wird.

Es ist schwierig, über Domi-

nik Grafs Film zu schreiben, ohne dem Betrachter zuviel vom Inhalt zu verraten. Für die Spannung und das Vergnügen an der «Katze» ist es wichtig, dass man die vielen Winkelzüge und verblüffenden Wendungen nicht im Voraus kennt. Deshalb nur soviel: Probeks Helfershelfer dringen in die Bank ein, nehmen die Belegschaft samt Chef als Geiseln und fordern drei Millionen Mark Lösegeld sowie ein Fluchtauto. Kurze Zeit darauf gleicht die Umgebung des Tatorts einem Kriegsschauplatz: Ganze Hundertschaften von Polizei umlagern das Gelände, ein gegenüberliegendes Luxushotel ist in kürzester Zeit zum Gefechtsstand, ja: zur Leitzentrale

«Tatort»-Schimanski für einmal auf der anderen Seite: Götz George als Gangster in «Die Katze» von Dominik Graf.

ausgebaut, und nun beginnt jener Nervenkrieg zwischen Gangstern und Kriminalisten, der jeden Raub mit Geiselnahme zum Vabanque-Spiel werden lässt, aus dem in der Regel die Polizei als Sieger hervorgeht.

Diesmal freilich sind die Karten besser gemischt. Denn nur wenige Etagen über der Sondereinheit sitzt Probek, der mit gewaltigem technischen Aufwand – der dem der Polizisten in kaum etwas nachsteht – die Operation von aussen unter Kontrolle hält, indem er die Aktionen der Belagerer immer gleich an seine Kumpanen drinnen weitermeldet.

All dies weiss der Zuschauer schon nach einer knappen halben Stunde, doch Regisseur Graf und sein Drehbuchautor Uwe Erichsen (von dem auch die Romanvorlage stammt) halten noch weitere Überraschungen bereit, bis es am Ende zu

einem fast schon zu furiosen Showdown kommt.

Dominik Graf, unter den deutschen Nachwuchsregisseuren sicher eines der bemerkenswertesten Talente derzeit, würde es wahrscheinlich als Kompliment empfinden: In vielen Momenten gleicht sein Film Sidney Lumets 1975 entstandenem Thriller «Dog Day Afternoon», in dem es ebenfalls um einen Bankraub mit Geiselnahme ging. Damals spielte Al Pacino die Hauptrolle des Gangsters, der zusammen mit seinem unerfahrenen Helfer von einem raffinierten Kommissar psychologisch so lange in die Enge getrieben wird, bis beide dem übermächtigen Polizeiapparat unterliegen. In manchen Sequenzen der «Katze» scheinen die Parallelen auch fast als Zitate auf. Doch Graf hat seinen Film über zehn Jahre später gedreht, und so hat er das Thema beträchtlich erweitert. Längst nämlich verfügt die



Staatsmacht über alle Tricks und Techniken, um noch so raffinierte Gangster zu überwinden – wenn man so will, ein Nebeneffekt jahrelanger Auseinandersetzung mit dem Terrorismus.

Deshalb haben Amateure schon lange keine Chance mehr, und so bleibt gewieften Verbrechern einzig die Chance, die Polizei mit ihren eigenen Mitteln zu schlagen – was freilich fundierte Kenntnisse von deren Methoden voraussetzt. Grafs Antiheld Probek verfügt darüber und setzt sie virtuos ein. So wird der Kampf um die Bank (und damit letztlich auch um das Leben der Geiseln) zu einem Kampf der besseren technischen Ausstattung. Die Identität von Probeks Komplizen ist mit Hilfe eines Stimmen-Analyse-Geräts schon nach dem ersten Telefongespräch entlarvt, ein Lauschangriff von einem Sondereinsatzkommando kann nur zunichte gemacht werden, weil die so Attackierten gewarnt werden, ein Peilsender, perfekt im Geldauto getarnt, wird von den Gangstern nur entdeckt, weil sie über ein entsprechendes Anti-Peil-Gerät verfügen und so weiter und so fort ...

«Die Katze» ist so wie nebenbei zum ersten «High-Tech-Thriller» geworden – und dies ganz bestimmt nicht im Sinne von Science-Fiction-Krimis und Special-Effects-Orgien. Denn all diese Geräte gibt es ja längst, und so ist – zumindest bei entsprechender Ausrüstung – inzwischen wieder ein Gleichstand zwischen Polizei und Verbrechern erreicht. Da zählen dann die besseren Nerven, der bessere Plan und die Ausschaltung des Zufalls. Probek hat in Grafs Film all dies berücksichtigt – nur mit der Katze hat er nicht gerechnet. Aber was es mit der auf sich hat, sollten sich Freunde des Genres im Kino selber anschauen. ■

Stefan Kunzelmann

Out of Rosenheim

Deutschland 1987.
Regie: Percy Adlon
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/39)

Nach einem Streit des amerika-reisenden Ehepaars Münchgsetzner aus Rosenheim/Bayern lässt Jasmin (Marianne Sägebrecht) ihren Mann sitzen und wandert in bayrisch-heimatlicher Vollmontur auf einer Überlandstrasse durch die kalifornische Mojave-Wüste Richtung Las Vegas, bis sie unverhofft Bagdad erreicht. Bagdad, die Stadt aus 1001 Nacht, die Stadt der Kalifen, Wesire, Flaschengeister – hier findet sie sich wieder als gottverlassenes Wüsten-nest, als knappe Zehn-Seelen-Siedlung, bestehend aus dem Bagdad Gas & Oil Café, einem Tätowierladen für die Lasterfahrer und einem Wohnwagen, in dem der ehemalige Hollywood-Kulissenmaler Rudy Cox (Jack Palance) haust.

Vorerst wirkt Jasmin ziemlich fremd und deplaziert in der familiären Gemeinschaft der Bagdadianer. Brenda (CCH Pounder), die feurige, schwarze Wirtin des Cafés, in dem sich Jasmin ein Zimmer mietet, macht kein Hehl daraus, dass ihr diese Fremde, die zu Fuss aus der Wüste auftaucht, ziemlich suspekt vorkommt. Aber Bagdad wäre kein Märchenort, würde sich hier nicht alles unauffalt-sam zum Guten wenden. Die anfänglichen Hindernisse zwischen Jasmin und Brenda sind mit ein wenig Offenheit und Magie bald beseitigt, ist doch ihre Verbundenheit schon dadurch vorweggenommen, dass beide vor kurzem ihre Männer zum Teufel gejagt haben. Und nachdem auch Rudy Cox die bayrisch-amerikanische Kultur-

barriere durchschaut und überwunden hat, steht dem menschlichen, nationenübergreifenden Zusammenleben nichts mehr im Weg.

«A comedy fable» nennt Percy Adlon seinen lockeren Unterhaltungsfilm im Untertitel, und so präsentiert er sich denn auch, einem Märchen ähnlich, komödiantisch, mit dem einzigen Anspruch zu amüsieren. In übersichtlichen Kamerabewegungen und einer unkomplizierten Montagetechnik, die Einheit des Ortes funktionell mit Landschaftsaufnahmen lockernd, entwickelt sich einfach und linear eine ungleiche Freundschaft zwischen Jasmin und Brenda. In der Gegensätzlichkeit dieses im Zentrum stehenden Paares ist die hauptsächlichliche Spannung angelegt. Die Bayerin kommt nur langsam aus ihrer Reserviertheit heraus. Sie verkörpert schwergewichtige, sensible Gemütlichkeit, verbunden mit einem (scheints typisch bayrischen) Sinn für Reinlichkeit und Ordnung. Brenda bildet ihr genaues Gegenteil. Wild gestikulierend wirbelt sie über die Leinwand und bringt mit ihren energiegeladenen Schimpftiraden Leben in die Bude.

Die beiden Rollen sind mit Marianne Sägebrecht (als Jasmin) und mit CCH Pounder (als Brenda) ausgezeichnet besetzt. Ohne die Präsenz und Ausdrucksfähigkeit der Beiden müsste der gradlinige Verlauf der Handlung unweigerlich langweilig werden. Bei diesem dominanten Paar wirken die Nebenrollen jedoch als blasse Staffage. Brendas Sohn prälu-diert dauernd aus Bachs «Wohltemperiertem Klavier» und weckt damit in Jasmin Erinnerungen an die Heimat. Brendas Tochter bringt einen Hauch von verspielter Erotik, und der campierende, jugendliche Tramp scheint eigens dafür eingefügt, damit er mit seinem Bumerang

symbolträchtige, harmonische Kreise werfen kann.

Eine solche Rollengestaltung mag etwas undifferenziert wirken, aber sich auf die dünneren Äste hinauszulassen, feinere psychologische Prozesse aufzuzeigen, ist kein Anliegen dieses Films. Jasmins emanzipatorische Loslösung von ihrem Mann, und der Aufbau eines selbständigen Lebens wird als heitere, kleine Geschichte gezeigt, keineswegs als problematischer Prozess. Die Schattenseiten bleiben ausserhalb dieser Idylle oder werden nur ange-tönt. Als Jasmin wegen des abgelaufenen Touristenvisums nach Rosenheim zurück muss, wird die Zeit von der Abreise bis zur Rückkehr mit wenigen Einstellungen in Bagdad überbrückt. Vielleicht lässt sich Jasmin zuhause scheiden – der Heiratsantrag von Rudy Cox lässt diese Folgerung zu –, aber solche Schwierigkeiten interessieren eben nicht. Wenn man spitzfindig sein will, könnte man sagen, dass damit eine komplexe Sache bagatellisiert wird, aber eine sympathischere Interpretation wäre, dass Percy Adlon mit seiner optimistischen Sichtweise ermutigen (und natürlich immer unterhalten) will.

Einen störenden Eindruck hinterlassen jedoch die teilweise allzu klischeehaften Figuren, wie etwa Sal, Brendas Mann, der wegen seiner Trägheit weggejagt wird. Während man beispielsweise über die Wunschvorstellung der Bayerin, in Bagdad mit einem Staubsauger Ordnung zu schaffen, noch lachen kann, wirken andere kariierende Überzeichnungen eher plump.

Mit einem Märchen hat «Out of Rosenheim» gemeinsam, dass sich alles wie von selbst fügt. Ein wenig Magie – Jasmin lernt Tricks aus einem Zauberkasten – öffnet nicht nur den Leuten von Bagdad die Herzen

restlos, sondern lockt auch die geschäftsfördernden Lastwagenfahrer an. Der Weg zum glücklichen Ende ist frei.

Der Gefahr, dass dieser idyllische Mikrokosmos leicht in Kitsch umschlagen könnte, wird mit nur einem Satz begegnet: «Zuviel Harmonie», das Einzige, was die unheimliche Tätowiererin Debby im ganzen Film sagt und selbst dies nur, um ihre Abreise zu begründen. Damit ist die (allzu) traumtänzerische Atmosphäre relativiert und auf den Boden zurückgeholt.

Ob «Out of Rosenheim» letztlich eine gelungene Komödie ist, soll dahingestellt bleiben. Als Unterhaltungsfilm hat er immer die Unverbindlichkeit für sich, man kann ihn nehmen, wie man will. Die Grenze zwischen leichter und seichter Komödie verläuft fließend, und auf welcher Seite dieser Film steht, mag jeder selber entscheiden. ■

Ella Kienast

Vigil

Neuseeland 1984.

Regie: Vincent Ward
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/60)

Draussen ist's hell, es lodert das Feuer. Drinnen, in der Küche, ist's dunkel. So dunkel, dass das Bild zwischen den elektronischen Zeilen auf dem Bildschirm «versaufen» würde, wie die meisten Bilder in «Vigil». Nein, ein Film, der aufs breite Fernsehpublikum schießt, ist es ganz und gar nicht, sondern einer, der sich auf die elementarsten Mittel der siebten Kunst zurückbesinnt: Bilder von innen

und aussen, dunkle und helle, sind in dramatischer Folge montiert, sie prallen förmlich aufeinander. Da braucht's schon 35 mm breite Cellulose und Xenon-Licht, damit das ganze Spektrum der Farben deutlich wird. Und der Ton braucht Volumen. Nicht für Wortgewaltiges, gesprochen wird kaum, sondern für Tiefen und Höhen der Tonskala, die vom Flügelschlag des Falken bis zu heftigst tobenden Naturgewalten reicht. «Vigil» ist Vollblut-Cinema von feinstem Handwerk, ein mit leidenschaftlicher Handschrift gezeichnetes Nachtgebet.

Den Presseunterlagen ist zu entnehmen, dass Vincent Ward «sehr isoliert» auf einer Farm in Neuseeland aufgewachsen ist, an der Kunstakademie in Ilam studierte, mit 19 anfang, Filme zu machen, mit 21 den Kurzspielfilm «A State of Siege» (Belagerungszustand) drehte, dann zwei Jahre bei den Maoris verbrachte, wo er den Dokumentarfilm «In Spring One Plants Alone» (frei übersetzt: Im Frühling pflanzt man alleine) realisierte. 28 war er, als er 1984 seinen ersten Langspielfilm «Vigil» beendete, zu dem er auch das Drehbuch schrieb. Er erhielt eine Einladung, im offiziellen Wettbewerb am Cannes-Filmfestival 1984 teilzunehmen. Ein Gipfelstürmer, dem der direkte Weg zum Erfolg nicht zuletzt die eingangs beschriebene, kompromisslose Filmsprache ebnete.

Oft wird ein Film erst zum Schluss von Produzent und Verleiher aus der Taufe gehoben, weil der Titel ja auch verkaufen muss: Kurz, prägnant und einprägsam wie ein Emblem soll er sein, wie V-I-G-I-L eben. Es könnte ein Frauen-, aber auch ein Männernamen sein. Irgendwie klingt's geschlechtslos, wie Toss, der Name der Hauptfigur, ein 12jähriges Mädchen in der



Fiona Kay als Toss in «Vigil» von Vincent Ward.

Pubertät. «Vigil» heisst aber die liturgische Feier, die am Vorabend eines hohen christlichen Festes stattfindet, auch «Nachtwache». Zugegeben, ich musste den «Brockhaus» konsultieren, und wissen wollt' ich's, weil der Film mystisch und symbolträchtig ist und die Zeichen verschlüsselt angelegt sind, so dass daraus nur schwer eine konkrete Aussage abzuleiten ist.

«Vigil» ist gleichzeitig «Nachtwache» und «Tagtraum». Eine Vision, wo's auch am helllichten Tag im «Innern» dunkel ist. Die Personen sind: Elizabeth, die Frau und Mutter (Penelope Stewart), Toss, das Kind (Fiona Kay), Ethan, der Grossvater (Frank Whitten) und Birdie, der Mann (Bill Kerr). Sie erfüllen Schachfiguren gleich eine von

Geschlecht und Alter vorbestimmte Rolle: Elementar kommt das Männchen über das Weibchen, steht einzig der kindlich-versponnene Alte dem noch nicht erwachsenen Mädchen nahe, aus dessen Optik (mit subjektiver Kamera) der traumatische Zustand der vier vermittelt wird.

Schauplatz ist eine archaische Landschaft, vor der die Zivilisation zu kapitulieren scheint. Und was davon zu sehen ist – die Farm, die geduckt und desolat in der Einöde steht, ein Autowrack, wo Toss ihren Phantasien nachlebt, der kaputte Traktor oder Birdies Blechkiste –, sind, wie bei Theodor Storm, «Tand, Tand von Menschenhand» – sinnlose Krücken. Zu Beginn des Films verunglückt Toss' Vater tödlich, als er ein verirrt Schaf aus einer Felspalte befreien will. Gleichzeitig erscheint oben am Berg ein Fremder, der sich, das Gewehr

geschultert, der nun «entmannen» Farm nähert. «Entmannen», weil er als erstes die Aufgabe übernimmt, die Schafe zu coupien: Perfekte Inszenierung von Brachialgewalt, die Faszination und Schrecken der von Toss gelebten Sexphantasien dem Zuschauer unmittelbar unter die Haut bringt. Dem bedrohlich Männlichen erliegt schliesslich das Ewig Weibliche: Birdie, der Fremde, nimmt, wenn auch nur vorübergehend, den Platz des Vaters ein. Für die drei Erwachsenen brechen damit glücklichere Tage an, die Rollen sind wieder besetzt.

Toss aber kann sie nicht verstehen, sie fühlt sich ausgeschlossen, einerseits vom väterlichen Mann angezogen, andererseits vom männlichen Geschlecht bedroht. Die Angst entlädt sich in der Vision der «apokalyptischen Reiter»: Vater und Fremder prallen in Toss' Phantasie auf weissen Heng-

sten mit Lanzen bewehrt aufeinander. Der autoritäre Vater und männlich-sinnliche Fremde erscheinen ihr als Todesengel: Das Flügelschlagen der Falken – Herren der Winde, Feindbild des Vaters – rauscht im elektronischen Sound übermächtig über sie hinweg. Da hilft kein Verstecken, auch die helmartige (Tarn)Kappe nicht, die Toss erst zum Schluss des Films freiwillig ablegt: «Drinne» und «Draussen» wüten die Elemente, Toss hat sich mit ihrem Grossvater in einer Hütte verschanzt, musikalisch forciert droht ihr aufgewühltes Innere in Wahnsinn überzugehen. Diesem Gefühlskarussell setzt Blut ein abruptes Ende: «Grossvater! Ich sterbe!» – Toss überkommt ihre erste Menstruation, der Initiationsritus vollzieht sich, das geschlechtslose Kind wird aufgenommen vom weiblichen Kosmos Natur und empfängt die Weihe der Fruchtbarkeit. Eine Phantasie, die so wohl nur ein Mann inszenieren kann.

Der Sturm geht in Regen über, dem die junge Frau willig ihren Körper darbietet. Toss – anstelle der «Zwitter-Gewandung» (oben männlich, unten weiblich) nun in «ziviler» Kleidung – und ihre Mutter verlassen den Ort des Geschehens.

«Vigil» ist, wie schon gesagt, ein gewaltig-starkes Stück von visueller Kraft und überzeugender Darstellung. Insbesondere Toss (Fiona Kay) mit ihrem ernsthaften Ausdruck eines sensiblen Jungen, vermag die verwirrten Gefühle, durch Isolation und Unwissenheit ins Irreale gesteigerten Ängste, während der Pubertät glaubhaft zu vermitteln.

Der Film bedingt ein totales, sich den Ereignissen auf der Leinwand hingebendes Eingehen des Zuschauers. Nimmt er Distanz, fängt an zu denken, so wird er unerbittlich draussen gelassen: So ist es mir ergangen. ■

Franz Ulrich

Spanisches Theater im Film

La casa de Bernarda Alba
(Das Haus der Bernarda Alba)

Spanien 1986. Regie: Mario Camus (Vorspanangaben s. Kurzbesprechung 88/16)

Divinas palabras
(Göttliche Worte)

Spanien 1987. Regie: José Luis García Sánchez (Vorspanangaben s. Kurzbesprechung 88/18)

I.

An der «Spanischen Filmwoche» in Zürich waren die Verfilmungen zweier berühmter Bühnenstücke zu sehen, die zu den Hauptwerken des spanischen Theaters im 20. Jahrhundert gehören. Obwohl beide typisch «spanische» Themen behandeln, sind sie in Sprache, Ästhetik und Dramaturgie denkbar verschieden. Dies gilt auch für die beiden Filmadaptionen, obwohl beide mit Fernando Arribas den gleichen Kameramann und mit Ana Belén dieselbe Hauptdarstellerin aufweisen. Es ist durchaus lohnend, dank der fast gleichzeitigen Aufführung der beiden Werke, nicht nur zwei wichtige spanische Bühnenwerke, deren Entstehung nur 16 Jahre auseinanderliegt und die dennoch grundverschieden sind, sondern auch die stilistisch völlig unterschiedliche Arbeit eines Kameramannes und einer Schauspielerinnen vergleichen zu können.

II.

Der Romancier, Lyriker und Dramatiker Ramón María del Valle-Inclán (1869–1936) gehört zu den eigentümlichsten Autoren der spanischen Literatur dieses Jahrhunderts. Als sich der Gali-

cier 1895 zum ersten Mal in Madrid niederliess, erregte er zunächst durch sein auffälliges Äusseres, seinen unverfrorenen Witz, seine exzentrische Phantasie und sein legendäres Bohèmeleben mehr Aufsehen als mit seinen literarischen Werken. War die rhetorisch-poetische Sprache seines Frühwerkes noch auf die Schilderung sinnlich erfassbarer Schönheit, später mittels starker Stilisierung auf die Eliminierung alles Nicht-Schönen bedacht, so kehrte er schliesslich sein poetisches Verfahren in eine systematische Verzerrung seiner früheren Ideale um, wobei er weder übersteigerte Karikaturen noch das Vulgäre scheute. Mit seinen «Comedias bárbaras» und anderen Werken schuf er eine Abart der Groteske, der Farce: den «esperpento», der gewisse Züge aus dem «Grand Guignol», dem französischen Puppentheater, übernahm. Hier gibt es keine Psychologie mehr, die Menschen werden zu Marionetten. Valle-Inclán wusste, dass «stilisieren das Wirkliche deformieren, verfremden und entrealisieren heisst», wie Ortega y Gasset später einen seiner Leitgedanken formulierte. Der Traditionalist Valle-Inclán – als Karlist verfocht er die Wiedereinführung der vorbourbonischen, moralisch-religiösen Tradition Spaniens – erweist sich schliesslich «als einer der boshaftesten und zerstörerischsten Autoren, die das Theater jemals hervorgebracht hat, und dies trotz seiner paradoxen Liebe zum Vergangenen» (Francisco Niera in *Spectaculum* 21, Frankfurt/M. 1974, wo auch die erste deutsche Übersetzung von «Divinas palabras» abgedruckt ist).

III.

«*Divinas palabras*», von Valle-Inclán im Untertitel als «Tragicomedia de aldea» (Dörfliche Tragikomödie) bezeichnet, ist 1920



Ana Belén in «Divinas palabras» von Jose Luis Garcia Sánchez.

erschienen. Das zunächst für unaufführbar gehaltene Bühnenstück wurde erst 1933 in Madrid uraufgeführt, eroberte dann die Bühnen in Spanien und Frankreich. 1971 wurde das Stück von Hans Neuenfels in Stuttgart, 1974 von Johannes Schaaf in München inszeniert. Valle-Inclán hat mit diesem Stück – lange vor Brecht – «episches Theater» geschaffen. Die Wirklichkeit radikal deformierend, gestaltete er die Figuren und Szenen tragisch, grotesk und makaber und leitete damit über zu den «esperpantos», den eigentlichen Grotesken der zwanziger Jahre.

Im galizischen Nest San Clemente leben die Menschen in der Misere. Da es keinen Priester mehr gibt, hat der alte Sakristan Pedro Gailo (Francisco

Rabal) dessen Funktionen übernommen. Der schwächliche Pantoffelheld und Säufer ist mit der viel jüngeren, schönen und vitalen Mari-Gaila (Ana Belén) verheiratet. Zusammen haben sie eine Tochter, Simoniña (Rebeca Tebar). Mari-Gaila, die ihrem Mann in der Kirche hilft und sich um die Tochter kümmert, hat zwei grosse Leidenschaften: das Geld und den Hass auf ihre Schwägerin, die bigotte Marica del Reino (Aurora Bautista). Eines Tages bringt die alte Bettlerin Rosa «La Tátula» (Esperanza Roy) die Nachricht, dass Mari-Gailas zweite Schwägerin Juana «La Reina» gestorben ist. Sie hinterlässt einen Karren und darin ihren missgestalteten, schwachsinnigen Sohn Laureano, der einen riesigen Wasserkopf hat. Juana verdiente ihren kümmerlichen Lebensunterhalt, indem sie mit dem Krüppel betteln ging. Noch bevor die Tote begraben ist, entsteht zwischen Mari-Gaila, die das «grosse Los

im Karren» für ihren Mann, den Bruder der Verstorbenen, beansprucht, und ihrer Schwägerin Marica ein heftiger Streit um die Missgeburt, in der alle drei eine profitable Geldquelle sehen. Der Streit wird dahin entschieden, dass Mari-Gaila und Marica je drei Werkzeuge und sonntags abwechselungsweise über Laureano verfügen dürfen.

Angespornt von der Bettlerin Rosa «La Tátula», wird beschlossen, Laureano auf Jahrmärkten zur Schau zu stellen, was zu einem lukrativen Geschäft wird. Mari-Gailas Geldgier geht soweit, dass sie nicht einmal davor zurückschreckt zu zeigen, «wie der Krüppel untenrum aussieht». Mari-Gaila entdeckt auf den Jahrmärkten eine ihr bisher unbekannte Welt, erfüllt von Musik, Tanz, pittoresken Menschen und Tieren. Sie wird für die Fahrenden, Bettler und Blinden zu einem Objekt der Begierde und entdeckt, dass es weit attraktivere und



Irene Gutiérrez Caba in der Titelrolle von «La casa de Bernarda Alba» von Mario Camus.

jüngere Männer gibt als ihr heruntergekommener Pedro. Besonders hat es ihr der Gauner Lucero (Imanol Arias), auch Séptimo Miao oder Compadre Miao genannt, angetan. Dass Mari-Gaila mit dem armen Krüppel weit mehr Geld macht als die alte, hässliche Schwägerin, sollte eigentlich Pedro Gailo stutzig machen. Aber Pedro will von Maricas hämischen Anspielungen nichts wissen, seine Geldgier ist stärker als sein Stolz und seine Ehre.

Lucero und Mari-Gaila entschliessen sich, zusammen zu leben und mit dem «gut dressierten», profitablen «Monster» durch die Welt zu ziehen. Aber der Plan misslingt. Während die beiden sich einem Schäferstündchen widmen, wird Laureano in einer Taverne mit Schnaps abgefüllt, woran er stirbt. Lucero macht sich aus dem Staub. Mari-Gaila muss allein mit dem Leichnam heimkehren, wo der Tote zwischen

ihr und Marica hin- und hergeschoben wird, weil beide nicht für die Begräbniskosten aufkommen wollen. Schliesslich geht Pedro mit dem verwesenden Leichnam herum, damit die Leute mit einem Almosen an die Kosten beitragen können.

Unterdessen trifft sich Mari-Gaila mit ihrem Liebhaber im Schilf, wo sie von den Dörflern beim Geschlechtsakt entdeckt werden. Lucero entflieht, während Mari-Gaila zuerst von Hunden gehetzt, beschimpft, verhöhnt und als Ehebrecherin fast gesteinigt und dann nackt auf einem Heuwagen – ein grotesker Triumph der Fleischlichkeit – zu Pedro vor die Kirche geschleppt wird, wo der Leichnam Laureanos immer noch im Karren liegt. Um der Schande zu entgehen, springt Pedro, der kurz zuvor geschworen hat, sein Weib umzubringen, zuerst vom Kirchendach, rappelt sich wieder auf und tritt im Priestergewand aus der Kirche vor die joh-

lende, höhnende Meute und sagt mit grotesker Feierlichkeit: «Qui sine peccato est vestrum, primus in illam lapidem mittat» («Wer von euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein auf sie»). Während sich das Volk bestürzt und verlegen zerstreut, fasst Pedro seine nackte Frau an der Hand und führt sie in den Schutz der Kirche, «umgeben von dem goldenen religiösen Zauber, den in jener Wunderwelt der rohen Seelen das unverstandene Latein der 'Worte Gottes' verleiht» (Schlussatz des Bühnentextes).

IV.
Nach Valle-Inclán «lässt sich die Tragik des spanischen Lebens nur mittels einer systematisch verzerrten Ästhetik wiedergeben ... Im Zerrspiegel gesehen,

werden die klassischen Helden grotesk ...» So gibt es in dieser Groteske keine einzige Gestalt, die nicht abstösst, selbst der ausgebeutete, hilflose Laureano kann kein Mitleid erwecken. Die Menschen folgen ihren niedrigsten Instinkten: Geldgier, Geilheit und gewalttätiger Egoismus gehen Hand in Hand mit Heuchelei, Bigotterie, Feigheit und dumpfer Unwissenheit. An das «absurde Theater» gemahnend, «wendet sich das Bühnenwerk gegen die Sentimentalität, den Psychologismus und die Neigung der Zuschauer, sich mit dem 'Helden' zu identifizieren» (Kindlers Literatur Lexikon, Bd. 2, Zürich 1966). Nicht einmal mit dem galizischen Volk, dem vielleicht eigentlichen «Helden» des Schauspiels, ist eine Identifikation möglich, lässt es sich doch durch einen lateinischen Satz, den es nicht einmal versteht, rühren. Mit diesem ambivalenten Schluss voller «ontischer Ironie» geisselt der antiklerikale Valle-Inclán nicht zuletzt die Unterwerfung des Volkes unter den Klerus, dessen Latein er als blosses Herrschaftsmittel sieht.

José Luis García Sánchez hat den Bühnentext, dessen «filmische» Technik und Struktur sich geradezu für eine optische Umsetzung anbieten, sehr frei adaptiert. Entstanden ist ein barocker Bilderbogen, in dem alles übersteigert, irgendwie «überlebensgross» wirkt. Mit einer konsequenten, dem Bildmedium adäquaten Stilisierung wäre García Sánchez den Intentionen Valle-Incláns weit nähergekommen als mit dieser naturalistischen, bunten Tragikomödie. Der Film wird kaum je zur echten Groteske, zum Zerrspiegel, so akribisch er die seelischen und moralischen Monstrositäten dieser Figuren auch ausmalt.

Den stärksten Eingriff hat sich der Regisseur bei der Figur der

Mari-Gaila erlaubt, indem er sie stärker in den Mittelpunkt rückte, sie psychologisch verständlicher und «glaubhafter» machte, was den Absichten des Autors völlig entgegengesetzt ist. So ist trotz des grotesken Stoffes eine eher akademische Literaturverfilmung entstanden, weit von dem entfernt, was ein Luis Buñuel aus Valle-Incláns Vorlage hätte machen können.

V.

Da hat ein Mario Camus, dessen Film «Los santos inocentes» (ZOOM 24/84), ebenfalls eine Literaturverfilmung, noch in eindrücklicher Erinnerung ist, mit der Verfilmung von Federico García Lorcás Drama «*La casa de Bernarda Alba*» weit mehr «Werktreue» in jeder Beziehung bewiesen. Der Lyriker und Dramatiker García Lorca (1898–1936) gilt vielen als der bedeutendste spanische Dichter des 20. Jahrhunderts. Sein dramatisches Werk, das auch im deutschsprachigen Raum oft aufgeführt wurde und wird, hat das Theaterschaffen weltweit nachhaltig beeinflusst. Seine Gedichte und Dramen sind ein gültiger Ausdruck von universalen Leidenschaften, von tiefer Unruhe und menschlichem Leid. Zugleich stellen sie eine konzentrierte, stimmige Verkörperung spanischen Wesens dar. Mit ihrer elementaren Dramatik, ihrer poetischen Kraft und mit der Grösse der dargestellten Leidenschaften sind seine Bühnenstücke Meisterwerke und kommen der Welt der griechischen Tragödie nahe.

Nach «*Marina Pineda*» (1928), «*Bodas de sangre*» (1933), «*Yerma*» (1934), «*Dona Rosita la soltera*» (1935) und anderen Bühnenwerken wurde «*La casa de Bernarda Alba*», 1936 entstanden, sein letztes Werk: García Lorca beendete es einen Monat vor seiner Ermordung durch die Faschisten. Er hat die-

ses Bühnenstück im Untertitel als «*Drama de mujeres en los pueblos de España*» (Frauentragödie in spanischen Dörfern) bezeichnet und unterstreicht damit die Allgemeingültigkeit der im Drama dargestellten Thematik für die spanische Gesellschaft. García Lorca schildert eine total von der Aussenwelt abgeschlossenen Innenwelt eines Hauses in einem andalusischen Dorf. In dieser Welt gibt es nur Frauen, und doch ist sie bis ins letzte vom Mann bestimmt.

VI.

Am Todestag ihres zweiten Mannes ordnet die Witwe Bernarda Alba (Irene Gutiérrez Caba) acht Trauerjahre an, lässt Türen und Fenster ihres Hauses vernageln und herrscht mit erbarmungsloser Despotie und Disziplin über ihre senile Mutter, ihre fünf heiratsfähigen Töchter Angustias (Enriqueta Carballeira), Magdalena (Aurora Pastor), Amelia (Mercedes Lezcano), Martirio (Vicky Peña), Adela (Ana Belén) und ihre zwei Mägde. Die Töchter dürfen das Haus nicht mehr verlassen, können das Leben draussen nur noch durch Tür- und Fensterspalten erspähen. Männer können sie nur noch akustisch – etwa wenn einer auf einem Pferd vorbereitet – oder als schattenhafte Schemen wahrnehmen. Die Magd Poncia (Florinda Chico) warnt zwar Bernarda eindringlich vor den Folgen ihrer strengen Zucht. Aber diese hält es für unter ihrer Würde, auf den Rat einer Untergebenen zu hören.

Nachdem Bernarda ihre Zustimmung zu einer Verbindung Martirios mit einem einfachen Knecht verweigert hat, verlobt sie die älteste und unscheinbarste Tochter – die 39jährige Angustias stammt aus der früheren Ehe ihres Vaters und hat nach dessen Tod ein kleines Vermö-

gen geerbt – mit dem viel jüngeren Pepe el Romano. Dieser aber gewinnt heimlich die Liebe der jüngsten Tochter, der schönen, sich in einem inneren Feuer der Lebenslust verzehrenden Adela. Nach den formellen, züchtigen Treffen mit seiner Verlobten geniesst er im Stall die Reize Adelas, die sich mit diesem verbotenen und ihrer Schwester gegenüber unfairen Tun verzweifelt gegen das lebensfeindliche Schreckensregiment der Mutter auflehnt.

Die amourösen Rendez-vous von Pepe und Adela erhalten bald eine heimliche Beobachterin: die eifersüchtige Martirio. Es kommt zwischen den beiden Schwestern zu einem heftigen Streit voller Rachsucht und Hass. Aber Adela ist nicht gewillt, auf Pepe zu verzichten. Beim nächsten Stelldichein belauscht Martirio zuerst das Liebespaar, dann ruft sie Mutter, Schwestern und Mägde herbei. Bernarda schießt mit einem Gewehr hinter dem fliehenden Pepe her, der jedoch unversehrt bleibt. Den Töchtern erklärt sie jedoch, sie habe ihn getötet. Adela erkennt, dass sie der grausamen Unterdrückung nie wird entkommen können, und erhängt sich. Ebenso unbeugsam wie masslos in ihrer Härte und ihrem Stolz, lässt Bernarda den Leichnam mit allem traditionellen Pomp aufbahnen und verpflichtet alle zum Schweigen. Welche Gerüchte auch immer aufkommen mögen, Adela – so bestimmt Bernarda eisern – ist «unberührt» als Jungfrau gestorben.

VII.

Bernarda Alba hält alles Leben, insbesondere die Männer, für eine Gefahr für die Würde und Ehre ihres Frauenhauses. Mit eherner Konsequenz hält sie an einem Moral- und Ehrenkodex fest, dessen unmenschliche Härte die Selbstzerstörung in

sich trägt, und opfert ihm alles, das Leben ihrer Töchter und ihr eigenes, denn auch sie ist letztlich die Gefangene dieses Kodexes und das Opfer ihrer von Hass, Lüge und Gewalt genährten Tyrannei.

Bernarda und ihre Töchter sind aber noch in einem weiteren Sinn Opfer – Opfer einer Gesellschaft, die ausschliesslich durch den Mann bestimmt wird. Obwohl keine Männer konkret zu sehen sind, sind sie ständig gegenwärtig, als Schemen und Silhouetten, vor allem aber im Verhalten, Fühlen und Denken der Frauen, in ihren Sehnsüchten und Ängsten.

Bernarda verteidigt ein Gesetz, eine Ordnung, die von Männern gemacht wurden. Bernarda hat diese Ordnung, diese männliche Hierarchie der Werte, verinnerlicht, aber es kostet sie gewaltige Anstrengungen, sie zu vertreten und durchzusetzen. Darum wirkt ihre Strenge und Härte auch pathetisch. Sie will unter allen Umständen und mit allen Mitteln eine Welt aufrechterhalten, die durch die Autorität des Mannes und seine Bedürfnisse bestimmt wird. Der Selbstwert der Frau hängt darin allein von ihrer Beziehung zum Mann ab, die Frau wird durch ihn und seine Bedürfnisse definiert. Das heisst vor allem, dass die junge, unverheiratete Frau als Gefäss für den Samen des Mannes jungfräulich bleiben muss.

VIII.

Mario Camus hat sich nicht nur wortgetreu an García Lorcás geradezu asketische Sprache gehalten, sondern konzentriert sich auch, nach einer das Dorf situierenden Eingangssequenz, völlig auf das Innere des Hauses als Schauplatz des Geschehens. Die Zeichen und Laute des Lebens draussen dringen nur bis zu den Mauern des Hauses vor, können durch die ver-

sperren Türen und Fenster mehr erahnt als wahrgenommen werden. Innerhalb des Hauses entwickelt sich eine beklemmende Atmosphäre ungelebten Lebens, angestauter Leidenschaften und schwelender, zum abrupten Ausbruch drängenden Konflikte. Durch die bewusste Beschränkung der filmischen Mittel und des szenischen Aufwands wirkt auch die Filmfassung in ihrer schicksalhaften Unerbittlichkeit fast archaisch – eine Tragödie von beklemmender Eindringlichkeit. An der starken Wirkung dieses Films haben aber auch die hervorragenden Darstellerinnen starken Anteil. Eingehüllt in dunkle Stoffe, lassen sie eine düstere Gefängniswelt entstehen, in der mütterliche Autorität in soziale Macht – alle Töchter bis auf Angustias sind von Bernarda auch ökonomisch abhängig – pervertiert. ■

KURZ NOTIERT

«Radio Freiburg» löst «Radio Saane» ab

wf. Die Übertragung der Konzession des Ende 1986 verschuldet eingestellten «Radio Saane» auf eine neue Trägerorganisation war vom Bundesrat im Sommer 1987 genehmigt worden. Die Nachfolgestation «Radio Freiburg» nimmt ab 1. Mai 1988 den Sendebetrieb auf. Von den geplanten 12 selber gestalteten Programmstunden täglich werden neun in französischer und drei in deutscher Sprache präsentiert. Für die übrige Zeit übernimmt der Lokalsender Programme von Radio Suisse Romande, Couleur 3, DRS 1 und DRS 3.