

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 40 (1988)
Heft: 11

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: 08.01.2026

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

«Dschungelzeit» versucht. In dieser gemeinsam von der DDR und Vietnam getragenen Koproduktion hat er zusammen mit Tran Vu die Geschichte eines jener Deutschen verfilmt, der aus einer in Afrika stationierten Strafkompagnie der Nazi-Wehrmacht zur Fremdenlegion überläuft, nach Indochina geschickt wird und dort Kontakt zur Befreiungsbewegung sucht und auch illegal für sie als Drucker arbeitet, bis er in den frühen fünfziger Jahren dem Ruf folgt, in seiner Heimat beim Aufbau eines neuen Staates mitzuhelfen.

Auch wenn der Film letztlich gescheitert ist und nicht mehr in allen Teilen den Vorstellungen des Regisseurs entspricht – überaus komplizierte Produktionsbedingungen, Verständigungsschwierigkeiten und Kompromisse sowohl künstlerischer wie politischer Natur haben dazu wesentlich beigetragen –, so spürt man doch den Willen zur Verwirklichung einer sehr eigenständigen, persönlichen Handschrift. Sie findet ihren Ausdruck nicht zuletzt im Einbezug der exotischen Landschaft nicht bloss als Staffage, sondern als tragendes Element der Atmosphäre wie auch des dramaturgischen Konzepts. In dieser Beziehung gehört «Dschungelzeit» allen Anfechtungen zum Trotz zu den interessantesten Werken, die anlässlich des 5. Spielfilmfestivals gezeigt wurden.

Veränderungen bedarf es allerdings nicht nur von der Produktionsseite her, soll das DDR-Spielfilmschaffen auch in formalen Belangen ein neues, frischeres Gesicht bekommen. Umgewöhnung ist auch von den Kinogängern zu fordern. Die «Abstimmung an der Kinokasse» trägt gerade in der DDR entscheidend dazu bei, wie weit eine Erneuerung des Films gehen kann. Die Fähigkeit, die Subjektivität von Filmen zu er-

kennen, klagen die Regisseure, sei dem Publikum im Verlauf der Jahre abhanden gekommen. Die vertrauten Sehgewohnheiten haben das ihre dazu beigetragen, dass die Zuschauer die DEFA-Filme – den Staatsfilm also – gewissermaßen als objektive Grösse einschätzen. Die Diskussionen um Warnkes «Einer trage des anderen Last» haben das bei aller Offenheit, mit der sie geführt wurden, nur allzu deutlich gemacht. Die Erneuerung des DDR-Filmschaffens auch in formaler Hinsicht wird deshalb nicht zuletzt dadurch mitbestimmt, wie stark sich das neue gesellschaftliche Bewusstsein auch auf die Rezeption von Filmen überträgt. ■

Bruno Jaeggi

Yeelen

(Das Licht)

Mali, 1987.

Regie: Souleymane Cissé
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/316)

Ein Kinoereignis ist «Yeelen» schon deshalb, weil mit diesem 1987 in Cannes ausgezeichneten Werk erstmals ein schwarzafrikanischer Film ins kommerzielle Kino der Schweiz gelangt. Bedeutsam ist diese Fabel voller Magie und Suggestivkraft aber auch als Beitrag zu jener Diskussion über Tradition und Moderne, die ganz Schwarzafrika weit über das Kino hinaus prägend beschäftigt. Gleichzeitig stellen Machart (mit einer europäischen Equipe) und Thema dieses Gleichnisses Fragen, die weit über den Film des Maliers Souleymane Cissé hinausgehen.

I.
Der Vater (Niamanto Sanogo) kann mit einer einzigen Geste Leben in Asche verwandeln. Doch jetzt fürchtet er um seine absolute Macht: Sein Sohn, Nianankoro (Issiaka Kane), wird ihm ebenbürtig. Von der Mutter gewarnt, zieht der junge Mann davon, um sich zu retten und zu vervollkommen. Der Vater heftet sich an seine Fersen: entschlossen, den zu vernichten, der die Unterwerfung verweigert. In einer mythologischen

Wüstenlandschaft prallen die beiden übernatürlichen Mächte aufeinander: Der Kampf zerstört Vater und Sohn. Doch das Ende der Welt ist zugleich ihre Neuschaffung. Im strahlenden Licht der Genesis macht sich Nianankoros kleiner Sohn mit dem wiedergefundenen Erbe der Väter davon: auf seinen Weg zu einer geläuterten Zukunft, die Harmonie und Synthese verspricht, mit dem initiierten Kleid Nianankoros, mit dem Symbol der Kraft und des Wissens, die nun wieder dem Guten dienen sollen.

II.

Nianankoros Initiationsreise führt durch eine zeitlose Welt, in der alles möglich scheint. Hier herrschen die Elemente und ihre Gegensätze. So wie der Tod neue Wege öffnet, hat – von den ersten Bildern des Filmes an – alles seine zwei Seiten: Dem Wasser antwortet das Feuer, der aufgehenden Sonne das niedertropfende Blut, der Stille der Wind, der Nacht der Tag, dem Ende der Anfang und dem Körper der Geist. Die philosophische Dimension lässt sich weder vom afrikanischen Animismus noch von der universalen Metaphysik trennen. Die Zweigesichtigkeit des Bambara-Weltbilds spiegelt sich in Details und im Ganzen: So verweisen etwa im Wasser treibende Kalebassen – Symbole für das überlieferte Wissen – auf das Leben als Ritual, das erneuert, auf die Zukunft gerichtet sein will.

Zu dieser Zukunft führen die Rieseneier des geheiligten Geiers, der den Kôré, die siebte und höchste Stufe der Bambara-Gesellschaft, versinnbildlicht. Der Flügel des Kôré, seit Jahrtausenden wichtiger Bestandteil der Kultur Malis, verkörpert die Schnelligkeit des menschlichen Geistes, und die Waffe des Vaters, der «Zauber-

stössel», dient dazu, Gesuchtes und Verlorenes wiederzufinden. All diesen Zeichen liegt der Komó zugrunde: das absolute Wissen.

Das Universelle und das in Afrika Verwurzelte gehen dabei schlackenlos ineinander auf. So sagt Souleymane Cissé: «Wenn es Übereinstimmungen gibt mit Konflikten und Tragödien zum Beispiel europäischer Kulturen: um so besser. Das beweist, dass der Mensch stets und überall vergleichbare Probleme bewältigen muss, dass es bei aller Verschiedenheit der Menschen viel Gemeinsamen gibt. Aber bewusst geschah diese Übereinstimmung in «Yeelen» nicht. Ich bin, als eines von

Souleymane Cissé

1940 in der malischen Hauptstadt Bamako geboren, interessiert sich Cissé seit frühester Jugend fürs Kino. Der Ausbildung zum Fotografen und Filmvorführer folgt ein sechsjähriges Studium an der Filmhochschule in Moskau. 1970 wird Cissé Dokumentarfilm-Regisseur beim «Service Cinématographique» des malischen Informationsministeriums. Neben Ousmane Sembène ist Souleymane Cissé heute wohl der bekannteste afrikanische Cineast. Seine Spielfilme wurden auf internationalen Festivals mehrfach preisgekrönt. Der neueste, «Yeelen» (Das Licht) – erhielt u. a. den Spezialpreis der Jury am Filmfestival von Cannes 1987.

Filme:

- 1965–68: «L'homme et les idoles», «Sources d'inspiration», «L'aspirant» (Filmhochschul-Arbeiten)
- 1970–71: 35 Aktualitäten- und Dokumentarfilme für SCINFOMA, Mali.
- 1972: Kurzfilm «Cinq jours d'une vie»
- 1975: «Den muso» (La jeune fille)
- 1978: «Baara»
- 1982: «Finyè»
- 1987: «Yeelen»

zwanzig Kindern unserer Familie, von der Strasse erzogen worden und hatte keine Gelegenheit, die Universalgeschichte etwa von Europa zu studieren. Aber ich habe gelernt, die Dinge zu fühlen, sie in Zusammenhänge zu stellen. Ich weiss mich meiner eigenen Kultur zu bedienen. Und auch dort, wo ich ihren mythologischen Aspekt zeige, will ich die Menschen mit all ihrer authentischen Wirklichkeit, mit all ihrer Tiefe und Innerlichkeit in einen klar definierten Rahmen stellen. Ich habe anderthalb Jahre benötigt, um die Orte festzulegen und die Leute zu bestimmen, die sie bewohnen.»

«Jedenfalls», so fährt Cissé weiter, «ist meine eigene Kultur die Grundlage von «Yelen». Weil die Bilder von Imaginärem, Magischem und Geheimnishaftem handeln, wirken sie als Schock: Dieser ist nicht nur für uns wichtig, sondern auch für jene, die uns von aussen betrachten, für andere Kontinente.»

III.

Die Welt von «Yeelen» ist von grenzenloser, schwerdefinierbarer Schönheit. In ihr weht ein Hauch von Ewigkeit; das Universum ist von allgegenwärtigen Geräuschen und magischen Tönen erfüllt. Gesichter scheinen aus der Leinwand herauszuzugewandern, Gefühle und physische Berührungen sich auf den Zuschauer zu übertragen. Die Bilder sind in goldfarben-sanftes Licht getaucht, obwohl der Film von Gewalt – aber auch von Zärtlichkeit – handelt. Und der Blick auf den Lebensraum der Dogon erinnert an Cissés Satz: «Als ich zum ersten Mal diese Landschaft sah, habe ich geweint.»

Die monatelange Suche nach den (Laien)-Darstellern hat sich gelohnt. Auch ihre Gesten und Haltungen erinnern oft an westafrikanische Skulpturen, von de-

nen Cissé sagt, sie würden ihn «in einer unbeschreiblichen Art durchdringen. Ich wähle meine Darsteller(innen) nach der plastischen Wirkung aus, die ein wenig den Masken entspricht, von denen man glaubt, sie lebten.»

IV.

Auch wenn «Yeelen» nicht ganz die sprühend-direkte Vitalität und sinnlich-sanfte Wärme anderer afrikanischer Filme hat, erfüllt den Zuschauer eine verzaubernde Magie: Verwunderung und Einsicht verschmelzen zur Ganzheit. In ihrer lyrischen Kraft äussert sich Kunst nicht als verzichtbare Dreingabe, sondern – wie in Afrika üblich – als absolute kulturelle, menschliche und gesellschaftliche Notwendigkeit. Was wir im westlichen Kino phantastisch nennen, wirkt in «Yeelen» als Wesen der Natur; was bei Spielberg & Co. als technisches Brimborium aufgesetzt wirkt, wurzelt bei Cissé im Zusammenwirken der Elemente und im tiefgründigen Nährboden des afrikanischen, beseelten Alltags. Selbst das Geheimnishaft an der Grenze zum Tabu zeigt Cissé mit der ruhigen Selbstverständlichkeit dessen, der das Notwendige tut.

Und darin liegt eine grosse Leistung Cissés: Dass er ein europäisch-karthesianisch geformtes Publikum mit einer unabdingbar afrikanischen Seh- und Denkweise voll in Atem zu halten vermag. Momente von unvergesslicher Vollkommenheit und Poesie stellen sich wie nebenbei ein: etwa Nianankoros Abschied von der tiefbekümmerten Mutter, ihre rituelle Reinigung im Wasser oder seine Begegnung mit dem König der Peulh (Balla Moussa Keita) und dessen nunmehr ihm anvertrauten Frau (Aoua Sangaré).

Cissés magischer Realismus an der Grenze des noch Darstellbaren ist umso verwunderli-

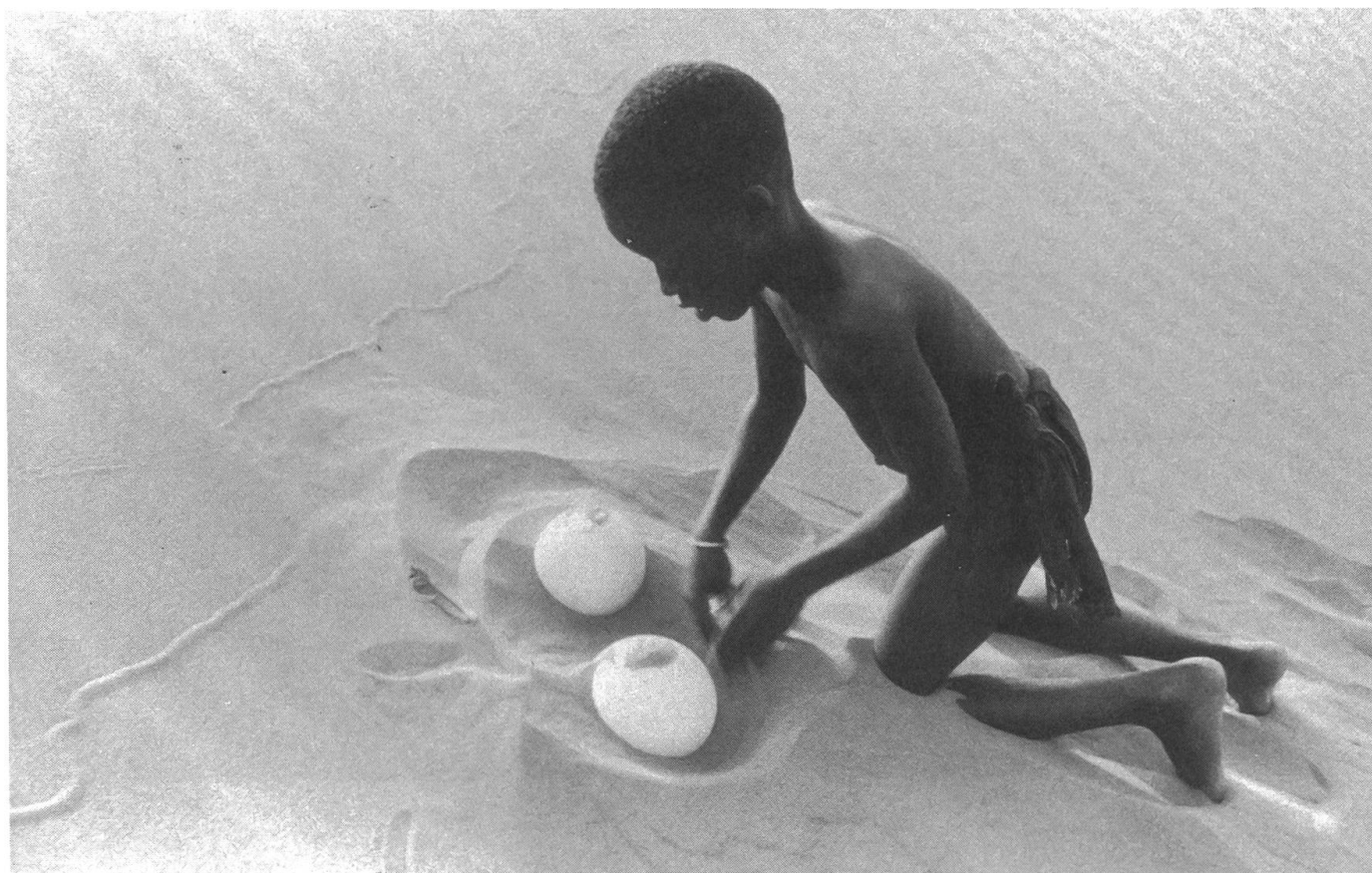
cher, als er selbst nicht an die Magie glaubt und ihm vieles verschlossen bleibt: «Ich habe keinen Zugang zu den Geheimbünden der Bambara. Aber ich respektiere jene, die an die Magie glauben. Natürlich war es überaus schwierig, gewisse Dinge, die von den Chefs der geheimen Kräfte verborgen und geschützt werden, zu filmen. Da gibt es ungeheuer viele Schätze, Kräfte und Geheimnisse, die tabu sind. Wer sich ihnen nähert, so sagt man, gefährde sein Leben. Ich selbst wurde wiederholt bedroht; vieles scheint sich bei den Dreharbeiten, die 1984 begannen und sich über tausend Widerstände hinweg in die Länge zogen, gegen uns verschworen zu haben: vom mona-

telangen Sandsturm bis zum Tod des Hauptdarstellers, der den Vater spielen sollte und der jetzt in einer kurzen, «gezauberten» Sequenz als Onkel auftritt. Aber wir haben, beispielsweise in den Felshängen der Dogon, keine Bilder erzwungen: Wir versuchten durch Geduld und Überzeugung die Dreherlaubnis zu erhalten. Wir konnten uns unmöglich auf Konflikte einlassen.»

V.

Cissé Blick auf das Wissen in der Einheit von Raum und Zeit erinnert daran, dass Afrika erst nach dem Eindringen fremder Religionen seine Erkenntnisse zum Geheimnis machte. «Es ging mir daher darum», so Sou-





Ieymane Cissé, «Afrika der Welt zu öffnen. Genau diese magisch-mysteriöse Seite, die man verborgen hielt, kann die Dinge vorantreiben. Es ist unsere Pflicht, als Regisseur diese Dinge zu zeigen und zu erklären und die Frage zu stellen: Was wollten die Vorfahren, die diese verborgenen Aspekte unserer Kultur geschaffen haben, damit erreichen, und wozu können sie dienen? Afrika verfügt über einen ungeheuren Reichtum, der von unseren enormen geistigen, menschlichen und kulturellen Fähigkeiten zeugt. Aber diese Errungenschaft wird verborgen und ignoriert: vor allem von jenen, die durch ihre politische Macht den Lauf der Dinge bestimmen.»

VI.

Man muss sich als Europäer der Exotik, die so oft in unverstandener faszinierender Fremdheit liegt, entziehen, wenn man die aktuelle Tragweite von Cissés Fabel erkennen will. So kritisiert

«Yeelen» die zur Herrschaft einzelner missbrauchte und verratene Macht. Gleichzeitig beschwört Cissé die Geschichtlichkeit als Kraft der Veränderung: Der Fortschritt entsteht aus dem schmerzhaften, ja tragischen Zusammenprall gegensätzlicher Strömungen.

Daher ist für Cissé die Konfrontation am Schluss von «Yeelen» unvermeidlich: «Ohne sie kämen die Dinge nie voran. Man muss sich zuerst in aller Klarheit gegenüberstehen, wenn es zu einer echten Versöhnung kommen soll. So kennt jeder seinen Standort, und die Dinge nehmen ihren richtigen Lauf, und von da an ist eine rasche, fruchtbare Entwicklung möglich. Der Generationenkonflikt ist in Afrika ganz allgemein ein entscheidender Machtkonflikt. Was mich zu «Yeelen» veranlasst hat, ist mein Gefühl für das, was den Verlauf unserer Geschichte bestimmt.»

Erst die Vernichtung des Status quo bringt Hoffnung. Denn

die tragfähige Wahrheit ist die absolute Summe aller Widersprüche, welche die Analyse der Wirklichkeit durch ein ganzheitliches Fühlen und Denken zutage – eben ans Licht (yeelen) – fördert. In der unverhofft entdeckten Ferne erkennen wir unseren eigenen Horizont unter der glühenden Sonne Afrikas.

VII.

Dieses ganzheitliche Denken hat auch schon Cissés vorangegangenen Filme, «Baara» und, vor allem, «Finyè» geprägt. Mit «Yeelen» wollte Cissé nun die – echten oder vermeintlichen – Grenzen seines bisherigen Schaffens «erweitern und weitergehen als bisherige afrikanische Filme». Dazu hat er mit europäischen Technikern zusammengearbeitet. Dies bringt ihm – auch – in Afrika, wo ein radikales Ringen um die eigene Identität gerade im Film stattfindet, Kritik ein. Auf sie reagiert Cissé empfindlich: «Ich bin vollständig verantwortlich für den

Film». Und wenn man insistiert, meint er: «Wenn ein Brasilianer, Araber oder Japaner mit einem europäischen Team drehte, würde sich diese Diskussion nie stellen! Aber ich habe keine Komplexe: Ich bin es, der die Kamera an ihren Ort stellt, ich bin es, der sagt, ich brauche für diese und jene Sequenz dieses Licht und jene Farbe. Ich bin der Herrscher über meine Werke. Wenn ich morgen ein afrikanisches Technikerteam habe, das meinen Anforderungen genügt, werde ich mit ihm arbeiten. Aber solange ich dieses Team nicht habe, wähle ich Leute, die mir helfen, meinen Film nach meinen Vorstellungen zu verwirklichen. Es ist klar, dass selbst die unscheinbarste Hilfskraft einer Equipe etwas zum kreativen Prozess beiträgt. Entscheidend dabei ist, dass jeder meiner Sensibilität entspricht. Aber das kulturelle Identitätsproblem der Techniker ist ein falsches Problem. Denn ich fühle, dass ich es bin, der über meine Filme entscheidet.»

Und auf die in Cannes da und dort gehörte Kritik, Cissé ziele bewusst auf das internationale Niveau des Kinos, meint Cissé schliesslich: «Es gibt das europäische, amerikanische, japanische Kino. Uns kennt man nicht: Weil wir erst noch gar nicht angefangen haben, Filme zu drehen. Das wenige, was wir seit 25 Jahren geschaffen haben, hält dem Vergleich mit dem international etablierten Kino nicht stand. Und wir werden nun einmal am internationalen Standard gemessen, ob wir wollen oder nicht. Daher müssen wir – wie auch immer – das technische Niveau der bestimmenden Kinoländer erreichen.» ■

Sämtliche Zitate stammen aus Gesprächen des Autors mit Souleymane Cissé. Vgl. auch das dem afrikanischen Filmschaffen gewidmete Dossier in ZOOM 20/87.

Franz Ulrich

Les possédés

(Die Dämonen)

Frankreich 1987.

Regie: Andrzej Wajda

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 88/153)

I.

Vermutlich ist jeder Versuch, Dostojewskis 1871/72 erschienenen, fast tausendseitigen, gewaltigen und komplexen Roman «Die Dämonen» zu verfilmen, zum Scheitern verurteilt. Misst man Wajdas Leinwandadaption an der Romanvorlage, so bleibt nur die Feststellung, dass der Film nicht viel mehr als einen Extrakt des Romans enthält. Nun geht aber der Vergleich zwischen Roman und Film weitgehend daneben, da es sich hier gar nicht um eine Verfilmung des Romans, sondern einer Bühnenversion handelt, die Wajda verschiedentlich inszeniert hat und der die 1958 entstandene Roman-Bearbeitung für die Bühne, «Les possédés», von Albert Camus zugrundeliegt. Jean-Claude Carrière, der von Luis Buñuel für seine letzten Filme bevorzugte Drehbuchautor, hat für die Filmfassung von Camus einen Teil der Dialoge und des dramaturgischen Aufbaus übernommen. Die Thematik des Films, seine inhaltliche Perspektive, wird denn auch sowohl von Dostojewski als auch von Camus bestimmt. Da Carrière aber, im Gegensatz zum Bühnenstück von Camus, Dostojewskis satirisch scharfe Auseinandersetzung mit der russischen Gesellschaft im 19. Jahrhundert, gegen die die «Dämonen», nihilistische Anarchisten und Revolutionäre, kämpfen, fast ganz weggelassen hat, ist aus Dostojewskis prophetischer Vorwegnahme späterer Ereignisse in Russland

und Osteuropa, die auch eine genau durchdachte Revolutionstheologie in sich birgt, im Wesentlichen eine Verschwörerstory geworden. Trotz dieser «Verarmung» blitzen in Wajdas Film einige der zentralen Themen von Dostojewski und Camus auf, so etwa die Ausbreitung des Bösen (Camus: «La peste»), das Problem einer Moral des Terrorismus (Camus: «Les justes») oder die Suche des Menschen nach einem Sinn, nach Gott (Dostojewski).

Der Romanhandlung liegt die sogenannte «Netschajew-Affäre», ein Mord aus politischer Raison, zugrunde: Im November 1869 wurde im Park der Landwirtschaftlichen Akademie zu Moskau der Student Iwanow (im Film Schatow), der sich mit einer anarchistisch-revolutionären Gruppe entzweit hatte, von deren Anführer Netschajew (im Film/Roman Peter Werchowenski) ermordet. Dass im Film nicht der geheimnisvolle Nikolaj Stawrogin des Romans im Mittelpunkt steht, sondern dieser Iwanow/Schatow, der für die Zuschauer zur eigentlichen Identifikationsfigur wird, ist die wohl folgenschwerste Akzentverschiebung gegenüber der Vorlage.

II.

Ort der Handlung ist eine russische Provinzstadt im Jahre 1870, wo eine Gruppe junger Leute mit der Revolution spielt. Zwei von ihnen sind eben aus der Schweiz zurückgekehrt: Peter Werchowenski, der Sohn des liberalen Humanisten Stepan Werchowenski, und der Aristokrat Nikolaj Stawrogin, der Schönheit, Intelligenz und Charisma besitzt und den die Gruppe für ihren neuen Messias hält. Peter Werchowenski übernimmt die organisatorische Leitung der Gruppe, die er für seine Zwecke skrupellos manipuliert, erfüllt von grenzenlosem

Hass und von Verachtung gegenüber allen anderen. Hinter der Maske dieses Intriganten und Narren verbirgt sich ein von der Idee der Zerstörung um ihrer selbst willen Besessener: «Ich zerstöre. Aufbauen sollen andere!» Er kompromittiert seinen Vater mit Flugblättern, lässt Arbeiterquartiere in Brand stecken und verbreitet Angst und Entsetzen im Volk. Es ist Peter, der der Gruppe den Plan suggeriert, es sei notwendig, Schatow umzubringen, weil von ihm Verrat drohe. In Wirklichkeit geht es Peter nur darum, seiner konspirativen Tätigkeit einen Inhalt zu geben und den Mord als einigendes Element für die Gruppe einzusetzen.

Peters Opfer ist Schatow, der leidenschaftlichste Anhänger und zugleich heftigste Antipode Stawrogins. Er ist daran, sich von der Gruppe zu distanzieren und hat ihre Druckpresse in einem Park vergraben. Er glaubt an das russische Volk, ohne an

Gott glauben zu können. Darin liegt sein Verhängnis, denn er wirft der Gruppe vor, sie habe keine Verbindung zum Volk und damit auch keine zu Gott; ihre Revolution sei deshalb zum Scheitern verurteilt. Diese Kritik nimmt Peter, inspiriert von Stawrogin, zum Vorwand, um Schatow zu verdächtigen. Die Freude über die Rückkehr seiner Frau Marie, die ihn in der Schweiz Stawrogins wegen verlassen hat, und über die Geburt des Kindes, obwohl es von Stawrogin ist, könnte Schatow vielleicht wieder zum Glauben und zu einem sinnerfüllten Leben zurückführen. Doch ehe es dazu kommt, wird er ermordet. Schatow, die Lieblingsfigur Dostojewskis, ist die «positivste» Figur unter den Revolutionären.

Zum Mord an Schatow bekennt sich, von Peter überredet, der Brückeningenieur Kirillow, in dessen Figur Dostojewski die Tragödie des «Eingefangenseins des unbewussten Glau-

bens im atheistischen Bewusstsein erschütternd dargestellt und analysiert» (Fedor Stepun) hat. Kirillow ist ein tief in das mystische Dunkel versunkener Mensch, der in nächtlichen Selbstgesprächen eine Philosophie des Todes und des Selbstmordes reflektiert. Er kennt die ekstatische Erfahrung der «ewigen Harmonie» des Seins, die jedoch im Gegensatz zur alltäglichen Erkenntnis «Leben ist Schmerz und Angst» steht. Aus Angst habe der Mensch die Lüge, einen Gott, geschaffen. Die Überwindung der Angst sei für ihn zugleich die Überwindung Gottes und damit die Gottwerdung des Menschen. Der Beweis, dass die Angst, dass Gott überwunden sei, könne nur durch den absolut grund- und zwecklosen Selbstmord erbracht werden. Kirillows Seh-

Jerzy Radziwilowicz als Iwan Schatow.



sucht und Bereitschaft zur «furchtbaren Freiheit» wird von Peter für sein konspiratives Treiben eingespannt, sodass er als Opfer einer grauenvollen Mystifikation stirbt.

Am rätselhaftesten und am wenigsten fassbar ist die Figur des Nikolaj Stawrogins, das eigentliche «Kraftwerk des Romans», von dem alle Energie, alle Ideen ausgehen: In ihm verknoten sich alle Fäden, und dabei gibt es ihn überhaupt nicht! Denn Stawrogin kommt für nichts auf, beantwortet nichts, übernimmt keine Verantwortung. Er ist ohne eigene Persönlichkeit, ohne Zentrum, oder richtiger: Sein Zentrum ist das Nichts. Weil er ohne Kern, ohne Gott und ohne Glauben an irgend etwas lebt, lässt er alles Sagbare und Denkbare als Wahrheit nebeneinander bestehen. Er sucht dadurch zu einem sinnerfüllten Dasein zu kommen, dass er anderen Menschen zum Verhängnis wird, sie in Verrat und Verderben treibt. Aus blosser Provokation und Verachtung hat Stawrogin die halbirte Marya Lebjadkina geheiratet. Zu den stärksten Szenen des Films gehört die Begegnung zwischen ihm und Marya (eindrücklich gespielt von Jutta Lampe): Da sie ihren «Prinz» nicht wieder erkennt, heisst sie ihn hinaus gehen und wieder hereinkommen, in der Hoffnung, den «Prinzen» doch noch zu finden. Auch die Verführung Lisas, der Tochter des dummen, naiven Gouverneurs, berührt ihn nicht tiefer. Als der Dieb und Mörder Fedjka sich anbietet, Marya und ihren Bruder aus dem Wege zu räumen, stimmt er nicht gerade zu, aber er gibt ihm Geld. Dass auch für Stawrogin, diesen «Bürger des Kantons Uri», wie sich am Schluss des Romans herausstellt, als letzte Konsequenz ebenfalls nur der Selbstmord bleibt, spart der Film aus.

War bisher von den «Söhnen» die Rede, so muss doch noch einer der «Väter», Stepan Werchowenski, erwähnt werden, obwohl von seiner Bedeutung im Film praktisch nichts mehr erhalten geblieben ist (was nicht nur der schwachen Darstellung durch Omar Sharif zuzuschreiben ist). Stepan ist ein Idealist und Aesthet, der die Schönheit zum bestimmenden Prinzip der Geschichte proklamiert. Die Werke Raffaels sind ihm letztlich wichtiger als alle russischen Bauern. Vor seinem Tod lässt er sich aus dem Lukas-Evangelium (8, 32–37) die Geschichte von der Austreibung der Dämonen, die in Säue fahren, vorlesen – Entschlüsselung des Titels und des Romans: Für Dostojewski waren Atheismus und Nihilismus eine Form der Dämonie.

III.

Dass hinter dem atheistischen Bewusstsein von Revolutionären sich unbewusst die Sehnsucht nach Religion verbirgt, diese wesentliche Dimension im Roman Dostojewskis ist im Film kaum noch vorhanden. Im Roman sind die Beziehungen zwischen den Hauptgestalten nicht psychologischer, sondern metaphysischer Natur. Weil es Wajda nicht gelungen ist, diese fehlende religiös-metaphysische Dimension durch eine wirklich glaubwürdige Psychologie zu ersetzen, wirken die Filmfiguren, mit Ausnahme vielleicht von Marie Schatowa (Isabelle Huppert) und Marya Lebjadkina (Jutta Lampe), seltsam leblos. Sie sind weitgehend nur noch Träger von Ideen und Parolen. Stawrogin (Lambert Wilson) wirkt wie ein zynischer Dandy, ohne je eine dämonische Dimension wie im Roman zu erreichen.

Trotz aller Abstriche hat Andrzej Wajda ein flüssig inszeniertes Werk und eine winterlich

düstere Atmosphäre (wesentlichen Anteil daran hat die Musik von Zygmunt Konieczny) geschaffen, in die das fiebrige Treiben der Revolutionäre passt. Dass sich Wajda nach «Danton» (1982) ein weiteres Mal mit einer Revolution des 19. Jahrhunderts befasst, hat sicher mit seinen «polnischen» Erfahrungen zu tun. Für ihn hat Dostojewski all die Übel des 20. Jahrhunderts vorausgeahnt, vor allem den Totalitarismus und Terrorismus ideologischer Prägung. In seinem Film geht es Wajda um eine Aktualisierung der Bezüge von Dostojewskis Roman zu unserer Gegenwart. Ob ihm das wirklich gelungen ist, bleibt fraglich. Aber wenn seine Mängel dazu führen, dass die Zuschauer den «echten» Dostojewski kennenlernen wollen, hat der Film durchaus etwas Sinnvolles bewirkt. ■

Peter Rüesch

Prince of Darkness

(Prinz der Dunkelheit)

USA 1987.

Regie: John Carpenter

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 88/138)

John Carpenter hat für sich die Produktionsbedingungen amerikanischer B-Filme ein zweites Mal erfunden: kleines Budget, unabhängige Produktionsfirma, geringer Aufwand an Dekor und «Special Effects». Sie haben Carpenter eine Freiheit punkto Auswahl der Stoffe und ihrer filmischen Umsetzung erlaubt, wie sie im kostspieligen Hollywood nicht möglich gewesen wäre. Vor bald zehn Jahren sind dem Amerikaner zwei Klassiker

Arnold Böcklin

88/157

Idee, Gestaltung, Kamera, Schnitt, Musikauswahl: Bernhard Raith; kunsthistorische Beratung und Text: Dorothea Christ; Produktion: Schweiz 1981–1988, B. Raith, 96 Min.; Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.

Inspiziert durch die 1977 in Basel eingerichtete Ausstellung zum Lebenswerk von Arnold Böcklin (1827–1901), hat Bernhard Raith, seines Zeichens ein Filmemacher im Industriebereich, einen – anderthalb spannende Stunden währenden – filmischen Essay über die Bilderwelten des grossen Malers entworfen. Begleitet von einem informativen Kommentar, glücklicherweise aber verschont von einer geistesgeschichtlichen und literarischen Ausdeutung, ist eine schwelgerische Huldigung an einen Verehrten entstanden. Zudem ist der Film von einer technischen Vollendung, wie man sie im schweizerischen Filmschaffen selten antrifft. →11/88

J★

Capriccio (Briefe aus Capri)

88/158

Regie, Buch, Schnitt: Tinto Brass; Kamera: Silvano Ippoliti; Musik: Riz Ortolani; Darsteller: Nicola Warren, Francesca Dellera, Andy J. Forest, Luigi Laezza, Vittorio Caprioli u. a.; Produktion: Italien 1987, Luigi e Aurelio De Laurentis/San Francisco Film, 100 Min.; Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.

Ein amerikanisches Ehepaar, das sich während des Krieges in Italien kennengelernt hat, kehrt nach ein paar Jahren wieder in dieses Land zurück. Unter Ehemüdigkeit leidend, nehmen beide insgeheim wieder Kontakt zu Liebhabern von einst auf. Ernüchtert durch dieses kurze Intermezzo, das für beide weniger romantisch ausfällt, als sie sich das erträumt haben, finden sie wieder zusammen. Eine Ehetragikomödie mit dem unverwechselbaren Styling und Arrangement von T. Brass, der hier erneut seine erotischen Phantasien und Obsessionen zelebriert, wie schon zuvor in «Miranda» und «The Key».

E

Briefe aus Capri

Less than Zero (Unter Null)

88/159

Regie: Marek Kaniévski; Buch: Harley Peyton, nach dem Roman von Bret Easton Ellis; Kamera: Edward Lachman; Schnitt: Peter E. Berger, Michael Tronick; Musik: Thomas Newman; Darsteller: Andrew McCarthy, Jami Gertz, Robert Downey jr., James Spader, Tony Bill, Nicholas Pryor, Dona Mitchell, Michael Bowen, u. a.; Produktion: USA 1987, Jon Avnet, Jordan Kerner/20th Century Fox, 96 Min.; Verleih: 20th Century-Fox Film, Genf.

Die Mühsal der reichen Leute in Beverly Hills: Den Mangel an elterlicher Liebe und an Lebenserfüllung betäuben sich die geschleckten Finanzsprösslinge während ausgelassener Klubnächte mit Alkohol und Drogen. Marek Kaniévskas Film hat sich ganz der kühlen, synthetischen Äusserlichkeit dieser konsumgierigen Schickeria verschrieben und kreist mit einer ausgesuchten bildlichen Ästhetik den schönen Schein ein, in dem die Figuren bis in den Tod gefangen bleiben: Sie sterben bei betörendem Sonnenaufgang, ohne je richtig gelebt zu haben. Ab etwa 14. →11/88

J

Unter Null

Ratboy

88/160

Regie: Sondra Locke; Buch: Rob Thompson; Kamera: Bruce Surtees; Montage: Joel Cox; Musik: Lennie Niehaus; Darsteller: Sondra Locke, Sharon Baird, Robert Townsend, Christopher Hewett, Larry Hankin u. a.; Produktion: USA 1986, Warner, 110 Min.; Videoverleih: Warner Home Video, Zollikon.

Ein rattengesichtiger, piepstimmiger kleiner Wicht wird von einer Journalistin von seiner Müllhalde in die Grossstadt gebracht, wo er domestiziert und vermarktet werden soll. Aber Ratboy macht nicht mit und verpasst den neugierigen Journalisten eine Abreibung. Auf der Flucht sind schiesswütige, tölpelhafte Polizisten hinter ihm her, und Nicki, seine Ausbeuterin, in die er sich verliebt hat, verliert eine Träne der Reue. Plump inszeniertes, dummlich-moralisierendes Laientheater.

J

Kurzbesprechungen

ZOOM Nummer 11, 2. Juni 1988
«Filmbesprechungen»-Kurzbesprechungen
48. Jahrgang

Unveränderter Nachdruck
nur mit Quellenangabe ZOOM gestattet.

Zoom AGENDA Zoom

FILME AM BILDSCHIRM

■ Montag, 6. Juni

Hamnstad

(Hafenstadt)

Regie: Ingmar Bergman (Schweden 1948), mit Bengt Eklund, Nine-Christine Jönsson, Erik Hell, Berta Hall. – Der fünfte Film Ingmar Bergmans entstand unter dem Einfluss von Rossellini und dem italienischen Neorealismus. Die junge Berit ist nach unglücklicher Kindheit in ein Fürsorgeheim gekommen und fristet ein sinnloses Dasein als Fabrikarbeiterin. In der Beziehung zu einem Matrosen schöpft sie Hoffnung. Bergmanns Themenkreis, die Erfahrung von Einsamkeit, Leiden an sich selbst und der Umwelt, klingt hier an. (23.00–0.30, ARD)

■ Donnerstag, 9. Juni

Cet obscur objet du désir

(Dieses obscure Objekt der Begierde)

Regie: Luis Buñuel (Frankreich/Spanien 1977), mit Fernando Rey, Angela Molina, Carole Bouquet. – Die Geschichte einer erotischen Annäherung an eine junge Frau und ihre Verweigerung. Buñuel entlarvt den Mann als Verkörperung starrer Verhaltensmuster, den bürgerlichen Trugschluss, dass alles käuflich sei, und die Absurdität unserer Zeit. Brillantes Alterswerk des Meisters voller Humor und weiser Ironie. (22.10–23.50, TSR) → ZOOM 19/77

■ Sonntag, 12. Juni

Höhenfeuer

Regie: Fredi M. Murer (Schweiz 1985), mit Thomas Nock, Johanna Lier, Dorothea Moritz, Rolf Illig. – Der taub geborene «Bueb» und seine Schwester Belli, an der Schwelle zum Erwachsenwerden, versuchen aus der kargen Fron und Enge des elterlichen Bergbauernalltags auszubrechen. Sie spüren aneinander Zärtlichkeit und Verstehen. Die Geschwisterliebe führt zur Katastrophe. Genaue Milieubeobachtung und subtile psychische Einfühlung gehen in Murers Meisterwerk eine künstlerische Verbindung ein. (20.50–22.30, TSR) → ZOOM 18/85

Il bacio di Tosca

Regie: Daniel Schmid (Schweiz 1984). – Der dokumentarische Spielfilm über die Mailänder «Casa di riposo», das von Giuseppe Verdi gegründete Alters-

heim für mittellose Musiker, ist ein spontanes, lebendiges Porträt ehemaliger Stars der Opernbühne. Über das Alter hinweg wird der frühere künstlerische Glanz beschworen. Ein liebevoller Film über Kunst und Wirklichkeit, Erinnerung und Gegenwart. (22.45–0.10, TV DRS)

→ ZOOM 16/84

■ Mittwoch, 15. Juni

Inside

Regie, Buch, Kamera: Peter Ramseier (Schweiz 1987), mit H. U. Keller, Esther Schneider, Richard Seiler. – Der experimentelle Spielfilm-Erstling handelt von einer Reise in die Welt der Träume und Visionen, die in einer subjektiv-eigenartigen Sicht als dichte Ton- und Bildpartitur dargestellt wird. (23.00–0.30, TV DRS) → ZOOM 1/87

■ Donnerstag, 16. Juni

Le fantôme de la liberté

(Das Gespenst der Freiheit)

Regie: Luis Buñuel (Frankreich 1974), mit Adriana Asti, Julien Bertheau, Adolfo Celi. – Der episodische Film ist assoziativ aufgebaut. Fantastisch-surrealistisch wird das Chaos der bürgerlichen Gesellschaft und seine Freiheit als Trugbild dargestellt. (22.20–23.00, TSR)

FERNSEH-TIPS

■ Samstag, 4. Juni

Fortschrittsmythos und Unsterblichkeitswahn

Der Psychoanalytiker und Psychosomatiker Horst Eberhard Richter fragt in seinem Vortrag nach den Ursachen des modernen Fortschrittsmythos, welche Wirkungen er auf Denken und Fühlen der Menschen habe und was dieser Fortschritt eigentlich wert sei. Das Verhältnis zum Tod ist dabei von zentraler Bedeutung. (12.30–13.45, SWF 3)

SEISMO: Jugendfilmszene Schweiz (1)

Während einer Woche werden im kommunalen Kino Zürich Werke von nicht-professionellen Film- und Videoherstellern vorgestellt, bewertet und prämiert. Die Sendung zeigt eine Auswahl der Werke von den «Schweizer Jugend Film- und Video-Tagen 1988». (17.55–18.45, TV DRS, 2. Teil: Samstag, 25. Juni)

ZOOM

LESERUMFRAGE 1988

Liebe Leserin, lieber Leser,

Von der Einsamkeit des Redaktors am Schreibtisch haben Sie gehört: Da sitzt er, produziert Texte — und weiss nicht für wen. Wir glauben zwar nicht, dass wir den Kontakt zu Ihnen, liebe Leserin und lieber Leser, auf so sprichwörtliche Art und Weise verloren haben. Immerhin erhalten wir Leserbriefe, die sich bestätigend oder kritisch mit unserer Arbeit auseinandersetzen. Einen kleineren Teil unseres Publikums haben wir die Jahre über auch persönlich kennenlernen dürfen. Trotzdem, in den zehn Jahren seit unserer letzten Leserumfrage hat sich die Medienwelt gewandelt — und mit ihr Ansprüche und Gewohnheiten der Medienkonsumenten. Wir möchten über Sie und Ihre Meinung zu ZOOM Genaueres erfahren. Liegen wir mit unseren Inhalten und Gewichtungen richtig? Sind wir auf dem richtigen Weg mit der Struktur und der Gestaltung unserer Zeitschrift? Wir erhoffen von Ihnen Antworten auf eine Reihe von Fragen, damit wir ZOOM gezielter auf Ihre Lese- und Informationsbedürfnisse ausrichten können. Selbstverständlich können Sie uns Ihre Angaben anonym zuschicken. Wir werden die persönlichen Daten vertraulich behandeln. Die wichtigsten Ergebnisse der Umfrage werden diesen Sommer im ZOOM veröffentlicht.

Senden Sie bitte den ausgefüllten Fragebogen bis zum *30. Juni* an die Adresse unserer Redaktion:

Redaktion ZOOM
Postfach 147
8002 Zürich.

Für Ihre Mithilfe danken wir Ihnen herzlich und verbleiben mit freundlichen Grüssen

Matthias Loretan
Franz Ulrich
Urs Jaeggi

A. Welches ist Ihr Zugang zu ZOOM?

1. Lesen Sie ZOOM als
 - ☐ Einzelabonnent
 - ☐ Mitglied einer Gruppe, die ZOOM abonniert hat
 - ☐ Jugendgruppe
 - ☐ Pfarramt/Pfarreiarbeit
 - ☐ Schule
 - ☐ Verein
 - ☐ Firma
 - andere _____

Falls Sie Einzelabonnent sind:

2. Wieviele Leser hat Ihr Exemplar von ZOOM? _____

Falls Sie verantwortlich sind für ein Gruppenabonnement:

3. Wie gross ist die Gruppe, für die Sie ZOOM abonniert haben? _____

4. Wieviele Mitglieder dieser Gruppe lesen Ihrer Schätzung nach ZOOM? _____

5. Ist diese Gruppe

- ☐ kirchlich
- ☐ nicht kirchlich

B. Wozu dient Ihnen ZOOM?

1. Dient Ihnen ZOOM

- ☐ zur aktuellen Information
 - ☐ über Film
 - ☐ über Medien
- ☐ zur Dokumentation
 - ☐ über Film
 - ☐ über Medien
- ☐ zum Plausch, als Lesevergnügen
- ☐ für den Unterricht
 - ☐ in Filmkunde
 - ☐ in Medienkunde
 - ☐ anderer Fach- und Stoffgebiete

- ☐ für die Jugendarbeit
 - ☐ in der Kirchgemeinde
 - ☐ in einer anderen Jugendgruppe:

- ☐ für die Erwachsenenbildung
 - ☐ in der Kirchgemeinde
 - ☐ in einer anderen Gruppe:

2. Sammeln Sie ZOOM (das ganze Heft)?

- ☐ ja
- ☐ nein

3. Sammeln Sie einzelne Artikel aus ZOOM?

- ☐ ja
- ☐ nein
- ☐ welche Gebiete (Filmbesprechungen, Film- oder Medienthemen) _____

4. Sammeln Sie die Kurzbesprechungen?

- ☐ nein
- ☐ ja

5. Führen Sie mit den Kurzbesprechungen eine Kartei?

- ☐ nein
- ☐ ja

C. Wie intensiv lesen Sie ZOOM?

1. Seit wann lesen Sie ZOOM? _____

2. Lesen Sie jede Ausgabe von ZOOM?

- ☐ ja
- ☐ nein

3. In wievielen der bisher erschienenen Ausgaben des ersten Halbjahres 1988 haben Sie die Filmbeiträge gelesen? _____

4. In wievielen Ausgaben des ersten Halbjahres 1988 haben Sie die aktuellen Medienbeiträge, (Radio, TV, Politik) gelesen? _____

5. Haben Sie die Mediennummern des 1. Halbjahres 1988 (Nr. 2, Nr. 5, Nr. 10) gelesen?

- ☐ ja
- ☐ nein
- ☐ einzelne Beiträge

6. Wieviele Ausgaben von ZOOM haben Sie im letzten Halbjahr ungelesen beiseite gelegt? _____

7. Wenn Sie eine ZOOM-Ausgabe nicht lesen, was ist der Grund?

- ☐ Zeitmangel
- ☐ zuviel anderer Lesestoff
- ☐ kein Interesse
- ☐ ich lese Filmbesprechungen im ZOOM erst, nachdem ich den Film gesehen habe
- ☐ andere Gründe

8. Können Sie uns (eine) ZOOM-Ausgabe(n) nennen, die Sie gar nicht interessiert hat/haben?

9. Können Sie uns (eine) ZOOM-Ausgabe(n), allenfalls auch einzelne Beiträge nennen, die Sie sehr angesprochen haben?

10. Wie häufig nehmen Sie eine ZOOM-Ausgabe durchschnittlich zur Hand?

- ☐ einmal
- ☐ zweimal
- ☐ dreimal
- ☐ häufiger als dreimal

D. Welche Inhalte interessieren Sie im ZOOM?

1. Interessieren Sie
- ☐ Filmbesprechungen
 - ☐ Besprechungen von einzelnen Radio- und TV-Sendungen
 - ☐ Hörspielbesprechungen
 - ☐ Neue Medien (Telekommunikation, Videotex, Teletext, Computer)
 - ☐ Video
 - ☐ Medienwirtschaft
 - ☐ Filmwirtschaft
 - ☐ Medienpolitik
 - ☐ Filmpolitik
 - ☐ Dritte Welt und Film
 - ☐ Dritte Welt und Medien
 - ☐ Kirche und Film
 - ☐ Kirche und Medien
 - ☐ Festivalberichte
 - ☐ Film- und Medienschaaffende (Darsteller, Regisseure usw.)
 - ☐ Porträts
 - ☐ Interviews
 - ☐ Film-Genres
 - ☐ Programmattungen bei Radio und TV
 - ☐ Filmschaffen einzelner Länder/Kulturreise
 - ☐ Medienkultur und Gesellschaft: Interpretationen und Bewertungen

E. Ihre Meinung zu den ZOOM-Rubriken

1. Wie beurteilen Sie die ZOOM-Rubriken qualitativ?

	sehr gut	gut	mässig	schwach
Editorial	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Film im Kino	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Film am Bildschirm	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Film im Buch	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Film-Themen (Hintergrund)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Geschichte des Films in 250 Filmen	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Film im Selecta/Zoom-Verleih	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Medien aktuell:				
TV-kritisch	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Radio-kritisch	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Medien-Themen (Hintergrund):				
Radio	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Fernsehen	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Presse	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Medienpolitik	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Medien im Buch	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ZOOM-Agenda:				
Programm-vorschau	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Veranstaltungen	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Kurzbesprechungen	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

2. Welche Rubriken möchten Sie stärker ausgebaut haben, welche nicht?

1. _____ ☐ mehr ☐ weniger
2. _____ ☐ mehr ☐ weniger
3. _____ ☐ mehr ☐ weniger

3. Was vermissen Sie im ZOOM?

F. Wie beurteilen Sie die Tendenz von ZOOM?

(Mehrfachnennungen möglich!)

1. Halten Sie ZOOM für
- ☐ sachgerecht
 - ☐ unkritisch
 - ☐ verständlich
 - ☐ christlich
 - ☐ progressiv
 - ☐ kompetent
 - ☐ kompliziert
 - ☐ konservativ
 - ☐ kritisch
 - ☐ zu intellektuell
 - ☐ tendenziös
 - ☐ zu wenig christlich

2. Wie beurteilen Sie ZOOM insgesamt?

- ☐ sehr gut
- ☐ gut
- ☐ mässig
- ☐ schlecht

G. Wie beurteilen Sie die Aufmachung von ZOOM?

1. Finden Sie die Rubrizierung

- ☐ klar
- ☐ unklar
- ☐ zweckmässig
- ☐ unzweckmässig

2. Gefallen Ihnen die Titelseiten von ZOOM?

- ☐ ja
- ☐ nein

3. Wenn sie Ihnen nicht gefallen, was würden Sie ändern? _____

4. Wie beurteilen Sie die Aufmachung des Heft-Innenen von ZOOM?

- ☐ leserfreundlich
- ☐ schwer leserlich
- ☐ übersichtlich
- ☐ unübersichtlich
- ☐ ansprechend
- ☐ langweilig
- ☐ zu aufwendig
- ☐ zu schlicht

- ☐ die Illustrationen ergänzen den Text
- ☐ die Illustrationen sind informativ
- ☐ die Illustrationen bieten Auflockerung,
- ☐ ohne viel informativen Gehalt
- ☐ ZOOM sollte anteilmässig stärker illustriert sein
- ☐ ZOOM ist zu stark illustriert
- ☐ das Verhältnis Text: Bild in ZOOM ist gerade richtig
- ☐ andere Meinungen:

Wir haben Ihre Zeit nun mit vielen Fragen in Anspruch genommen – möchten Sie uns etwas mitteilen, zu bedenken geben, raten usw., was in unseren Fragen nicht angesprochen ist? Falls der untenstehende Raum zu knapp bemessen ist, schreiben Sie bitte Ihre Anregungen auf ein Blatt Papier und legen es der Umfrage bei. Danke.

Renegade

88/161

Regie: E.B. Clucher; Buch: Marco Tullio Barboni; Kamera: Alfio Contini; Musik: Mauro Paoluzzi; Darsteller: Terence Hill, Ross Hill, Robert Vaughn, Beatrice Palme, Lisa Ann u. a.; Produktion: Italien 1987, Paloma, 93 Min.; Verleih: Rex Film, Zürich. Mit dem 14jährigen Sohn eines Freundes zieht ein schlitzohriger Cowboy auf ein idyllisches Fleckchen Land in Arizona und verteidigt es gegen den Zugriff eines Grosskonzerns. Episodisch aufgebauter harmloser Unterhaltungsfilm, der seine Spannungsmomente aus einigen Stunt-Szenen bezieht.

J

Saigon: Off Limits (Saigon)

88/162

Regie: Christopher Crowe; Buch: Ch. Crowe, Jack Thibeu; Kamera: David Gribble; Schnitt: Douglas Ibold; Musik: James Newton Howard; Darsteller: Willem Dafoe, Gregory Hines, Fred Ward, Amanda Pays, Scott Glenn, u. a.; Produktion: USA 1987, Alan Barnette/20th Century Fox, 100 Min.; Verleih: 20th Century-Fox Film, Genf. Vietnam ist mittlerweile zu einem Film-Genre gediehen: Christopher Crowes Film strickt aus dem verrohrenden, wahnwitzigen Klima jenes Kriegsschauplatzes einen konventionellen Thriller. Die Suche zweier Militär-Polizisten nach einem US-Armee-Offizier, der vietnamesische Prostituierte umbringt, führt durch Bars und Speunken, über Schlachtfelder bis hin zu einem Kloster. Das zynische Machwerk erklärt, wer in Vietnam, dieser «Abfallgrube der Welt», in der die einheimischen Polizeibeamten lästige «Mäuse» darstellen, die Oberhand behielt: «Wir, die Amerikaner, sind immer im Vorteil!»

E

Saigon

Das Schweigen des Dichters

88/163

Regie und Buch: Peter Lilienthal, nach einer Erzählung von Abraham B. Jehoschua; Kamera: Justus Pankau; Schnitt: Susi Jäger; Musik: Claus Bantzer; Darsteller: Jakob Lind, Len Ramras, Daniel Kedem, Towje Kleiner, Vladimir Weigel, Barbara Lass u. a.; Produktion: BRD 1986, Edgar Reitz, WDR, 98 Min.; Verleih: offen (Sendetermin: 29.5.1988, ARD).

Ein israelischer Dichter, der nicht mehr schreibt und dieses «Schweigen» als Rückzug aus einer ungeordneten, nicht mehr an die heilende Kraft des Wortes glaubenden Welt versteht, wird durch seinen geistig behinderten Sohn herausgefordert, als dieser die Bedeutung von Sprache erkennt. Leise, in poetischen Bildern nuancenreich aufgefächerte Beschreibung einer Vater-Sohn-Beziehung, die Sprache als lebensnotwendiges Mittel der Verständigung thematisiert.

→ 11/88

E★

Tiger Warsaw (Dirty Tiger)

88/164

Regie: Amin Q. Chaudhri; Buch: Roy L. London; Kamera: Robert Draper; Schnitt: Brian Smedley-Ashton; Musik: Ernest Troost; Darsteller: Patrick Swayze, Barbara Williams, Piper Laurie, Bobby DiCiccio, Mary McDonnell, Lee Richardson, Kaye Ballard, Beeson Carroll, u. a.; Produktion: USA 1987, Amin Q. Chaudhri/CFG, 93 Min.; Verleih: Rex Film, Zürich.

Das Liebäugeln des deutschen Titels mit Patrick Swayzes grossem Erfolg in «Dirty Dancing» führt in die Irre: Amin Q. Chaudhris Film entfaltet ein altmodisches, betuliches Melodrama um einen Sohn polnischer Einwanderer, der in seine Heimatstadt zurückkehrt, in der er vor Jahren ungewollt seinen Vater angeschossen hat. Immer wieder sucht jenes traumatische Ereignis die Figuren heim, bis sie im satten Happy-End die Vergangenheit überwinden. Obwohl psychologisch nicht ausgefeilt, bezieht «Tiger Warsaw» aus dem verhangenen Stahlarbeiterstädtchen einen stimmgigen Nährboden für die depressiven Gefühle der Figuren. Ab etwa 14.

J

Dirty Tiger

■ *Sonntag, 5. Juni*

Der zerbrochene Regenbogen

«Die Vertreibung der Indianer vom Heiligen Berg», eine leidenschaftliche Auseinandersetzung mit den Zwangsumsiedlungs-Programmen der Regierung, die zur Zerstörung des Lebensraumes und der Kultur von Hopi- und Navajo-Indianern im US-Staat Arizona führen. (19.30–20.15, ZDF)

■ *Montag, 6. Juni*

Die Schattenseiten der Macht

«Machiavelli und die Moral in der Politik», Film von Thomas Petermann und Frieder Wagner; mit Jürg Low als Machiavelli. – Die Gedanken Niccolò Machiavelli (1469–1527) werden mit unserer politischen Wirklichkeit konfrontiert, an Beispielen von Machtmissbrauch. (22.10–22.40, ZDF)

■ *Freitag, 10. Juni*

Fromme Propaganda für den Sowjetstaat?

Bericht zur 1000-Jahr-Feier der russisch-orthodoxen Kirche von Rita Knobel-Ulrich und Uwe Michelsen. – Die vom Staat unterstützten Feierlichkeiten des Gedenkens an die «Taufe Russlands» sind Zeichen eines religiösen Tauwetters. Dr. Eugen Voss, Leiter des Instituts «Glaube in der 2. Welt», Zollikon, (Zürich), ist skeptisch: Es sei die Absicht Gorbatschows, die UdSSR vom Negativ-Image des religionsverfolgenden Staates zu befreien. (23.00–23.30, ARD; zum Thema: «Warten auf Glasnost, Katholiken in der Ukraine», *Mittwoch, 15. Juni, 22.40–23.10, ZDF*; «Nicht quatschen Genossen – geht an die Arbeit», *Donnerstag, 16. Juni, 22.10–22.55, ZDF*)

■ *Sonntag, 12. Juni*

Flucht, Sucht und Ekstase

Dokumentation von Joao Correa über Süchtige, Suchtverhalten, die Geschichte der Rauschmittel. Ergänzt wird die Sendung durch ein Gespräch von Ellen Steiner mit der Mutter eines Drogenopfers. (11.00–12.25, TV DRS)

RADIO-TIPS

■ *Mittwoch, 8. Juni*

Frauenrecht statt Frauenrechte

«Frauenrechte» räumen den Frauen einzelne Rechte nach männlichen Wert- und Lebensmustern ein. Hingegen bedeutet «Frauenrecht», wie es die dänische

Juristin Kirsten Ketscher vorschlägt, voller Bezug zur Lebenswirklichkeit der Frau. Die Frau soll nicht für die Jahre einer Mutterschaft «bestraft» werden, sondern gleichwertig am beruflichen und öffentlichen Leben teilnehmen. Das Gespräch mit Kirsten Ketscher führt Ursa Krattiger. (14.05–14.30, DRS 1)

Die Fremden sind immer die anderen

«Auswanderungsland Schweiz und seine Fremdenpolitik», Doppelpunkt-Sendung von Klaus Anderegg. – Mitte des 19. Jahrhunderts kam es in der Schweiz zu Armen-Auswanderungen. Heute sind es vor allem Bauern, die durch die Entwicklung im Schweizer Bodenmarkt gezwungen sind, ihren Beruf aufzugeben oder auszuwandern. Auswanderung und Einwanderung sind für die Schweizer Öffentlichkeit ein Stück verdrängter Geschichte. (20.00–21.30, DRS 1; Zweit-sendung: *Mittwoch, 22. Juni, 10.00, DRS 2*)

■ *Dienstag, 14. Juni*

Ach und Och

Hörspiel von Markus Kägi; Regie: Katja Früh. – Ein Hallenbad ist Ort intimer Geständnisse zweier alter Freunde, die Männer lieben. Einer der beiden führt als Familienvater ein Doppelleben. Die beiden sprechen über den Tod, der die Frage nach einem sinnvoll gelebten Leben aufwirft. (20.00–20.55, DRS 2; Zweit-sendung: *Samstag, 18. Juni, 10.00*)

ÜBER FILM UND MEDIEN

■ *Mittwoch, 6. Juni*

Lachen machen

«Anmerkungen zu einem traurigen Beruf», von Ralf Ströhle. – In den USA haben sich die sogenannten «stand up comedians» zu einem gefragten lukrativen, aber harten Job entwickelt. In den «stand up comedy-Clubs» herrscht ein böser, zynischer Humor, in dem das Publikum oft beleidigt wird und geschmacklos Minderheiten diskriminiert werden. Alles ist erlaubt, um die Leute zum Lachen zu bringen. (21.10–22.00, ARD)

■ *Mittwoch, 15. Juni*

Die Phantasie an die Macht

«Rückblick ohne Nostalgie auf das Schweizer Filmschaffen». Martin Schaub, Filmkritiker, dokumentiert die Impulse des «Mai 1968» auf den neuen Schweizer Film (22.22–23.20, 3SAT)

des neuen Horrorfilms gelungen: «Halloween» (1978, ZOOM 10/79) und «The Fog» (1980, ZOOM 10/80). Carpenter, der Allroundman, der bei den meisten seiner Filme nicht nur Regie führte, sondern auch das Drehbuch schrieb und die Musik komponierte, galt fortan als kommerziell vielversprechender Horror-Spezialist. Zweifellos wäre ihm damals eine Laufbahn offengestanden, wie sie etwa Steven Spielberg beschritten hat. Doch Carpenter verstand sich nicht auf die Sachzwänge grosser Produktionen, sie nahmen ihm den nötigen Bewegungsspielraum für eigene Ideen und das unkomplizierte Arbeitsklima eines kleinen, aber vertrauten Mitarbeiterstabs. Die teuren Filme «Escape from New York» (1981, ZOOM 18/81) und «The Thing» (1982) waren nicht allein kommerzielle Reinfälle, Carpenter schien sich auch von seinen stilistischen Prämissen entfernt zu haben: Man vermisste die einst so brillant puristische, aber umso perfektere Inszenierung der Angst.

«Prince of Darkness» versucht, mit einem kleinen Budget am schöpferischen Klima der vergangenen Höhepunkte anzuknüpfen: keine Stars (ausser Donald Pleasence), Konzentration auf wenige Schauplätze und, entgegen den aktuellen Gepflogenheiten im amerikanischen Fantasy-Kino, ein sparsamer Umgang mit der Trickkiste. Vielleicht hat der Film deshalb am diesjährigen Festival des Phantastischen Kinos in Avoriaz den Preis der Kritik gewonnen. Aber «Prince of Darkness» vermag nicht an den intelligenten Umgang mit den Regeln und Mythen des Fantasy- und Horrorgenres heranzukommen, den Carpenter in «Halloween» so überzeugend zeigte. Der Spannungsbogen des Films entfaltet sich schwerfällig, droht immer wieder einzubrechen und kann

so oft nur durch ziemlich billige Schockeffekte aufrecht erhalten werden. Störend sind überdies die Verwendung abgestandener Klischees und die Simplifizierung in der Personenbeschreibung, sie übertreffen das Mass an sinnvoller Reduktion auf prototypische Figuren, die zum mythologischen Inventar des Genres gehören. So versucht Carpenter etwa die Heldin seines Films, das moralisch saubere «all american girl» Catherine, gewissermassen zu modernisieren, indem er ihr feministische Argumente in den Mund legt – er verleiht damit dieser Figur aber nur eine falsche Tiefe.

John Carpenters Film handelt von nichts weniger als der Rückkehr des Teufels auf Erden. Im Keller einer heruntergekommenen Kirche, mitten in den Slums von Los Angeles, steht eine gläserne Säule, die eine fluoreszierende Flüssigkeit enthält. Ein katholischer Priester ahnt, dass in diesem Glasbehälter der Urstoff des Bösen eingeschlossen ist. Der Priester sucht die Hilfe der Wissenschaft, um die Menschheit vor der drohenden Gefahr noch einmal zu retten. Beim verschmutzten, idealistischen Physiker Birak findet er ein offenes Ohr für sein Anliegen. Birak installiert sich zusammen mit seinen Studenten, einigen Forscherkollegen, einem Arsenal von Computern und piepsenden Messgeräten in den Gewölben der Kirche. Sieben Millionen Jahre alt ist der Glasbehälter, und ein altes Manuskript enthüllt die Wahrheit: Vor Urzeiten herrschte ein Anti-Gott auf Erden, bis er vom offiziellen Gott, dem die Kirche huldigt, vertrieben wurde. Doch bevor es weichen musste, liess das Böse seinen Sohn Satan als Zeitbombe zurück im Glasbehälter.

Während die Forscher noch darüber spekulieren, wie dies alles wissenschaftlich zu erklä-

ren sei, beginnt sich die Saat des Teufels bereits in ihren eigenen Reihen zu verbreiten. Das erste Opfer ist die neugierige Studentin Susan: Während sie den leuchtenden Glasbehälter bestaunt, wird ihr die teuflische Flüssigkeit in den Mund gespritzt. Als leibhafter Zombi überfällt sie darauf ihre ahnungslosen Kollegen und Kolleginnen, von denen einer nach dem anderen ebenfalls in eine Marionette des Teufels verwandelt wird. Als Satan von einer Auserwählten unter den Zombies wiedergeboren wird, bleibt den wenigen Unversehrten nur noch der direkte Kampf mit Faust und Knüppel gegen das Böse. Die Fluchtwege sind verstellt durch die Slumbewohner, die ebenfalls dem Teufel verfallen sind. Die Schlacht scheint verloren zu sein, da opfert sich Catherine für die Sache des Guten und springt mit Satan an der Hand in die Hölle hinab, auf dass er nie wieder zurückkehre. Doch Carpenter lässt am Schluss, in einer für ihn typischen Wendung, den Teufel wiederkehren – das Böse kann nicht sterben.

John Carpenter hat mit «Prince of Darkness» auf ein dramaturgisches Konzept zurückgegriffen, das in «Halloween» und «The Fog» perfekt funktionierte. Was sind die Elemente dieses Konzepts, und weshalb kann es sich im neuen Film nicht so richtig entfalten? Man lasse den Zuschauer gleich zu Beginn eines Films wissen, dass in absehbarer Zeit irgend etwas Schreckliches passieren werde; die Frage bleibt nur noch, wann und wo es geschehen wird, wer das erste Opfer sein wird. Das erlaubt Carpenter, sich auf ein zentrales Motiv seiner Filme zu konzentrieren: das Eingeschlossen-Sein, den «huis-clos»-Effekt. Das Böse zieht immer engere Kreise um seine Opfer, die festsitzen in ei-

nem Auto, in einem Haus oder einem Zimmer mit fest verschlossenen Türen.

Die Inszenierung dieser Grundsituation beherrscht Carpenter meisterhaft, indem er die Kamera zum eigentlichen Protagonisten der Handlung macht. Die präzise kalkulierten Bewegungen der Kamera, manchmal schleichend, manchmal abrupt, und der subtile Gebrauch der Tiefenschärfe ziehen den Zuschauer hinein ins Unheimliche. Mit einer intelligenten Kadrierung der Bilder und einer raffinierten Geräuschkulisse gelingt es Carpenter, einen unsichtbaren Raum jenseits der Begrenzungen der Leinwand zu schaffen. Der Mörder, die Gefahr, das Böse weilen oft unerträglich lange ausserhalb des Bildes, aber man spürt sie, hört den Atem des nahenden Todes. Zu Carpenters Stil gehört die schnörkellose Inszenierung von Rhythmus und Emotion, eine Art «cinéma pur» des Horrorfilms. Nicht der Inhalt einer Geschichte oder die ausgefeilte Charakterzeichnung einer Figur erzeugen den nackten Suspense, sondern die minutiös berechnete Abfolge von Stille, Bewegungslosigkeit und plötzlichen Schockeffekten.

Diese Gestaltungsmittel verbindet Carpenter mit einem Inventar klassischer Kinomythen. Da sind die wiederkehrenden typischen Figuren: der unbedarfte «all american boy» oder das saubere, unschuldige «all american girl». Da ist der Wissenschaftler oder Priester, der noch einmal alles zu retten versucht, dem aber weder Wissenschaft noch Religion etwas helfen. Und schliesslich einige Nebenfiguren, die die Gefahr nicht ernst nehmen wollen und so die ersten Opfer sind. Das Thema ist die Spaltung der Wirklichkeit: Die Welt ist nicht im Lot, die Vernunft, die Ordnung, das Gute sind relativ – das Chaos, das Pa-

thologische, das Böse bilden die notwendige Schattenseite aller Dinge. In den Filmen von Carpenter kann es kein Happy-End geben.

In «Prince of Darkness» tut sich John Carpenter schwer mit seinem dramaturgischen Konzept. Ein Hauptgrund für die vor allem in der ersten Hälfte unsichere Gangart des Films dürfte im Drehbuch liegen, das für einmal nicht von Carpenter selbst verfasst wurde. Der Autor und ehemalige Physiker Martin Quartermass hat eine wenig flüssige und mit wissenschaftlichen Spekulationen überladene Geschichte geschrieben. Carpenter eröffnet den Film mit einer Parallelmontage verschiedener möglicher Handlungsfäden, die er dann ziemlich schleppend miteinander verknüpft. Er zeigt den Priester, der das Rätsel des Bösen entschlüsseln will. Physikprofessor Birak erläutert die Quantenphysik, während einer seiner Studenten, der blonde und integre Brian, sich für die hübsche und intelligente Physikstudentin Catherine interessiert. Mit Brian und Catherine liefert Carpenter dem Zuschauer zwar schon nach wenigen Minuten mögliche Identifikationsfiguren; zwischen den beiden könnte sich eine verhaltene, aber romantische Liebesbeziehung entwickeln. Aber im weiteren Verlauf der Handlung geht der Faden dieser Geschichte unter, und der Zuschauer sieht sich konfrontiert mit einer Unzahl zusätzlicher Personen. Der Opfertod Catherines am Schluss des Films kann einen nicht betroffen machen, da wird eine Tragik beschworen, deren Voraussetzung, die Liebe zu Brian, sich gar nie richtig entfalten konnte.

Zu lange wird der Zuschauer auf falsche und unnötige Fährten gelockt. Zu viele Personen werden eingeführt, die dann alle erst in belanglose Zombies ver-

wandelt werden müssen, bis der Film bei der klassischen «huis-clos»-Situation angelangt ist. So braucht Carpenter eine gute Stunde, bis er sein zentrales Motiv, den Zweikampf zwischen den Eingeschlossenen in der Kirche und dem Teufel, entfalten kann. Das wissenschaftliche Kauderwelsch der Forscher schliesslich macht den Mythos der Wissenschaft, der hier gezimmert werden soll, wieder lächerlich und erhellt keine Zusammenhänge. Zuviel muss kombiniert werden, um zu verstehen, was denn Quantenphysik eigentlich mit dem Teufel zu tun hat.

John Carpenter ist kein Autor, wie man ihn in Europa gerne sähe. Seine Filme sind weder Poesie noch philosophische Essays. Carpenter ist gewiss auch kein Vertreter der Avantgarde, kein Erneuerer filmischer Ausdrucksformen. Carpenter ist ein solider Handwerker, dessen Vorbilder die klassischen Hollywood-Genres der fünfziger Jahre sind – seit langem träumt er davon, einmal einen richtigen Western zu inszenieren. Man wünschte Carpenter einen Produzenten, der ihm das nötige Geld und Vertrauen schenkte, um endlich die Filme zu drehen, die er im Kopf wohl längst realisiert hat. ■

Dominik Slappnig

Wish You Were Here

Grossbritannien 1987.
Regie: David Leland
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/156)

Die neue Politik des britischen Fernsehriesen Channel 4, junge Regisseure zu unterstützen und unabhängiges Kino zu fördern, zahlt sich offensichtlich aus. «Wish You Were Here» ist ein weiteres Kind des neuen englischen Kinos, und obendrein kein schlechtes. Erinnern wir uns: Am Filmfestival von Cannes 1987 war die britische Delegation gleich für drei Überraschungen gut. Unter den Filmen «Prick Up Your Ears», «Rita, Sue and Bob Too» war auch David Lelands Film «Wish You Were Here».

Leland kam über die Schriftstellerei zum Film. Vor neun Jahren schrieb er ein erstes Schauspiel. Bald einmal hat er Drehbücher verfasst, beispielsweise für die Filme «Mona Lisa» und «Personal Service». Mit «Wish You Were Here» legt er uns seinen ersten eigenen Film vor, zu dem er auch das Drehbuch geschrieben hat.

Um es gleich vorweg zu nehmen: «Wish You Were Here» ist ein Film über die Einsamkeit, wie David Leland in einem Interview betonte. Die Geschichte ist kurz erzählt: In einem Küstenstädtchen Englands in der Nähe von Brighton lebt in den frühen fünfziger Jahren die 16jährige Lynda (Emily Lloyd) mit ihrer jüngeren Schwester und ihrem Vater. Die Mutter ist vor fünf Jahren gestorben. Lynda hat Mühe, sich in ihrer, in satter Kleinbürgerlichkeit erstarrten, Welt zurechtzufinden. Ihre Mutter, die sie dabei hätte unterstützen können, fehlt ihr, ihr Va-

ter ist nicht fähig, seiner Tochter eine Hilfe zu sein, «da es sich in diesen Tagen einfach nicht schickt, Liebe zu zeigen», wie eine Tante erklärt. Genau das wäre es aber, was Lynda brauchte: Liebe, Zuneigung und auch Sex, wie sie selber ergänzt. Den bekommt sie auch bald: Lynda lernt den jungen Busschaffner Dave kennen. Nach einem durchtanzten Abend macht Lynda ihre erste sexuelle Erfahrung. Die Szene lebt von bester Komik und gipfelt darin, dass die naive Lynda ein Präservativ (Marke Durex) zur Verhütung schlucken will.

Natürlich kann eine solche Beziehung im kleinen Städtchen nicht geheim bleiben, zu viele Blicke verfolgen das junge Paar. Der Vater verbietet Lynda jeden weiteren Kontakt mit Dave, und von neuem ist die junge Frau einsam. Aber da ist noch der heruntergekommene Freund von Lyndas Vater, Eric, der Besitzer des Stadtkinos, ein Spieler und Trinker. Schon lange hat er es auf die gutaussehende Lynda abgesehen und spioniert

Linda (Emily Lloyd) probt den Aufstand gegen provinzielle Kleinbürgerlichkeit.



lüstern hinter ihr her. Schliesslich gibt sie seinem Drängen nach. Sie verbringen zusammen einige Nächte im Gartenhäuschen, doch einmal werden die beiden vom Vater beobachtet. Lynda muss ausziehen. Zu allem Unglück wird sie noch schwanger. Nach einer Trennung von Eric und langen Zweifeln entschliesst sie sich, das Baby zu behalten, und verlässt die Stadt im dritten Monat schwanger. Nach der Geburt des Kindes kommt sie zurück: In einem wahren Triumphzug, den Kinderwagen vor sich herstossend, defiliert sie an den versammelten Nachbarn vorbei; und die Sonne scheint...

Während all dem versucht sich Lynda auch im Beruf: Ihre Lehre als Coiffeuse muss sie aufgeben, weil sie einer Kundin mit Absicht die Frisur entstellt, im städtischen Busunternehmen wird sie hinausgeworfen, weil sie der versammelten männlichen Belegschaft ihre langen, schönen Beine zeigt, und in einem Nobelcafé wird sie untragbar, da sie den puritanischen Gästen lautstark klarmacht, dass im Leben einzig der Sex zähle. Und weil sie nun einmal offensichtlich missraten ist, bringt sie der gut unterrichtete Vater stracks zum Psychiater. Hier folgt eine der stärksten Szenen des Films: Der Psychiater schlägt Lynda in einer denkwürdigen Therapiesitzung vor, zu jedem Buchstaben des Alphabets ein unanständiges Wort zu sagen. Bei A wie Ass geht's los, doch schon bei F weiss Lynda beim besten Willen nicht mehr weiter, obwohl, laut Psychiater, doch jeder ein dreckiges Wort mit F wisse.

Die Geschichte ist grösstenteils gut erzählt und lebt von den vielen witzigen Episoden und den starken Bildern, die zum Teil einer Symbolsprache Platz machen: Lynda wird häufig vor einem karierten Muster ge-

zeigt, und oft werden im Hintergrund Kinderwagen und Rollstühle vorbeigeschoben – wohl die Präsenz von Krieg und Tod markierend. Emily Lloyd spielt die Rolle einer neuen Lolita mit viel Frische und Power und trägt viel zum Gelingen des Filmes bei. Auch der Titel des Filmes wird klar: Lynda sehnt sich nach jemandem, der sich um sie kümmert, sie liebt oder ganz einfach nur umarmt und ihr Wärme gibt. Wish you were here – damit kann ihre Mutter gemeint sein, oder auch ihr Freund Dave; und es wird in Zukunft ihr eigenes Kind sein, das helfen soll, die Einsamkeit vergessen zu machen.

Doch am Schluss des Filmes bleibt ein ungutes Gefühl über so viel Sonnenschein, Witz und Problemverdrängung. Zu ernste Themen werden nur angeschnitten und unbekümmert vergessen. So sind nun einmal gute Arbeitsplätze auch im Nachkriegsengland nicht immer problemlos erhältlich, besonders wenn man wie Lynda aus der Berufslehre rausgeflogen ist. Aber vor allem das Kinderkriegen mit 16 ohne Vater, Beruf und Geld dürfte doch wohl ein grösseres Problem sein, als uns im Film glaubhaft gemacht wird. Aber genau damit hört der Film auf, mit einem Triumph für Lynda und ihr Kind und mit eitel Sonnenschein für den Rest der Welt. Schade, denn hätte sich Leland der Realität gestellt, der Film hätte an Tiefe gewonnen. Er selber meint dazu: «Als ich mit dem Schreiben des Drehbuches begonnen habe, hatte ich die Gelegenheit, mit mehreren Frauen im fraglichen Alter zu diskutieren. Sie erzählten alle von ihrem Leben mit viel Humor. Ich finde, das ist eine gute Art, mit Problemen fertig zu werden.» Hier hat es sich Leland offensichtlich etwas leicht gemacht. Aber gespannt auf seinen nächsten Film darf man

trotzdem sein, und vor allem auf die nächsten drei Filme von Emily Lloyd. Dafür hat die Engländerin nämlich schon bei dem grossen Bruder aus Amerika, den «United Artists», einen Vertrag unterschrieben. Apropos: Wie steht es nun mit der Unabhängigkeit des neuen britischen Kinos? ■

Bruno Loher

Someone to Watch Over Me

(Der Mann im Hintergrund)

USA 1987.

Regie: Ridley Scott

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 88/154)

Er hat Meisterwerke geschaffen, der Engländer Ridley Scott, und sie gehören mit zum Faszinierendsten, was Kino zu bieten hat. Scott, ein Regisseur, der wie viele andere erfolgreiche Briten, Filme macht, die auf amerikanischem Geld, amerikanischen Stars und amerikanischem Publikum beruhen, hat mit dieser Methode schon einige Erfolge verbucht.

Ridley Scotts Filmografie beginnt mit dem in Cannes 1977 mit dem Sonderpreis der Jury ausgezeichneten Film «The Duellists» (ZOOM 19/77). Scott hat jedoch schon vorher einiges abgedreht. Seit 1967 arbeitete er als freischaffender Art Director für Werbespots. Bereits seine zweite (Gross-)Produktion wurde in Hollywood ausgezeichnet: Der Film «Alien» (ZOOM 22/79) erhielt einen Oscar für die besten optischen Effekte; mitbeteiligt war der Schweizer Künstler Giger. 1982



kam sein wohl faszinierendster Film in die Kinos: «Blade Runner». Heute ist diese Geschichte von Rick Deckart, dem Replikanten jagenden Philip Marlowe des Jahres 2019, mit Regelmässigkeit in den Nocturnes der Kinos zu sehen. War «Blade Runner» überwiegend Dekor, so dann das feeische Märchen «Legend» ganz und gar. Scott hat aus seiner Zeit bei der Werbung gelernt; Verpackung ist alles!

In den Filmen des Briten ist stets eine Entschlossenheit spürbar, die darauf abzielt, gute Geschichten zu erzählen, die von einer reichhaltigen Trickpalette und einem Hang zu visuellen Überreizungen dominiert werden. «Someone to Watch Over Me» ist in dieser Hinsicht keine Ausnahme. Erstmals allerdings spielt ein Film von Ridley Scott nicht in historischer Vergangenheit oder magischer Zukunft, sondern in der nüchter-

nen Gegenwart. Seine Geschichte siedelt mitten unter den Klassegegensätzen des düster-kalten New York, das dem Los Angeles des Jahres 2019 aus «Blade Runner» zum Verwechseln ähnlich scheint.

Mit einem Schnitt sind wir mitten in den Strassenschluchten. Da wird der Polizist Mike Keegan (Tom Berenger) an einem feucht-fröhlichen Fest im Stadtteil Queens zum Detektiv befördert. Mit ihm freuen sich seine treue Frau Ellie (Lorraine Bracco) und sein quirliger Junge Tommy (Harley Cross). Fernab von dieser Party wird – wie das so ist in New York – eine andere gefeiert. Claire Gregory (Mimi Rogers), reiches Mitglied der High-Society, ist zur Eröffnung einer neuen Disco geladen. Dabei wird sie Zeugin eines brutalen Mordes: Joe Venza (Andreas Katsulas), ein psychopathischer Killer, legt seinen ehemaligen Geschäfts-

Lorraine Bracco als treue Ehefrau eines zum Detektiv beförderten Polizisten.

partner mit einem Schraubenzieher um. Da damit gerechnet werden muss, dass der Mörder die einzige Tatzeugin aus dem Weg zu räumen versuchen wird, wird Claire unter Polizeischutz gestellt. Dazu wird Mike mit einem Kollegen beauftragt. So hat sich Mike – vor allem nachts – in ihrer Nähe aufzuhalten. Leicht zu erraten wohin die traute Zweisamkeit führt! Das bringt Mike natürlich Probleme mit seiner Frau Ellie, die droht, ihn zu verlassen.

«Someone to Watch Over Me» ist ein Verschnitt aus romantischer Liebesgeschichte und unauffälligem Krimi. Wie schon bei «Blade Runner» bemüht Scott einige Stilelemente des «Film noir». Die ganze Gestaltung wird vom dramatischen

Spiel von Licht und Schatten dominiert. Vor allem in Claires Wohnung überwiegt düstere Dunkelheit. Ist die Szenerie in «Blade Runner» vorwiegend in der Nacht, bei Regen oder in der Dämmerung angesiedelt, so ist es in «Someone to Watch Over Me» die feuchte Kälte des Winters, die die Bilder dominiert. Scotts neuestes Werk ist eine Fundgrube von Zitaten und Referenzen. So findet sich im Film eine Luxusvariante des Spiegelkabinetts aus Orson Welles «The Lady from Shanghai», und die bereits von Jean-Jacques Beineix in «Diva» verwendete Arie aus der Oper «Wally» ist wieder einmal zu hören. Dass Scott auch nicht davor zurückschreckt, sich selbst zu zitieren, stimmt dabei doch eher bedenklich: Bei besonders romantischen Szenen erklingen wie schon in «Blade Runner» die Sphärenklänge von Vangelis. Die Frage sei erlaubt, ob dem Briten etwa die Ideen ausgegangen sind oder ob er so unter Erfolgszwang steht, dass er nicht mehr bereit ist, irgendwelche Wagnisse einzugehen?

Der grösste Teil von «Someone to Watch Over Me» spielt in der barocken Luxuriosität der Wohnung Claires, wo in einer Atmosphäre klaustrophobischer Enge hinter jeder Ecke das Böse lauern könnte. Keine leichte Aufgabe für den Neuling Mike. Er verstrickt sich, fasziniert von der Selbstsicherheit und dem Glamour der Hausherrin in einen Knäuel von Problemen. Gleich zwei Frauen soll er beschützen, wo er doch nicht mal fähig ist, auf sich selbst aufzupassen. Er ist so hin und hergerissen, dass er unfähig wird zu handeln. Selbstverantwortung ist nicht die Sache von Mike Keegan, und Entscheidungsfreudigkeit noch weniger. So bewegt er sich ständig in einer Zwischenwelt, im Niemandsland der biedereren Mittelmässigkeit.

Die Entscheidung für eine der beiden Frauen wird ihm schliesslich gewissermassen vom Mörder abgenommen, indem dieser Mikes Frau und Sohn als Geiseln nimmt, um an Claire heranzukommen.

Scott hat einmal mehr die Geschichte von der oberen und der unteren Welt filmisch umgesetzt. Wie in «Alien» und «Blade Runner» dringt das Böse der Unterwelt in die Sphären der Oberen-Welt ein. Die ewigen Gesetze sind bedroht, und Mike Keegan, ein Mann der definitionslosen Mitte, macht sich auf, den Luxus zu beschützen, den er nie wird erreichen können. Hier erscheint das Märchen vom amerikanischen Traum in gebrochener Form. Der Aufstieg des Tellerwäschers findet nicht statt. Mike Keegan zieht das Glück der Familie dem Geld, dem Luxus und einer schönen Frau vor.

Ridley Scott ist nicht nur hinsichtlich der Zitate sich selbst treu geblieben. Aus diesen Gründen hat Mike auf vieles zu verzichten! ■

Peter Rüesch

Crazy Love

Belgien 1986.

Regie: Dominique Deruddere
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/143)

Am Anfang ist ein Bild, das eine ganze Geschichte enthält. Man braucht es nur einem Fächer gleich zu entfalten, um darin den Stoff für einen Film zu finden. Der Belgier Dominique Deruddere mag viele solcher Bilder vor seinem geistigen Auge gesehen haben, bevor er sich an die Dreharbeiten zu seinem ersten Spielfilm machte. Aber er liess sich vom Glanz der Bilder

blenden und hat die weniger sichtbaren Mittel der Dramaturgie, die eine Sammlung von Einstellungen erst zu einem Film verbinden, zur Nebensache degradiert. «Crazy Love» ist ein technisch fehlerlos inszenierter Film mit sauber ausgeleuchteten Bildern, eleganter und überlegter Kameraführung – doch damit ist noch kein Kino gemacht, keine Geschichte erzählt.

Einmal mehr muss Charles Bukowski mit einer deftigen Erzählung («The Copulating Mermaid of Venice, Calif.») herhalten. Zwei alkoholisierte Tramps entführen die Leiche einer schönen, jungen Frau und vergewaltigen sie – Nekrophilie. Dominiert von Deruddere und seinem Produzenten Eric Provoost war diese Vorlage aber offenbar doch nicht ganz geheuer, um der Kraft ihres Stoffes zu vertrauen. Was Bukowski mit lakonischem Rotz zum besten gibt, hat Deruddere zu psychologisieren versucht. Der eigentlichen Nekrophilen-Geschichte sind zwei biografische Kapitel vorangestellt; die Antwort für die Perversion des «Helden» Harry Voss muss in seiner Kindheit zu finden sein.

Erster Teil: Der 12jährige Harry sitzt im Kino und verliebt sich in das blonde Filmsternchen. Er glaubt, Liebe sei, wenn ein Prinz eine Prinzessin auf sein Schloss entführe. Doch der ältere Freund scheint es besser zu wissen. Was machen Mann und Frau im Schlafzimmer, wenn sie die fleischliche Lust packt?

Harry erhält seine ersten derben Aufklärungslektionen in Sachen Sexualität. Hübsch werden diese Dinge erzählt, getreu den Konventionen des Teenie-Genres. Schauplatz sind natürlich die fünfziger Jahre, die Gelegenheit für einen gut verwertbaren Soundtrack liefern. Schön sind die Bilder, schön die Darsteller, und rund läuft die Geschichte.

Dann ein scheinbarer Stilbruch, zweiter Teil: Harry Voss ist knapp 20jährig, und sein Gesicht übersät mit einer Unzahl hässlicher Pusteln. Am Schülerrand ist er der Aussenseiter, mit dem kein Mädchen tanzen will. Doch Deruddere will nicht mit den Seherwartungen des Zuschauers spielen, die Stereotypen des Genres werden eingehalten: Liebe auf dunklen Auto Rücksitzen, Tanzparty-Flirts, kleine Sauforgie und dazu eine Schnulze von den unverwundlichen Everly Brothers.

«Crazy Love» kommt kaum über eine episodenhafte Aneinanderreihung von Geschichten und Gags hinaus. Ein Film, zusammengeklebt in simpelster Geradlinigkeit aus drei Kurzfilmen, von denen jeder zwar voll von interessanten, vielversprechenden Ansätzen ist, die aber dann alle nicht zu Ende gedacht werden. Deruddere kreist um die Themen der sexuellen Frustration, des Aussenseitertums, ohne diese jemals wirklich auszuloten. Im ohnehin fragwürdigen Versuch, eine Erzählung von Bukowski zu psychologisieren, gerät er vielmehr immer wieder in die ausgetretenen Pfade des Teenie-Films.

Die Nekrophilen-Geschichte, die Derudderes Spielfilm Pate gestanden haben soll, ja sein zentrales Motiv ist, verkommt zu einem seichten Schlussgag. Sie selber ist derart kinematografisch aufgemotzt, dass weder von Bukowskischem Rotz noch von «amour fou» viel zu spüren wäre. Alles ist ein wenig zu schön, zu aufdringlich filmisch: die Gesichter der Menschen, das Dekor, die Filter vor der Linse, das Licht. Unverständlich bleibt schliesslich, weshalb Deruddere keinen Gebrauch von der Rückblende macht bei einem biografischen Konzept, dem sich eine solche Strukturierung geradezu aufdrängt. Der Film hätte viel an Kohärenz ge-

wonnen, wenn die nekrophile Aktion des Helden direkter mit den Episoden seiner Biografie verwoben worden wäre.

Deruddere sagt, er habe die Zuschauer zum Nachdenken über ein Tabu anregen wollen. Aber die ungeschickte Konstruktion des Films fördert weniger differenzierte Gedanken zum Thema Nekrophilie als vielmehr eine simplifizierende Moral: Hässlichkeit und Fröhreife bringen Unglück in der Liebe, und wem so widerfährt, der muss in der Gosse der Perverse enden.

Wenn «Crazy Love» dennoch nicht ein gänzlich verunglückter Film ist, so ist das dem spontanen, erfrischenden Spiel der Darsteller zu verdanken: allen voran Josse de Pauw und Geert Hunaerts, die in der Rolle des jungen und dann des älteren Harry Voss vieles von der Künstlichkeit des Films wieder wettmachen.

Die vielbeschworene Kraft der Bilder: vielleicht doch nur ein Mythos, in die Welt gesetzt von ein paar berühmten Filmemachern, die sich nicht in die Karten der dramaturgischen Tricks sehen lassen wollen. ■

Martin Schlappner

Arnold Böcklin

Schweiz 1988

Regie: Bernhard Raith

(Vorspannangaben)

s. Kurzbesprechung 88/157)

I.

Bernhard Raith, ein Filmemacher, der bisher den Auftragsfilm gepflegt hat und vor allem mit Industriefilmen hervorgetreten ist, ist das Abenteuer einer Liebe eingegangen – seiner Liebe zur Kunst Arnold Böcklins

(1827–1901). Aufgeweckt zu diesem Abenteuer hat ihn die Ausstellung mit Werken des grossen Malers, die 1977 im Kunstmuseum Basel zu sehen gewesen ist. Eine Liebe wurde damals in Bernhard Raith wachgerufen, die für ihn, für seine weitere Arbeit, folgenswer werden sollte. Ganze sieben Jahre, unterbrochen einzig von Aufgaben, die der Broterwerb abforderte, währte die Arbeit an dem Dokumentarfilm über des Malers Leben und Werk. Das Ergebnis dieses geradezu süchtigen Umgangs mit der Kunst Böcklins ist ein anderthalbstündiges Werk, eine schwelgerische filmische Huldigung. Und es muss einer, der vor diesem Film sitzt und von ihm nicht in Beschlag genommen wird, von jener unsäglichen Voreingenommenheit gegenüber dem angeblich in die Vergangenheit verschlagenen, angeblich in seinem eigenen Schwulst zuschanden gekommenen Werk Böcklins sein, wenn er als Betrachter nicht gleicherweise in diese Huldigung einzustimmen empfindsam genug ist.

II.

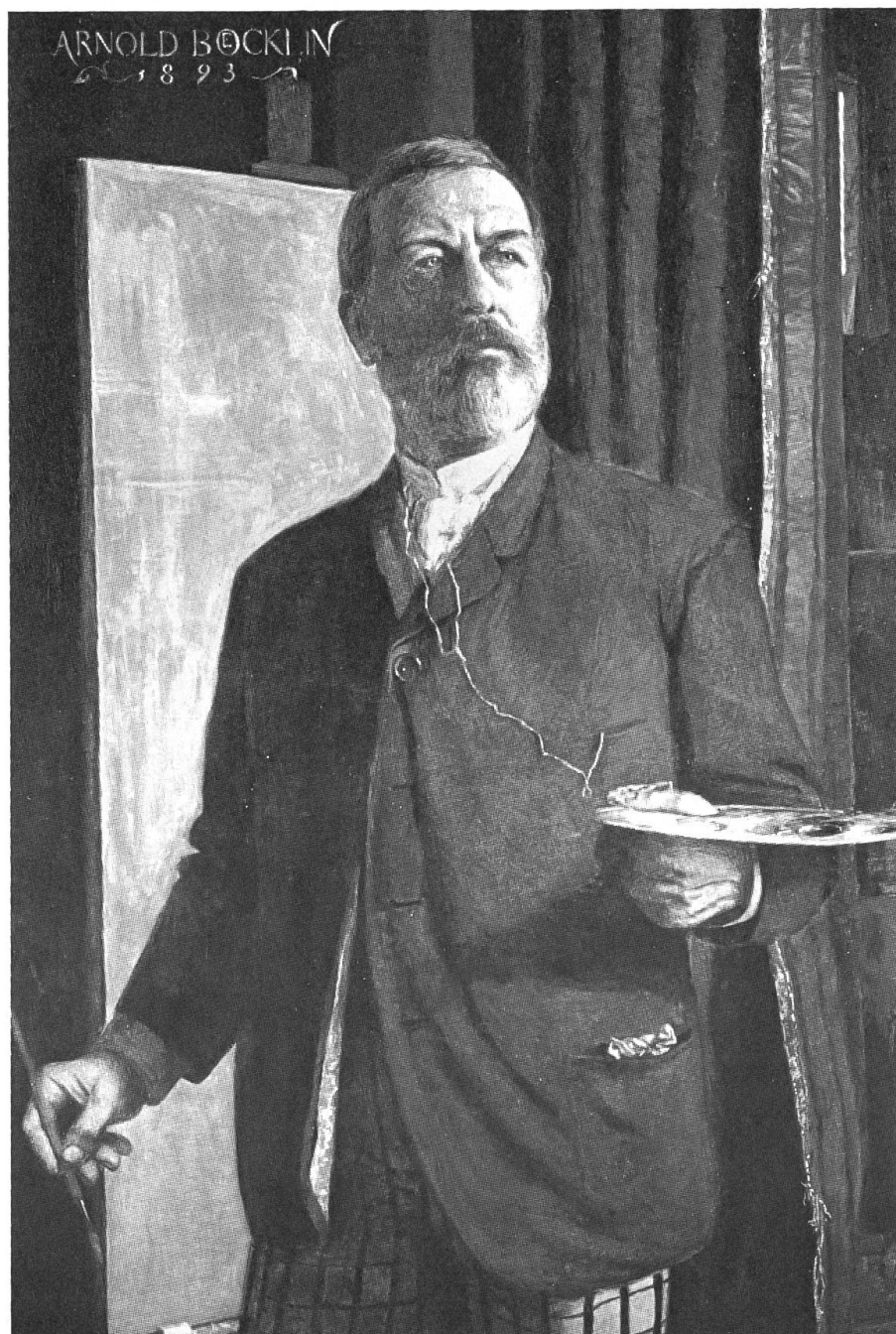
Bernhard Raith hat den Film ohne Unterstützung durch den Bund gedreht. Er ist an seine Arbeit gegangen, bevor er sich über das Ausmass des Finanzbedarfes völlig Rechenschaft abgelegt hatte. Er ist dem Risiko nicht ausgewichen, das für ihn die «Freiheit» von einem Auftrag bedeutete. Und schliesslich hat er sich doch jene Quellen erschliessen können, aus denen in solchen Fällen meist Hilfe kommt – die verschiedensten kulturellen Institutionen und Stiftungen haben seine langwierige Arbeit finanziell abgesichert. Die Leidenschaft, mit welcher Raith an seinen Gegenstand herangetreten ist, mag für diese Hilfe ausschlaggebend gewesen sein. Aber sie nicht

einzig: Da ist ein Filmemacher in einem ihm bisher nicht erschlossenen Bereich des Dokumentierens tätig geworden, der sein Handwerk technisch bis ins Einzelste beherrscht. Vor diesem «Arnold Böcklin» wird man vorerst und vor jedem anderen Urteil befinden, dass hier eine nicht mehr überbietbare technische Leistung vollbracht worden ist.

Nicht nur Idee und Gestaltung für diesen filmischen Essay über Arnold Böcklin kann Raith für sich in Anspruch nehmen. Er hat auch, wiewohl von Mitarbeitern – unter ihnen der erfahrene Andreas Demmer – unterstützt, die Arbeit an der Kamera besorgt. Dass der Film in so hohem Mass als aus einem Guss wirkt, hat natürlich nicht zuletzt seinen Grund darin, dass Raith auch den Schnitt, die vielschichtig angelegte Montage des Bildmaterials ausgeführt hat. Zwei Tonmeister, beide von Format und künstlerisch-technischer Empfindsamkeit, Hans Künzi und François Musy, waren ihm zur Seite gestanden, um die Musik, die er – elf Komponisten von Gluck und Vivaldi über Brahms, Debussy und Mahler bis zu Respighi zu Dank verpflichtet – gleicherweise in eigener Auswahl besorgte, und den Kommentar, den der Schauspieler Peter Ehrlich bemessen und sachlich spricht, in den Film zu integrieren.

III.

Woran Raith, als er für seinen Film das Konzept zurechtlegte, gut getan hat, ist der Verzicht, das Werk Böcklins geistesgeschichtlich auszudeuten; es also in die Umstände der Zeit stärker einzubinden, als das durch die Biografie, die die Struktur des Erzählens abgibt, gegeben und nötig ist. Es wäre für einen Betrachter nicht mehr aufnehmbar gewesen, müsste er, ohnehin von der Fülle der Bilder in sei-



Arnold Böcklin, Selbstbildnis im Atelier, 1893, Kunstmuseum Basel.

nen Sinnen und seinen Gedanken in Anspruch genommen, derartige geistesgeschichtliche Exkurse mitanhören. Und ertragreich für den Betrachter wird dieser Verzicht auch darum, weil für ihn, für sein eigenes Sinnen, sein eigenes Ausdeuten der Raum frei bleibt. Von ebensolcher Qualität ist, dass der Kommentar, den die Kunsthistorikerin Dorothea Christ verfasst hat, in keinem Augenblick ausschweift in die Gefilde jener literarischen Interpretationen, zu welchen die Gemälde Böcklins, seine Landschaften und seine

Figurenwelten, so gerne einladen. Dorothea Christ hat einen sachlichen, auf die Biografie abgestellten und die kunsthistorischen Fakten wie Bildsujets, Maltechnik, Farbgebung und Komposition nüchtern benennenden Kommentar geschrieben – der, wo die Fülle der Bilder ohnehin schwelgt, einen sorgsam bedachten Kontrast bildet.

IV.

Die Biografie also bildet die Grundlage der Dramaturgie, welcher Raith mit seiner Wanderung durch das malerische und zeichnerische Werk Böcklins, des Verehrten, folgt. So vorzugehen, ergab sich fast zwangsweise, hat doch Böcklin, schon früh mit Stift und Farbe seine Umgebung beobachtend in Bildern festgehalten: die Erinnerungen an seine Kindheit in Basel, an seinen Geburtsort in der St. Alban-Vorstadt, an die Landschaften seiner Jugend, den Jura, wohin er seinen Vater, einen Textilkaufmann, begleitete, an seine Familie, die Mutter und den Vater. Er war ein begnadeter Porträtmaler, hat nicht einzig seinen eigenen Lebensweg durch die Jahre hin in vielen Selbstbildnissen festgehalten, hat auch von seinen Freunden, seiner Lebensgefährtin, seinen Kindern immer wieder Bildnisse gemalt. Und zahlreich zudem ist das fotografische Material, das von ihm, seiner Arbeit, seinem Atelier, von den Menschen, die ihn umgaben, Auskunft gibt.

Allerdings, Bernhard Raith liess es nicht dabei bewenden, diesem biografischen Weg von der Jugend bis ins Alter, diesen Weg eines künstlerischen Suchens und Entdeckens mit den Zeichnungen und Gemälden Böcklins auszustatten, die jeweils zu einem dieser Wegstücke gehören. Das hätte nicht ausgereicht, zu jenem Ergebnis der Huldigung zu gelangen, das Raith vorschwebte. Er umwirbt die Gemälde, jedes einzelne fast und immer wieder auch die Varianten und Werkstufen einzelner Sujets und Figuren, mit der Kamera. Die Kamera dringt ein in die Bilder, fährt von ferne auf ein Gemälde zu, nimmt also ein erstes Mal den Gesamteindruck auf, der von ihm ausgeht. Dann wieder hält sie sich fest am Detail, an einem Ausschnitt,

ohne dass der Betrachter zunächst verifizieren könnte, in welches Gemälde hinein er nun gezogen worden ist; erst im Wegfahren, im Zur-Seite-Schwenken, im Aufsteigen oder im Absteigen über die Bilder hin vermittelt sich dann nach und nach der Eindruck des Gesamten, setzt ein Gemälde sich nach Inhalt, Formen und Farben zusammen.

Raiths Kamera ist nie statisch, selbst wenn sie zuweilen – schauend – innehält. Sie ist unterwegs, gleitet entlang dem Schwung des Pinsels, tastet die Konturen einer Figur, einer Farbbewegung ab; sie öffnet die Poren der Gegenstände und Figuren und geht nahe heran, an die Gesichter, an die Augen, verschmilzt gleichsam mit deren Blick, zwingt den Betrachter, diesen Blick auszuhalten.

V.

Doch genug ist für Raith nicht genug: Ein weiteres Element der Gestaltung hat er ausfindig gemacht, bringt er geschmeidig und mit subtilem technischen Geschick in seinen Film ein. Die Bilderwelten Böcklins, seine Landschaften vor allem, die antiken Figuren, mit denen er diese Landschaften bevölkert und die deren Stimmungen dominieren, werden zur Wirklichkeit dieser Landschaften in Beziehung gesetzt. Der Jura, die Albanerberge bei Rom, die Toskana, wo immer Böcklin gelebt und gemalt hat, Raith ist mit der Kamera an diesen Orten unterwegs, beobachtet den Wald und das Gesträuch, den Schilf und die Felsen, den Wellenschlag der Brandung, die Inseln draussen im Meer. Gewiss, man kann hier von einer Wiederholung der malerischen Sujets und der malerischen Stimmungen sprechen, man sollte das aber nur tun in dem Sinne, dass diese Sujets, dass die Wolken und die Blüten, der im Laub

spielende Wind und die wogenden Wellen, ein weiteres Mal, dass sie alle «wieder geholt» werden: im Wechselspiel zwischen Gemälde und Natur, zwischen Wirklichkeit und künstlerischer Umformung. Es kommt ein Dialog zwischen beiden in Gang, ein Zwiegespräch auch zwischen Verharren und Beweglichkeit; und das eben ist es, was diesen Film zu einem ständigen Fliessen bringt, zu einem Fliessen der Eindrücke, deren Fülle nicht abreisst.

Es wird Betrachter geben, die in diesem Wechselspiel, in diesem Austausch von Natur und Kunst Längen wahrnehmen; sei es. Was freilich zutiefst fasziniert, ist die Kunst der Überblendungen, der Übergänge, der inneren Montage, die den Betrachter zuweilen irren lässt, wo nun die Wirklichkeit aufhört, wo das Gemälde beginnt, oder umgekehrt. Und wie tief Raith eintaucht in die Bilderwelten Böcklins öffnet sich dem Empfindsamen spätestens dann, wenn er selber zu spüren vermeint, dass es nicht einfach Böcklin war, der diese Landschaften mit Faunen und Nymphen, mit Pan und den Kentauern, diese Brandungen mit den Nixen und Najaden bevölkert hat: dass diese Lebewesen aus der Mythologie noch immer im Gehölz, noch immer im Wasser hausen, dass sie jederzeit daraus auftauchen könnten und dass man sie dann als etwas Selbstverständliches hinnehmen würde. Und dass sie dennoch erschrecken – uns.

VI.

Schwelgerische Bilder, schwelgerisch der Einsatz der Musik, auch wenn man allen Ernstes nicht bestreiten kann, dass diese sinnvoll verwendet wird, immer richtig, nämlich im Mass der Veränderungen der künstlerischen Persönlichkeit Böcklins, im Mass der Veränderungen

seiner Farben, seiner Maltechniken, seiner Motive. Und wer nähme nicht wahr, dass dieser Film, «Arnold Böcklin», ganz und gar ein Film unserer achtziger Jahre ist – hier ist einer durch das malerische Werk eines Grossen des vergangenen Jahrhunderts aufgebrochen, um die Befindlichkeiten auszumachen, denen wir uns heute ausgesetzt sehen, die Befindlichkeit jener Spannung zwischen Trauer und Utopie, zwischen dem Grauen, das in der Villa am Meer umgehen mag, und der Seligkeit einer heiteren Lebensfreude. ■

Roland Vogler

Less than Zero

(Unter Null)

USA 1987

Regie: Marek Kanievski

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 88/159)

Schulabschlussfeier in Beverly Hills: Die begüterten Väter schütteln ihren Sprösslingen zufrieden die Hand. Zum Start ins erwachsene Leben schenken sie ihnen einen roten Sportwagen oder greifen den Jungunternehmern finanziell kräftig unter die Arme. Clay und Julian, zwei dieser Herrensöhnchen, die sich von klein auf kennen, lächeln zusammen mit Clays Freundin Blair in die Kamera: «ein Bild für die Nachwelt». Doch dieses Bild friert ein, erstarrt sekundenlang, so dass das Lächeln zu einer Maske gerinnt und der lächelnde Schein entlarvt wird. Das Festhalten des Augenblicks, der Stillstand, der durch diese Aufnahme zum Ausdruck kommt, ist sympto-

atisch für die Lebensweise, die in «Less than Zero» dargestellt wird.

Die sorglos Heranwachsenden fassen das Leben als ein «Kinderspiel» auf. Ein Lebensziel vermögen sie nicht auszumachen. Arbeit klingt wie ein Fremdwort für sie; wenn sie sich dennoch dazu herablassen, betätigen sie sich jet-set-konform als Fotomodell oder Nachtclub-Besitzer. Aus Langeweile frönen sie einem verschwenderischen Konsumgenuss. Glück bedeutet für sie bloss, nicht traurig zu sein. Ihre Leere betäuben sie auf exotischen Parties mit Alkohol und Drogen.

«Die Mühsal der reichen Leute»: Auch Bret Easton Ellis beschwört dieses abgedroschene Klischee in seinem gleichnamigen, zynischen Enthüllungsroman «Less than Zero» über die verwöhnte Schickleria an Amerikas Westküste. Der englische Regisseur Marek Kanievski, der in seinem ersten Spielfilm «Another Country» (1984) ebenso blossstellend wie erklärend hinter die Türen eines englischen Elite-Internats geblickt hat, holt in seiner ersten amerikanischen Produktion nicht zu einer bösen Abrechnung mit der High-Snobietät Amerikas aus, er betrachtet deren Lebensstil vielmehr als einen integrierten Bestandteil der amerikanischen Kultur; das legen die Verweise des Films auf andere amerikanische Mythen und zivilisatorische Versatzstücke wie Jim Morrison, Ronald Reagan, Marilyn Monroe, Football, den Mondflug nahe. Die Rausch-Exzesse, die sexuellen Ausschweifungen, die Edelprostitution, die Ellis in seinem Buch schildert, wurden jedoch für die Verfilmung derart gemildert und ästhetisiert, dass schon die Abbildung eines Zungenkusses das Äusserste an moralischer Provokation darstellt.

Doch bereits diese Schönfärberei bringt es auf den Punkt: An «Less than Zero» interessiert nicht die läppische Dreierbeziehung zwischen Clay, Julian und Blair, sondern vielmehr der Versuch, durch rein formale Mittel das Reiche-Leute-Milieu adäquat widerzuspiegeln.

Kanievskis Film definiert seine Figuren nicht durch die Dialoge (es sei denn durch ihren nichtssagenden Smalltalk), sondern alleine durch das, was sie tragen und besitzen. Mit Akribie folgt «Less than Zero» der Äusserlichkeit, der sich die Protagonisten verschrieben haben. Da verrät alles Stil: die Autos, mit denen die Jugendlichen ausgelassen herumkurven, ihre Haute Couture-Kleidung, die sie selbst beim Liebesakt nicht ablegen, ihre gestylten Appartements, von denen aus sie ganz Los Angeles überblicken; sie übergeben sich sogar in silberne Champagnerkübel. Der Verlust dieses Prunks führt unweigerlich – wie im Falle Julians, der in Drogenabhängigkeit gerät – zum Untergang.

Diese Welt des glitzernden Scheins zelebriert «Less than Zero» genüsslich in den mondänen Nachtclubs, in denen sich die Jugendlichen vergnügen: In Neontempeln mit unzähligen aufeinandergestapelten, unaufhörlich flimmernden Fernsehapparaten und in stilisierten Eispalästen mit kunstvoll vulgären Sexkritzeleien an den Wänden werden die Realitätsferne und die kalte («Unter Null»), sterile Atmosphäre vollkommen vergegenständlicht. Gefühle stumpfen zwangsläufig an dieser Künstlichkeit ab.

Selbst das Chaos (Blairs Wohnung wird von einem Drogenhändler verwüstet) hat in einer solch synthetischen Welt gepflegt auszusehen. Ordnung ist eines der obersten Prinzipien: Die Palmen, ansonsten ein Zeichen südlicher Ungezwun-



genheit, stehen im schicken Beverly Hills starr in Reih und Glied entlang den Strassen; die Gärten vor den geschniegelten Villen mit ihren riesigen Swimming-Pools sind fein säuberlich herausgeputzt. Diese Gliederung in der Umgebung der Menschen demonstriert deren unablässiges Streben nach geordneten Verhältnissen; es erscheint nur selbstverständlich, wenn der drogensüchtige Julian sowohl von Zuhause ausgeschlossen als auch von Blair verlassen wird, die schliesslich zu Clay zurückkehrt.

Clay verkörpert genau jenes Ordnungsprinzip: Er, der an einer Universität im Osten studiert, steht abseits des Jet-sets seines Heimatortes und lehnt dessen Exzesse ab. Als äusserliches Zeichen seiner ordentlichen Lebensweise trägt er bei seinen widerwilligen Nachtclub-Besuchen als einziger unter den

Jugendlichen eine Krawatte. Clay stammt denn auch aus einer intakten Familie, in der man Weihnachten noch gemeinschaftlich mit einem Festessen feiert. Im Gegensatz dazu reduziert sich das Weihnachtsfest in Blairs Familie auf ein blosses Austauschen von Geschenken vor verschlossener Tür, hinter der sich der Vater mit seiner Freundin amüsiert. Sowohl in Blairs als auch in Julians Elternhaus scheint die Mutter zu fehlen. Bereitwillig und psychologisch schubladisierend erklärt «Less than Zero» die Flucht der Jugendlichen in den Drogen- und Alkoholrausch – neben der Lebensunausgefülltheit – mit den desolaten Familienverhältnissen, dem Mangel an Zuneigung der Eltern.

Kanievskaja veranschaulicht den hohlen Lebensstil der Reichen nicht nur durch eine weitgehende Ausrichtung auf des-

Bis in den Tod der Äusserlichkeit verschrieben: Robert Downey jr. als Julian.

sen Gegenständlichkeit, der sich folgerichtig auch die faden Schauspieler unterzuordnen haben. Darüber hinaus fängt er diese Scheinwelt mit einer ausgesuchten bildlichen Ästhetik absolut getreu ein: So bewegt sich die Kamera ungemein geschmeidig durch die ausgelassenen Parties und die gediegenen Interieurs und umschmeichelt die Figuren.

Der Film benutzt kaum reales Licht; in Aussenaufnahmen setzt er vielfach Filter ein, die weiche Töne zeichnen, und die Nachtclub-Szenen leuchtet er in aufpeitschenden, beinahe dämonischen Neon-Farbgegensätzen aus.

Inhalt und Form gehen in

«Less than Zero» eine hermetische Synthese ein, stimmen auf irritierende Weise überein. Denn einerseits tritt in der formalen und inhaltlichen Harmonie das Selbstzweckhafte und Verherrlichende von Werbefilmen zutage (Kanievskaja hat in der Tat auch mehrere Werbespots gedreht); andererseits macht gerade die geschliffene äussere Form des Films das Gefängnis des schönen Scheins sichtbar, in dem die Figuren bis in den Tod gefangen sind: Sie sterben sogar bei betörendem Sonnenaufgang, ohne je richtig gelebt zu haben. ■

FILM IM FERNSEHEN

Horst Peter Koll (fd)

Das Schweigen des Dichters

BRD 1986.

Regie: Peter Lilienthal

(Vorspannangaben)

s. Kurzbesprechung 88/163)

Der Dichter Yoram lebt in Tel Aviv, abgeschottet von der Aussenwelt, in einem Haus mit paradiesischem Garten. Schon seit Jahren schreibt er nicht mehr, weil er glaubt, alles vorgetragen zu haben, was er zu schreiben hätte. Sein Schweigen versteht er als Rückzug; zu einer sozialen Ordnung im Sinne von Frieden, Menschlichkeit und dauerhaftem Miteinander scheinen ihm seine Gedichte nicht beigetragen zu haben. Zum Lebensunterhalt arbeitet Yoram als Redakteur einer Zeitung und widmet sich seinem Sohn Gideon, ein ungeplant zur Welt gekommenes Kind eigentlich schon zu alter Eltern, geistig zurückge-

blieben, angewiesen auf Hilfe: ein Grenzfall, wie Yoram sagt. Nach dem Tod seiner Frau und dem Auszug der erwachsenen Tochter, die heiratet, konzentriert Yoram all seine Kraft auf das Alltagsleben mit Gideon, der in der Schule als «nicht zu beurteilen» gilt, als hoffnungsloser Fall, der in ein Heim gehört.

Als Gideon 17 Jahre alt ist, beginnen sich die Beziehungen zwischen Vater und Sohn zu verändern. Zunächst sind es äusserliche Details: Yoram wird älter und schwächer, Gideon führt ihm den Haushalt. Dann erfährt Gideon, dass sein Vater Gedichte geschrieben hat. Eine aufregende Erkenntnis für Gideon, dem nicht die Gabe der konzentrierten Form des Mitteilens, des Vermittelns gegeben ist. Ohne rationale Absicht, vielmehr aus einem impulsiven Bedürfnis heraus «rebelliert» Gideon gegen den Vater, will ihn mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln zum erneuten Schreiben bringen. Die Bedeutung der Worte, die Gideon unerwartet entdeckt, wird zur behutsamen, aber rigorosen «Kampfansage» an das Verhältnis zwischen Vater und Sohn, in dem der Ältere eine ungeahnte Kraft in Gideon erkennt. Nicht allein Gideon braucht Hilfe, sondern auch Yoram auf seinem (bitteren) Weg der Erkenntnis, dass das Schweigen vielleicht doch nicht die richtige Form eines Widerstandes ist.

Erneut erzählt Peter Lilienthal eine in leise, poetische Szenen aufgelöste private Geschichte

Das Schweigen des Dichters

Die ARD strahlte den Film von Peter Lilienthal am Sonntag, 29. Mai um 20.15 Uhr und am Dienstag, 31. Mai um 10.45 Uhr aus. Zum Thema «Jüdischer Film» vergleiche den Beitrag von Eva Pruschy «Jude in Stettin, Stadt und Staat» in ZOOM 24/86.

zweier Menschen in einem Abhängigkeitsverhältnis, das überdacht und verändert werden muss, damit der einzelne lebensfähig, über- und erlebensfähig bleibt. Behutsam, aufgelöst in viele Grossaufnahmen, die den Raum aussparen, nähert sich die Kamera den beiden Protagonisten, konfrontiert den stoisch-ruhigen, als (scheinbar) gefestigten Fels erscheinenden Dichter mit seinem Sohn, in dessen Gesicht sich gebrochen, gestörte und doch intensive Gefühle spiegeln: Trauer und Scheu, Zorn und Unzufriedenheit, Neugierde und Entdeckungsfreude, Lebenslust und Lebensgier. Was den abgeklärten, erfahrenen Alten und den «nährischen», lebensunkundigen Jungen verbinden kann, ist die heilende Kraft des Wortes, an die der Vater nicht mehr glauben will. An diesem Punkt öffnet sich der private Blickwinkel beharrlich in eine konkrete soziale Umwelt, in Bilder der von politischen Krisen geschüttelten Stadt Tel Aviv: der Blick durchs Fenster auf die Klagemauer, auf Yorams Bruder, der im Jom-Kippur-Krieg erblindete, Facetten eines israelischen Alltags, in dem niemand mehr an Veränderungen oder Überraschungen glauben will. Yorams (verständliche) Ansicht, dass man heute nicht mehr nach den Gesängen der Riesen verlangt und nur noch dem Geschwätz der Zwerge lauscht, wird durch die erwachende «unschuldige» Lebenshaltung des Sohnes und dessen Bedürfnisse in Frage gestellt: Vielleicht muss man wirklich nährisch bleiben, um daran zu glauben, dass Sprache ein Stück Leben transportieren kann, dass nicht nur konsumiert, sondern «erhört» wird. Lilienthal indes beweist, dass die (Film-) Sprache durchaus ein Stück Leben ist, indem er nuancenreich, aufmerksam und mit spürbarer Zuneigung zu seinen Protagonisten