Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 41 (1989)
Heft: 5

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: 10.01.2026

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

Aufnahmen, die eher «zufällig, am Rande» entstanden. 1944 fotografierten US-Bomber Auschwitz, ohne dass bei der Auswertung der Aufnahmen erkannt wurde, was die Bilder zeigten. Erst vor einigen Jahren wurden sie von Ausbildungsspezialisten der CIA, sozusagen aus «privater» Expertenlust an hoch entwickelten Aufklärungsmethoden, genauer betrachtet und auf ihre Bedeutung hin befragt: «Es ist oft erst der zweite Blick, der die Wirklichkeit erkennt.» Diesen Aufsehen erregenden Auschwitz-Befund sieht Farocki im Kontext mit andern Bildern, die der «Aufklärung» dienen. So befragt er Passbilder algerischer Frauen, deren Antlitz wegen administrativ-polizeilicher Erfassung entschleiert und dem Blick der Öffentlichkeit preisgegeben wurde, nach den Spuren dieses plötzlichen Verlustes von Intimität und Würde. Oder er reflektiert anhand der Mitte des letzten Jahrhunderts von Meydenbauer mittels Fotografie entwickelten Messbilder bei der Denkmalpflege den Zusammenhang von Bewahren und Zerstören.

Der Filmessay entfaltet anschaulich die unterschiedlichen Bedeutungen von «Aufklärung», je nachdem der Begriff in der Sprache der Geistesgeschichte, des Militärs oder der Polizei verwendet wird. Er animiert auch zu einer andern Haltung gegenüber der anschwellenden Flut von «Aufklärungs»-Bildern, die heute auf der Erde und im All so zahlreich produziert werden, dass sie kaum mehr ausgewertet werden können – vielleicht animiert er auch zu einem Wahrnehmen und Betrachten, das sich den unzeitgemässen Luxus von Musse und Konzentration leistet.

Auch im gut bestückten Forum-Programm hatten es nicht alle Beiträge leicht, angemessen wahrgenommen und gewürdigt zu werden. Abschliessend seien zumindest noch einige Spielfilme erwähnt, die besonderen Zuspruch fanden. Zu einer Art «Festivalliebling» avancierte *«Ariel»* von Aki Kaurismäki: eine lakonisch pointiert erzählte Filmballade, deren Held, ein arbeitslos gewordener Minenarbeiter, zusammen mit seiner Geliebten aus der Fleischfabrik und ihrem Comic-Hefte verschlingenden Jungen nach einem gelungenen Coup zuguterletzt ins sonnige Mexiko aufbricht, als schwarzer Passagier auf der hellerleuchteten «Ariel». Faszinierend, wie Kaurismäki souverän mit verschiedensten Spielfilm-Genres spielt.

In *«Boulevards d'Afrique»* von Jean Rouch und Tam-Sir Doueb soll Soukey aus Dakar, die eben die Matura bestanden hat, dem Willen ihres Vaters gehorchend, als Drittfrau einen alten, aber reichen Erdnussfabrikbesitzer ehelichen. Doch mit Hilfe ihrer Freundin wird dieser Plan zu Fall gebracht – und die Geschichte treibt auf ein turbulentes Happy End zu. Der ambitionierte Versuch, die ursprünglich als Theaterstück konzipierte musikalische Komödie auf die Strasse zu verpflanzen und in ein «Theater des Windes, der Sonne und des Meeres umzusetzen und dabei noch die elementaren Regeln des Dokumentarfilms zu beachten», führte zu einem Film voller Frische und Temperament, der einengende Konventionen fröhlich-unbekümmert unterläuft. Auch die tragischen jugendlichen Helden eines viel beachteten Films aus der Sowjetunion reiben sich an Konventionen und beengenden Verhältnissen: *«Malenkaja Wera» (Die kleine Vera)* von Wassilij Pitschul erweist sich als bitterscharfe gesellschaftskritische Bestandesaufnahme, vor allem über die Situation der «verlorenen Generation». ■

Film im Kino

Franz Ulrich

Topio stin omichli

(Landschaft im Nebel)

Griechenland/Frankreich/Italien 1988.
Regie: Theo Angelopoulos
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 89/76)

Viele grosse Regisseure – von Orson Welles über Alfred Hitchcock bis Andrej Tarkowski – machen Filme über (mehr oder weniger) immer dasselbe Thema. An dessen Variation und Vertiefung erweist sich ihre künstlerische Kreativität. Das Thema von Theo (Thodoros) Angelopoulos ist Griechenland, seine Geschichte, seine Gegenwart und seine Menschen zwischen gesellschaftlicher Veränderung und politischer Unterdrückung. Die beiden Männer namens Spyros in «Die Reise nach Kythera» (1984, ZOOM 19/86) und «Der Bienenzüchter» (1986, ZOOM 17/87) haben noch die Epoche des grossen kollektiven Traums erlebt, jenes Traums von der Möglichkeit, die Welt zu verändern. Für beide ist dieser Traum vorbei, die Hoffnungen gescheitert, die Brücken abgebrochen. Griechenland ist kalt geworden – eine Landschaft im Nebel, in dem alle Konturen verblassen und verschwimmen.

I.
Ein Geschwisterpaar, die etwa 14jährige Voula (Tania Paleologou) mit einem Rucksack auf

dem Rücken und der etwa 6jährige Alexander (Michalis Zeke), geht jeden Abend zum Bahnhof, um den Schnellzug nach Deutschland abfahren zu sehen. Dort soll ihr Vater, den sie noch nie gesehen haben, leben und arbeiten. Das hat ihnen die Mutter, die man nie zu Gesicht bekommt, erzählt. Die Sehnsucht nach dem fernen, unbekannten Vater wird immer stärker. Eines Abends steigen sie in den Zug, werden aber bald wieder hinausspediert, weil sie keine Fahrkarte haben. Da Voula erklärt, sie seien auf dem Weg zu ihrem Onkel, wurden sie zu diesem in eine riesige, graue Fabrik gebracht. Der Onkel erklärt dem Polizisten, die beiden Kinder seien unehelich, die Mutter habe diese Geschichte vom in Deutschland lebenden Vater bloss erfunden. Die Kinder aber wollen nicht akzeptieren, dass ihre Mutter gelogen habe. Auf den Polizeiposten zurückgebracht, können die beiden unbemerkt entweichen, als es zu schneien beginnt und alle wie gebannt zum Himmel blicken.

Voula und Alexander setzen ihre Reise nach Deutschland fort, im Zug, zu Fuss, per Autostop. Sie begegnen verschiedenen Menschen, guten und bösen. Sie freunden sich mit dem jungen Orestes (Stratos Giorgioglou) an, der in einem klapprigen Bus eine kleine Truppe von alt und müde gewordenen Wanderschauspielern von Kleinstadt zu Kleinstadt fährt. Sie verlieren ihn wieder aus den Augen und lassen sich von einem Lastwagenfahrer mitnehmen, der nach einem frustrierenden Erlebnis Voula vergewaltigt.

Die traurige Reise der beiden Kinder in den Norden Griechenlands geht weiter durch Nebel, Regen und Schnee. Sie warten in Bahnhöfen, besteigen Züge und verlassen sie wieder, wenn ein Schaffner sich zeigt. Zufällig

treffen sie Orestes wieder, der sie auf seinem Motorrad zum Meer fährt. Voula verliebt sich scheu in den jungen Mann, mit dem sich beide Kinder gut verstehen, aber Orestes interessiert sich mehr für junge Geschlechtsgenossen in Lederkostümen. Voula ist von diesem «Verrat» zutiefst verletzt. Orestes versucht sie zu trösten («Es ist immer so beim ersten Mal. Das Herz klopft zum Zerspringen, die Beine zittern. Man möchte am liebsten sterben»), aber der Abschied ist unvermeidlich, und voller Trauer ziehen die Geschwister ihre Strasse in Nacht und Nebel weiter. An einem Fluss an der Grenze finden sie ein Boot, in dem sie in der Dunkelheit ans andere Ufer rudern. Aus dem sich in der Morgensonne auflösenden Nebel zeichnet sich ein silberblau leuchtender Baum auf einer Naturwiese ab, bei dem die beiden Kinder Zuflucht finden. In Deutschland sind Vola und Alexander nicht angekommen. Aber das wissen sie nicht.

Geschwisterpaar auf der Suche nach dem Vater: Tania Palaiologou und Michalis Zeke in «Landschaft im Nebel».

II.

«Landschaft im Nebel» schildert eine Initiation ins Leben. Dies trifft insbesondere für Voula zu, die am Übergang vom Jugendlichen zum Erwachsenen steht. Ihre Suche nach dem Vater wendet sich auf der langen Irrfahrt (vorübergehend) einem andern Ziel zu. Ihre Vergewaltigung ist – auch formal – eine Schlüsselszene des Films. Das Mädchen wird vom Lastwagenfahrer auf den durch Planen verdeckten Wagen gezerrt. Die Kamera bleibt etwas in Distanz hinter dem Lastwagen stehen. Vom Geschehen in seinem Innern ist nichts zu sehen und zu hören. Indem Angelopoulos das Schreckliche, das Voula angetan wird, nicht zeigt, vermeidet er die Gefahr des Voyeuristischen, in die sich jede Darstellung einer Vergewaltigung begibt. Angelopoulos verweist Zuschauerinnen und Zuschauer auf ihre eigene Imagination. Man(n) erschreckt vor den Bildern im eigenen Kopf. Die Stille der Szene wird, je länger sie dauert, unerträglich.

So schlimm dieses Erlebnis für Voula ist, die brutale Initiation bedeutet für sie auch die Entdeckung ihres Körpers, der Liebe und der ersten damit verbundenen grossen Enttäuschung. Sie fühlt sich zu Orestes hingezogen, aber als er sie am Meeresstrand zum Tanzen einlädt, kann sie nicht, zu sehr steht sie noch unter dem Schock der Vergewaltigung. Aber in der Nacht geht sie im Hotel, wo die drei übernachten, in das Zimmer von Orestes. Sie ist ihrer Gefühle für ihn sicher geworden. Aber sein Bett ist leer. Als Orestes sie in der Moto-Disco stehen lässt und mit dem Burschen, der sein Motorrad gekauft hat, weggeht, ist Voula tief verletzt und verzweifelt. Die Abschiedsszene auf der Strasse in Nässe und Nebel ist eine der traurigsten des Films. Aber Voula ist sich ihres Frauseins bewusst geworden. Als sie auf dem Bahnhof einen Soldaten sehr direkt um Geld bittet, um zur Grenze fahren zu können, bringt sie diesen völlig aus der Fassung. Er weiss nicht, ob er ein Kind oder eine unverschämte Dirne vor sich hat. Mit grösster Zurückhaltung und Subtilität schildert Angelopoulos das Erwachen von Voulas Geschlechtlichkeit und Liebe, die zum Bestandteil ihrer Suche nach dem Vater werden.

III.
Die Irrfahrt der beiden Kinder ist eine existenzielle Reise. Sie entdecken unterwegs sich selbst und die Welt, sie begegnen den ersten und letzten Dingen: dem Guten und Bösen, Wahrheit und Lüge, Liebe und Tod. Ihre Suche nach dem Vater ist nicht nur eine Suche nach dem leiblichen Erzeuger, sondern nach dem väterlichen Imago als Inbegriff von Geborgenheit, Sicherheit und Glück. Die dem Film zugrundeliegende Struktur ist jene des Märchens: Zwei Kinder ziehen aus, den Vater zu suchen, das Fürchten zu lernen, die Angst zu überwinden, die Liebe und den Tod kennenzulernen. Diese Märchenstruktur erlaubt Angelopoulos die Freiheit, Elemente in den Film einzubauen, die nicht in die Logik eines realistischen Films passen würden. Solche symbolische, teils surrealistische Szenen finden sich mehrere, und jedesmal scheint der Film still zu stehen, als öffne er sich einige Augenblicke zu einer meditativen, visionären Schau in eine andere Wirklichkeit.

An die «pittura metafisica» eines Giorgio de Chirico oder an den gegenständlichen Surrealismus eines Magritte erinnert die Szene auf dem Polizeiposten, als es zu schneien beginnt, die Leute auf die Strasse rennen und wie gebannt stehen bleiben, die Augen starr gen Himmel gerichtet, während die Kinder unbemerkt das Weite suchen. Diese Szene ist durchtränkt von einer traumhaften Magie – geheimnisvoll, aber auch leise ironisch. In einer andern fast irrealen Szene begegnen die Kinder dem Tod, während gleichzeitig das Leben gefeiert wird. Auf eine nächtliche, verschneite Strasse rennt weinend eine Braut im weissen Hochzeitskleid. Sie wird vom Bräutigam zur singenden Hochzeitsgesellschaft im Wirtshaus zurückgeholt. Ein Traktor schleppt einen sterbenden Schimmel durch die Strasse, der vor den Kindern verendet. Alexander weint herzzerbrechend. Eine völlig unwirkliche, märchenhafte und allegorische Szene, in der eines Morgens – es ist das einzige Mal, dass Sonne und blauer Himmel zu sehen sind – vor den Augen Orestes und der Kinder eine riesenhafte Hand, an der der Zeigfinger abgebrochen ist, aus dem Meer auftaucht und von einem Helikopter über die Hafenbucht geflogen wird und in der Ferne verschwindet. Es gibt niemand mehr, der die Richtung weist, und Orestes sagt traurig: «Wenn ich geschrien hätte, wer hätte mich gehört im Chor der Engel?»

IV.
Mit «Landschaft im Nebel» zieht Theo Angelopoulos eine Bilanz, sowohl der Situation in Griechenland als auch der Funktion des Kinos und des Künstlers. «In meinem Mund habe ich einen bitteren Geschmack: Alles, was die Nation geglaubt hat, ist verschwunden, verdunstet. Es bleibt nur die Utopie», erklärte Angelopoulos in einem Interview. Mit dem Ende der Diktatur in Griechenland und dem Zerfall der Ideologien und der politischen Illusionen hat das filmische Universum von Angelopoulos seine Orientierung verloren. Geblieben sind unendliche Melancholie und Trauer. Die Kamera tastet sich durch eine im Nebel verhüllte Landschaft auf der Suche nach einem Ziel, nach einem Sinn, wie die Kinder herumirren auf der Suche nach einem mythischen Vater. Dabei kommt es auch zu Begegnungen mit Angelopoulos' eigener (filmischer) «Mythologie»; zahlreich sind die offenen und versteckten Zitate aus seinen früheren Filmen: die Wanderschauspieler aus «O thiassos», die durch die griechische Geschichte der Jahre 1939 bis 1952 reisten und inzwischen nicht einmal mehr einen Saal für ihren Auftritt finden; die Hochzeit im Schnee aus dem «Bienenzüchter», der durch ein geschichts- und hoffnungsloses Griechenland fuhr; der Violinspieler und der Baum aus «Die Reise nach Kythera».

Die suggestive Kraft des Films resultiert, wie immer bei Angelopoulos, aus den ästhetisch sorgfältig komponierten Bildern, der sparsam, aber stimmungsvoll eingesetzten Musik und dem langsamen, aber äusserst zwingenden Rhythmus, der ständig eine von innerer Spannung vibrierende Intensität erzeugt. Berühmt ist Angelopoulos durch seine raffinierten, ausgeklügelten Plansequenzen (eine lange Einstellung ohne Schnitt, in der die Kamera sich meist in Bewegung befindet). Solche komplizierten Plansequenzen mit gleichzeitigen Aktionen der Schauspieler benutzt der Regisseur in «Landschaft im Nebel» insbesondere beim dreimaligen Erscheinen der Wanderschauspieler, damit den von ausgedehnten Plansequenzen geprägten Stil von «O thiassos» zitierend. In diametralem Gegensatz zum hektischen Schnitthickhack vieler kommerzieller Kino- und TV-Filme, in denen sich die Aktionen totlaufen, lassen die langen Einstellungen der Angelopoulos-Filme dem Auge Zeit, um Räume und Landschaften und die Menschen darin zu überblicken und die vielfältigen Beziehungen dieser Elemente in Raum und Zeit zu entschlüsseln. Angelopoulos setzt nicht Grossaufnahmen ein, wenn eine Figur ein starkes Gefühl ausdrücken soll. Er hat Angst vor Einstellungen, die «voilà!» sagen. Deshalb liebt er Antonioni, Mizoguchi und den frühen Wenders, und deshalb arbeitet er, so auch in

«Landschaft im Nebel», häufig mit Laiendarstellern, die nicht Emotionen «spielen» können. Wie Robert Bresson vermeidet er jedes expressive Spiel der Darsteller, um die erwünschte Wirkung jeder Einstellung als harmonisches, in sich stimmiges Ganzes nicht aus dem Gleichgewicht zu bringen.

Wie Antonioni, Jancsó und Tarkowski hat Angelopoulos in seinen Filmen eine Art «persönlicher Liturgie» entwickelt, eine Filmpoesie der Metaphern und Symbole. Wie bei einem Gedicht sollen und können sie nicht restlos entschlüsselt werden. Es bleibt immer ein Rest an Geheimnis. Angelopoulos macht kontemplatives Kino (Kontemplation: schauende Versunkenheit, erkennendes Betrachten). Es ist seine eigene innere Landschaft, seine Vision vom Zustand Griechenlands, die er in seine Filme projiziert. Gegen den Verlust der Werte und die Zerstörung aller Hoffnung, gegen den Verlust der «Väter», gegen den Verlust der Freundschaft und der Liebe behauptet er als Filmkünstler die Kraft der Imagination: «Ich habe den Baum an das Ende meines Films gesetzt, weil es der Baum aus ‹Die Reise nach Kythera› ist, ein Verweis auf eine Filmlandschaft. Die beiden Kinder reisen durch eine Filmlandschaft, die wie eine Hoffnung ist. Ich möchte glauben, dass die Welt durch das Kino gerettet wird.» ■

Bruno Loher

Another Woman

USA 1987.
Regie: Woody Allen
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 89/63)

Schon seit geraumer Zeit bemüht sich der amerikanische Regisseur Woody Allen darum, in seinen Werken eine filmische Sprache zu finden, die mehr Raum für Gefühle bietet und durch die ihr innewohnenden Stimmungen den Zuschauer vermehrt auf einer emotionellen Ebene anzusprechen vermag. Allens Suche nach neuen Formen kündete sich einst in der mit Verblüffung, Verärgerung und Erstaunen aufgenommenen Bergman-Hommage «Interiors» an, einem etwas steifen psychologischen Beziehungsdrama, in dem er aber bereits auf den inneren Konflikt zwischen verkümmertem Gefühlsleben und Intellekt hinweist; ein Thema, das er in seinen späteren Filmen immer wieder variiert und in seinem neusten Werk «Another Woman» erneut, und diesmal mit absoluter Meisterschaft, behandelt.

Wiederum stellt Allen eine Frau in den Mittelpunkt seines Films. Marion, die sich, um ein neues Buch schreiben zu können, in einer ruhigen Wohnung einmietet, lässt sich nahtlos in Allens Universum, das voller starker Frauengestalten ist, einfügen. Die einzige männliche Rolle, die er im selben Masse, ja noch mehr vertiefte, war seine eigene. Ansonsten standen stets Frauen im Zentrum seiner Filme; Frauen, die eine Beziehung eingingen, eingehen wollten, oder überhaupt beziehungsunfähig waren. Über die starken Frauenfiguren thematisierte Woody Allen fortwährend auch die zwischengeschlechtlichen Beziehungen. Marion in «Another Woman» bildet in dieser Hinsicht keine Ausnahme. Ihr Ehemann Ken, genauso überintellektuell wie seine Frau, ist in der Unfähigkeit, seinen Gefühlen Ausdruck zu verleihen, das exakte Spiegelbild von Marion. Ihre Ehe lebt nur von den belanglosen Oberflächlichkeiten, die man bei Gelegenheit verteilt, um keine emotionellen Defizite aufkommen zu lassen. Marion bleiben diese Mechanismen allerdings lange Zeit verborgen. Sie kann und will sie nicht sehen. Erst ein zufälliges Ereignis drängt Unruhe und Fragen in Marions Leben, lässt die fünfzigjährige Frau und Professorin der Philosophie aufhorchen und sie schliesslich nach einem neuen Verständnis ihrer selbst suchen.

Dass Woody Allen an den Anfang dieser Katharsis ein zufällig mitgehörtes Gespräch aus der benachbarten Analytiker-Praxis stellt, dürfte kaum ein Zufall sein. Eine Frau, sie trägt den metaphorischen Namen Hope, berichtet über ihre unglückliche Ehe und versucht Bilanz und Konsequenzen zu ziehen. Seit 1959 legt sich Woody Allen selber regelmässig auf die Couch des Psychoanalytikers. Seine Filme sind beredetes Zeugnis der steten Auseinandersetzung mit dieser Methode, die ihn jedoch nur unzulänglich über den Horror des täglichen Lebens hinwegtrösten kann. «Another Woman» verweist nicht nur inhaltlich, sondern auch auf der erzählerischen und formalen Ebene auf die analytische Sitzung. Marion spricht ihre Geschichte gleichsam auf der Couch liegend aus dem Off des Films, und ihre Auseinandersetzung mit der Vergangenheit findet in assoziativen Rückblenden und Traumsequenzen statt, genauso, wie die Methode einst von Freud beschrieben wurde. Als Auslöser dienen Ereignisse

Kurzbesprechungen

The Adventures of Baron Munchhausen
(Die Abenteuer des Barons Münchhausen) 89/61

Regie: Terry Gilliam; Buch: Charles McKeown, T. Gilliam; Kamera: Giuseppe Rotunno; Schnitt: Peter Hollywood; Musik: Michael Kamen; Darsteller: John Neville, Eric Idle, Sarah Polley, Oliver Reed, Charles McKeown, Winston Dennis, Jack Purvis u. a.; Produktion: GB/Italien/BRD, Thomas Schühly, Prominent/Laura, 120 Min.; Verleih: 20th Century Fox, Genf.
In einer von den Türken belagerten Hafenstadt des 18. Jahrhunderts berichtigt der leibhaftige «Lügenbaron» Karl Friedrich Freiherr von Münchhausen eine Theatertruppe, die seine Geschichten auf der Bühne darstellt, und vernichtet – nach seinen phantastischen Abenteuern auf und unter der Erde, auf dem Mond und im Meer, begleitet von einem kleinen Mädchen, das unerschütterlich an ihn glaubt – mit seinen wiedergefundenen Gefährten das gesamte Heer des Sultans. In jeder Beziehung überfrachtetes Riesenspektakel von gewaltigem technischem Aufwand, der echter Märchenpoesie keinen Raum lässt. →5/89

J

Die Abenteuer des Barons Münchhausen

And God Created Woman (Adams kesse Rippe) 89/62

Regie: Roger Vadim; Buch: R. J. Stewart; Kamera: Stephen M. Katz; Musik: Thomas Chase, Steve Rucker; Darsteller: Rebecca de Mornay, Vincent Spano, Frank Langella, Donovan Leitch, Judith Chapman u. a.; Produktion: USA 1988, Vestron Crow, 100 Min.; Verleih: Präsens Film, Zürich
Eine junge Frau erreicht durch einen Trick die Entlassung aus dem Gefängnis, verführt einen reichen Senator und plant berechnend ihren Einstieg in die feine Gesellschaft, findet dann aber ihr Glück in den Armen eines einfachen Mannes. Ein Remake des Brigitte-Bardot-Films «Et Dieu créa la femme» (1956), das allerdings nicht mehr als ein billiges, auf den amerikanischen Videomarkt zugeschnittenes Softsex-Märchen ist.

E

Adams kesse Rippe

Another Woman (Eine andere Frau) 89/63

Regie und Buch: Woody Allen; Kamera: Sven Nykvist; Ton: Frank Graziadei; Schnitt: Susan E. Morse; Darsteller: Gena Rowlands, Mia Farrow, Ian Holm, Gene Hackman, Martha Plimpton, Philip Bosco, Betty Buckley, Blythe Danner, Sandy Dennis, John Houseman u. a.; Produktion: USA 1988, Jack Rollins & Charles H. Joffe, 80 Min.; Verleih: Monopol Pathé Films, Zürich.
Marion, eine New Yorker Philosophie-Professorin, hat ihren fünfzigsten Geburtstag bereits hinter sich. Zufällig gehörte Gespräche aus der benachbarten Praxis eines Psychologen bringen sie dazu, selbst über ihre Beziehung und ihr Leben nachzudenken. Woody Allen hat einen komplexen Film, eine Art Lebensbilanz in Bergman'scher Manier, inszeniert, der aufwühlt und betroffen macht. Deutlich sind in diesem Werk sowohl kulturelle Herkunft als auch intellektuelle und künstlerische Einflüsse auszumachen. Allen beherrscht mit Meisterschaft und Brillanz eine filmische Form, um die er in früheren Werken noch gerungen hat. – Ab etwa 14. →5/89

J★★

Eine andere Frau

Das doppelte Lottchen 89/64

Regie: Josef von Baky; Buch: Erich Kästner nach seinem gleichnamigen Buch; Kamera: Franz Weihmayr, Walter Riml; Schnitt: Friedrich Stapenhorst; Musik: Alois Melichar; Darsteller: Jutta und Isa Günther, Antje Weisgerber, Peter Mosbacher, Auguste Pünkösdy u. a.; Produktion: BRD 1950, Günther Stapenhorst für Carlton, 105 Min.; Verleih: offen (Video-Vertrieb: Rainbow Video AG, Reinach.)
Elfjährige Zwillingsschwestern, durch die Scheidung der Eltern in frühester Kindheit getrennt, finden sich durch Zufall in einem Ferienheim, vertauschen ihre Rollen und spinnen eine heiter-hinterlistige Intrige, um Vater und Mutter wieder zu vereinen. Von der Inszenierung her nicht sonderlich gelungene, aber trotzdem sympathische und rührende Familienkomödie nach Erich Kästners Kinderbuch.

K★

ZOOM Nummer 5, 8. März 1989
«Filmberater»-Kurzbesprechungen
49. Jahrgang

Unveränderter Nachdruck
nur mit Quellenangabe ZOOM gestattet.

ZOOM AGENDA ZOOM

FILME AM BILDSCHIRM

■ *Montag, 13. März*

Höhenfeuer

Regie: Fredi M. Murer (Schweiz 1985), mit Thomas Nock, Johanna Lier, Dorothea Moritz, Rolf Illig. – Der taub geborene «Bueb» und seine Schwester Billi, an der Schwelle zum Erwachsenwerden, versuchen aus der kargen, kommunikationsarmen Enge und Front des elterlichen Bergbauernalltags auszubrechen. Sie finden aneinander Zärtlichkeit und Verstehen – humane Bedürfnisse, die über Tabus hinausgehen. Die Geschwisterliebe führt zur Katastrophe. Die Eltern finden den Tod, die Kinder das Leben. Präzise Milieubeobachtung und subtile psychische Einfühlung gehen in Murers Meisterwerk eine künstlerische Verbindung ein. *(23.00–0.55, ARD)*
→ZOOM 18/85

■ *Donnerstag, 16. März*

Lasky jedene plavovlasky
(Die Liebe einer Blondine)

Regie: Milos Forman (CSSR 1964), mit Hana Brejchova, Vladimir Pucholt, Vladimir Mensik. – Andula ist eines von vielen Mädchen, die in der Nähe von Prag in einer Schuhfabrik arbeiten und in Wohnheimen leben. Um den monotonen Alltag zu entgehen, flüchten die Mädchen in Träume, erzählen ihre erlebten oder erfundenen Abenteuer mit jungen Männern. Nur das Mädchen Andula ist glücklich, erlebt aber den tristen kleinbürgerlichen «Lebensraum» in ihrer Liebe zu Milda. *(22.15–23.34, 3SAT)*

■ *Samstag, 18. März*

Der Verlorene

Regie: Peter Lorre (BRD 1951), mit Peter Lorre, Karl John, Renate Mannhardt. – Nach dem Zweiten Weltkrieg trifft ein deutscher Wissenschafter in einem Flüchtlingslager seinen Assistenten, aufgrund dessen falscher Aussage er seine Geliebte wegen Spionageverdacht ermordet hat. Traumatische Schuld- und Rachegefühle brechen auf. Der Wissenschafter richtet den Kollegen und sich selbst. Peter Lorre (1904–1964) bedeutender Schauspieler, wollte mit seinem Regie-Debut den schnulzigen deutschen Nachkriegsfilm im Sinne Fritz Langs und des italienischen Neorealismus erneuern. *(9.25–11.00, TV DRS)*

■ *Montag, 20. März*

Paris, Texas

Regie: Wim Wenders (BRD/Frankreich 1984), mit Harry Dean Stanton, Nastassja Kinski, Dean Stockwell. – Mit Hilfe seines Bruders und dessen Frau gewinnt ein enttäuschter, umgetriebener Mann, nach zerstörter Ehe, die Liebe seines Sohnes zurück und sucht mit ihm die verschollene Frau und Mutter, die in einer Peepshow arbeitet. Atmosphärisch intensiver, packender Film über die Suche nach verlorener Liebe und Spuren früherer Geborgenheit. *(22.05–0.20, TV DRS)*
→ZOOM 20/84

■ *Dienstag, 21. März*

M – Eine Stadt sucht einen Mörder

Regie: Fritz Lang (Deutschland 1931), mit Peter Lorre, Ellen Widmann, Inge Landgut, Gustaf Gründgens. – Berlin gerät in Panik: Ein Triebverbrecher, der kleine Mädchen umbringt, löst eine Grossfahndung aus. Die gutorganisierten Unterweltbanden des organisierten Verbrechens fühlen sich dadurch gestört und beschliessen, die «Bestie» auf ihre Art aufzustöbern und zu richten. Der Film rückt staatliche Macht und Verbrecherwelt in einen zweideutigen Zusammenhang. Kleinbürgerlich orientierte Ganoven verkörpern das «gesunde Volksempfinden». Peter Lorre spielt meisterhaft in seiner ersten Filmrolle den gehetzten Neurotiker, der seiner Neurose Menschenopfer bringt und selbst Opfer wird. Die Nazis hatten den Film verboten und Ausschnitte davon propagandistisch missbraucht, um die Verkommenheit des «Ewigen Juden» zu zeigen. *(21.15–22.50, SWF 3)*

■ *Freitag, 24. März*

Intolerance

Regie: David Wark Griffith (USA 1916), mit Lillian Gish, Mae Marsh, Robert Harron. – Rekonstruktion des monumentalen Meisterwerks der Filmgeschichte, das nicht nur Hollywood gross gemacht hat, sondern auch Generationen von Filmleuten und Regisseuren als Schulungs-Muster diente. Der Film beruht auf einem authentischen Mordfall und Protokollen der Untersuchung eines Streiks in einem Chemiewerk, bei dem 19 Arbeiter erschossen wurden. Er überstieg alles Bisherige der Branche, doch er entsprach nicht dem «Zeitgeist» der USA nach dem Eintritt in den Ersten Weltkrieg und wurde ein finanzielles Fiasko. Die vier Episoden schildern, wie Hass und Intoleranz alle

Kurzbesprechungen

Die Geschichte von Löhners Paula 89/65

Regie und Buch: Anna Kersting; Kamera: Peter Henning; Darsteller: Anne Wehner, Volker Sallwey, Horst Schäfer u. a.; Produktion: BRD 1987, Nostradamus-Film, ZDF und DFF-Berlin, 16 mm, 70 Min.; Verleih: offen.
Paula Löhner muss nach dem Tod ihrer Schwester den elterlichen Bauernhof alleine führen. Der Nachbar Hubert Kempken, ein Grossbauer, schickt seinen zurückgebliebenen Sohn Josef zum Helfen. Die beiden Aussenseiter verlieben sich und wollen heiraten, was den Zorn von Kempken weckt: Er hat es auf Paulas Land abgesehen. Josef schiesst auf seinen Vater und wird in einer Anstalt versorgt. Paula ist wieder alleine. Im Zentrum steht die sensible, einfühlsame Darstellung innerer Befindlichkeit einer in der Tradition verhafteten Frau, die mit fünfzig ihr Leben selbst anpacken muss. Der Film aber scheitert an der Methode, holzschnittartig überhöht inszenierte Szenen mit Dokumentarsequenzen zu vermischen – das stimmt nicht zusammen, zu viele Fragen bleiben offen. →4/89 (S. 7)

E

Iron Eagle II (Der stählerne Adler II) 89/66

Regie: Sidney J. Furie; Buch: Kevin Elders, S. J. Furie; Kamera: Alain Dostie; Musik: Amin Bhatia; Darsteller: Louis Gossett Jr., Mark Humphrey, Stuart Morgolin, Alan Scarfe, S. H. Brandon u. a.; Produktion: USA 1988, Carolco, 100 Min.; Verleih: Alpha Films, Genf.
Eine aus Amerikanern und Russen zusammengewürfelte Spezialeinheit soll die Atomraketensilos einer nahöstlichen Macht vernichten. Zuvor müssen die Soldaten sich jedoch erst zusammenraufen und Feindbilder abbauen. Ein lächerlicher und langweiliger Versuch, Abrüstungsbestrebungen und Entspannung als Aufhänger für einen Kriegsfilm zu benützen; lustlos gespielt und schlecht geschnitten.

E

Der stählerne Adler II

Moving (Moving – rückwärts ins Chaos) 89/67

Regie: Alan Metter; Buch: Andy Breckman; Kamera: Donald McAlpine; Schnitt: Alan Balsam; Musik: Howard Shore; Darsteller: Richard Pryor, Beverly Todd, Stacey Dash, Dave Thomas, Dana Carvey, Randy Quaid, Marion Dougherty u. a.; Produktion: USA 1987, Warner Bros., 85 Min.; Verleih: offen (Video-Vertrieb: Warner Home Video, Zollikon)
Bei einer «Züglete» von New Jersey nach Idaho, wo einem arbeitslosen Transportingenieur ein Traumjob angeboten wurde, hetzt dieser mit seiner Teenagertochter, einem «rambofizierten» Nachbarn und drei monsterhaften Möbelpackern von einem dürftigen «running gag» zum andern. Der Filmtitel lässt schon ahnen, was da zusammengemixt wurde: ein Cocktail aus Situationskomik, Klischeevariationen und purem Schwachsinn, angesiedelt im amerikanischen Mittelklassmilieu.

J

Moving – rückwärts ins Chaos

The Naked Gun 89/68

Regie: David Zucker; Buch: D. Zucker, Jerry Zucker, Jim Abrahams, Pat Proft; Kamera: Robert Stevens; Schnitt: Michael Jablow; Musik: Ira Newborn; Darsteller: Leslie Nielsen, Ricardo Montalban, Priscilla Presley, O. J. Simpson, Nancy Marchand u. a.; Produktion: USA 1988, Zucker/Abrahams/Zucker für Paramount, 85 Min.; Verleih: UIP, Zürich.
Turbulente Klamaukkomödie, zusammengemixt aus anarchistischen Witzen nach Art der Marx-Brothers, James-Bond-Action und der chaotischen Trotteligkeit von Inspektor Clouseau. Verkörpert wird das alles durch den Polizisten Debrin, der in Los Angeles im Kampf gegen einen Drogenboss, der die zu Besuch weilende englische Königin ermorden lassen will, eine Katastrophe nach der anderen anzettelt. Thriller-Parodie mit witzigen, aber auch abgestandenen und faulen Gags und sich atemlos jagenden komisch-absurd-grotesken Situationen.

J

Geschichtsepochen hindurch die besten Seiten des Menschlichen zu zerstören versucht. Die Episoden werden parallel erzählt; als Leitmotiv dient das Bild einer jungen Frau, die eine Wiege schaukelt. Montagetechnik und Bildsprache setzten in diesem Klassiker grundlegende Massstäbe des Mediums Film. *(9.25–12.38, ZDF)*

La strada

(La Strada – Das Lied der Strasse)

Regie: Federico Fellini (Italien 1954), mit Anthony Quinn, Giulietta Masina, Richard Basehart. – Der Gaukler Zampano lebt auf der Landstrasse und führt ein armseliges Wanderleben. Er kauft aus der hungernden Familie seiner verstorbenen Begleiterin die einfältige Gelsomina. Vergeblich sucht das zarte Geschöpf bei dem dumpfen Mann Zärtlichkeit und Geborgenheit. Il Matto, ein freundlicher Seiltänzer, bietet ihr Verständnis und Zuwendung und wird vom eifersüchtigen Zampano umgebracht. Er verlässt seine verstörte Partnerin und erfährt Jahre später von ihrem Tod. Zampano schreit seine Verbitterung hinaus und erfährt einen Aufbruch seiner Verhärtung. Das Gleichnis menschlicher Not und Grösse, ein frühes Meisterwerk Fellinis, hat nichts von seiner poetischen Kraft eingebüsst. *(19.30–21.15, SWF 3)*

La mort de Mario Ricci

(Der Tod des Mario Ricci)

Regie: Claude Goretta (Schweiz 1983), mit Gian-Maria Volonté, Heinz Bennent, Magali Noel. – Der scheinbar zufällige Unfalltod eines italienischen Bauarbeiters in einem Jura-Dorf wird für den Fernsehjournalisten Fontana, der eigentlich einen resignierten Ernährungswissenschafter über den Hunger in der Welt befragen wollte, zum Anlass, sich mit den Beziehungen, Ängsten und Aggressionen der Dorfbewohner auseinanderzusetzen, in denen sich die Befindlichkeit der Gegenwart als Depression, Rassismus und Katastrophenangst spiegelt. *(22.15–23.50, TV DRS)*
→ZOOM 11/83

FERNSEH-TIPS

■ *Samstag, 11. März*

So wirst du schön

Eine Video-Story von Hanspeter Riklin (Schweiz 1989). – Geschichte einer träumenden Kosmetikverkäuferin, die im Kauf-Traumschiff «Shopping Center» arbeitet. Sie taucht in die Autobiografie von Helena Rubinstein ein. Eine alptraumhafte Reise von Illusion und Wirklichkeit, Sorgen und Träume einer angehenden Verkäuferin. *(17.55–18.45, TV DRS)*

■ *Sonntag, 12. März*

Die Proletarier sterben aus

«Der Kampf der Gewerkschaften mit Chips und Computer», Dokumentation von Wilhelm Reschl. – Amerikanische Experten schätzen, das bis zum Ende des Jahrhunderts nur noch 15 Prozent der Erwerbstätigen Industriearbeiter sein werden. Das Proletariat, Hoffnungsträger des Sozialismus, droht zu verschwinden. Doch gelingt es, technischen Fortschritt in sozialen Fortschritt umzusetzen? *(14.15–15.00, SWF 3)*

■ *Montag, 13. März*

Threads

(Tag Null)

Fernsehfilm von Barry Hines (England/Australien 1984). – Schauplatz ist die englische Industriestadt Sheffield mit der Arbeiterfamilie Kemp und die mittelständischen Becketts. In das private Leben bricht der atomare Weltkrieg ein. Schreckensvisionen eines Atomkriegs gibt es in grosser Zahl. «Threads» unterscheidet sich durch seine Sachlichkeit, Realitätsnähe, Härte und Eindringlichkeit. Er flüchtet sich nicht in tröstliche Hollywood-Muster. Das Konzept und die Inhalte des Dramas stützen sich auf neue wissenschaftliche Erkenntnisse. *(21.50–23.40, TV DRS)*

■ *Mittwoch, 22. März*

Abfall für Afrika

«Giftmüllexporte in die Dritte Welt», eine britische Dokumentation von Sean McPhilemy. – Die Entsorgung des Giftmülls, der ständig zunimmt, wird immer teurer. Findige Unternehmer haben eine neue Profitquelle entdeckt: Ein Netz von Firmen organisiert den Export des Giftmülls nach Afrika ohne Rücksicht auf die Gesundheit und das Leben der Armen in der Dritten Welt. Der Film verfolgt den Weg des Giftmülls durch europäische Länder bis nach Afrika. *(20.05–20.55, TV DRS;* Zweitsendung: *Donnerstag, 23. März, 14.00)*

■ *Freitag, 24. März*

Lachen, weinen, lieben

«Ein Tag in Frankfurt mit Kurt Martis Gebeten». – Katrin Seybold, Dozentin an der Berliner Filmhochschule, verknüpft drei Ebenen zu einem Fernsehfilm: Ein Stummfilm-Remake, Gedichte des Berner Theologen und Schriftstellers Kurt Marti und Jazzmusik von Alfred 23 Hardt. Ein denkwürdiges «Passionsspiel» gegen die dunklen Stunden des Molochs Grossstadt. *(18.10–18.55, ZDF)*

Ne réveillez pas un flic qui dort 89/69

Regie: José Pinheiro; Buch: J. Pinheiro, Alain Delon und Frédéric Fajadie nach dem Buch «Clause de style» von F. Fajadie; Kamera: Raoul Coutard; Schnitt: Jennifer Auge; Musik: Pino Marchese; Darsteller: Alain Delon, Michel Serrault, Patrick Catalifo, Xavier Deluc, Stéphane Jobert, Serge Reggiani u. a.; Produktion: Frankreich 1988, Léda/TF 1 Films, 97 Min.; Verleih: Sadfi, Genf.
«Police Fidélité», eine Geheimorganisation rechtsgerichteter französischer Polizisten, räumt blutrünstig im Drogen-, Sex- und Spielmilieu auf, bis Kommissar Grindel ihr das verschwörerische Handwerk legen kann. Kein spannender Politkrimi mit Hintergrund, sondern eine schwerfällig inszenierte, von Dekor, Personenzeichnung und Handlungsführung unglaubwürdige bis läppische Geschichte, zugeschnitten auf Alain Delon. Für einmal verteidigt er die liberalen Werte Frankreichs, kann sich aber zum Schluss eine Racheaktion doch nicht verkneifen.

E

A Nightmare on Elm Street 4: The Dream Master 89/70

Regie: Renny Harlin; Buch: Brian Helgeland, Scott Pierce, nach einer Story von B. Helgeland und William Kotzwinkle; Kamera: Steven Fierberg; Schnitt: Michael K. Knue, Chuck Weiss; Musik: Craig Safan; Darsteller: Robert Englund, Lisa Wilcox, Rodney Eastman, Danny Hassel, Tuesday Knight u. a.; Produktion: USA 1988, Robert Shaye, Rachel Talalay, 93 Min.; Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.
Erneut schlägt der Kinderschänder Freddy Krüger (mit tödlichen Folgen) in den Alpträumen Jugendlicher der Elm Street zu, bis ihm in der erst verschüchterten und verträumten, dann karatebeherrschenden Alice eine ebenbürtige Gegnerin erwächst, die ihn endgültig (bis zur nächsten Folge) vernichtet. Die banale Story entwickelt sich routiniert in steter Langeweile von «special effects» über gekonnt gruselige Tricksequenzen bis zum unappetitlich-schleimigen Schlusspunkt.

E

La nuit de l'éclusier (Die Nacht des Schleusenwarts) 89/71

Regie: Franz Rickenbach; Buch: F. Rickenbach, Michel Viala; Kamera: Pio Corradi; Schnitt: Elisabeth Waelchli; Musik: Mario Beretta; Darsteller: Michel Robin, Magali Noël, Alain Cuny, Mathias Gnädinger, Johanna Lier, Voli Geiler, Sigfrit Steiner u. a.; Produktion: Schweiz/Frankreich/BRD 1989, Fernsehen DRS/Paris Classics/BR, 95 Min.; Verleih: Odyssee Film, Biel.
Wieder ein Schweizer Film, der den Ausbruch aus dem festgefahrenen Alltag thematisiert, aber was für einer! Franz Rickenbach befreit sich bei der Darlegung der Existenzkrise eines Chefbeamten von den starren Fesseln der Realität und arbeitet mit assoziativen Sinnbildern, die sich dem Zuschauer intuitiv erschliessen. Mit herrlich skurrilem Humor mokiert er sich nebenbei über die Biederkeit des Beamtentums, das in seinem Film buchstäblich aus den Fugen und ins Chaos gerät. Durch die Dichte an Emotionen gewinnt dieser Film etwas, das im Kino rar geworden ist: Momente reinster Poesie. – Ab etwa 14. →5/89

J★

Die Nacht des Schleusenwarts

Pestalozzis Berg 89/72

Regie: Peter von Gunten; Buch: P. von Gunten, Peter Schneider, Lukas Hartmann nach dem Roman von L. Hartmann; Kamera: Jürgen Lenz; Schnitt: Lotti Mehnert; Musik: Heinz Reber; Darsteller: Gian Maria Volontè, Rolf Hoppe, Heidi Züger, Christian Grashof, Silvia Jost, Michael Gwisdek u. a.; Produktion: Schweiz/DDR 1889, Präsens/DEFA, 119 Min.; Verleih: Rialto Film, Zürich.
Der kurze Lebensabschnitt, den Johann Heinrich Pestalozzi nach dem Scheitern seiner Armenschule in Stans zur Erholung im Gurnigelbad verbringt, wird für ihn zu einer Zeit der Selbstreflektion und des Neubeginns. In einem äusserlich spröden Film entwirft Peter von Gunten das Bild eines Mannes, der seine revolutionären Erziehungstheorien fast schon besessen in die Tat umzusetzen versucht und daran physisch und psychisch beinahe zerbricht, nicht zuletzt des Widerstandes wegen, der seinem Wirken erwächst. – Ab 14 Jahren. →5/89

E★

RADIO-TIPS

■ *Sonntag, 12. März*

Weisch du, was e Heimet isch?

Hörspiel von Ernst Iselin; Regie: Hans Jedlitschka. – Wir erfahren in dem Hörspiel, warum dem Bauern Alois Wäger keine andere Wahl bleibt, als mit seiner Familie nach Kanada auszuwandern. Iselin gestaltete das Hörspiel nach einer Zeitungsnotiz über eine Versteigerung der Vieh- und Fahrhabe eines Schweizer Bauernhofes. *(14.00–15.00, DRS 1;* Zweitsendung: *Freitag, 17. März, 20.00)*

Im Zeichen der Armbrust

Heinrich Hitz über «Kolonialismus in der Schweiz». – Wenn Entwicklungsunterschiede im eigenen Land (Zentrum-Peripherie-Konflikt, Problem der Randregionen) beurteilt werden, entsprechen die Fakten dem Tatbestand des «Kolonialismus». Als Beispiel dient Romanisch-Bünden. *(20.00–21.30, DRS 1;* Zweitsendung: *Mittwoch, 22. März, 10.00, DRS 2)*

■ *Donnerstag, 16. März*

Weekend im Ehe-Bunker

«Ein zweisamer Alptraum», in Szene gesetzt von Klaus Heer. – Ehen werden «geschlossen», kein Wunder, dass sie *«zu»* sind. Ein erfahrenes Ehepaar wird ein Wochenende in einen leeren Luftschutzbunker gesperrt. Der Stress und die emotionalen Überlebenskämpfe in der Enge wird zu einem Protokoll über die Wirklichkeit einer Lebensform. *(20.00–22.00, DRS 1;* Zweitsendung: *Dienstag, 21. März, 10.00, DRS 2)*

ÜBER FILM UND MEDIEN

■ *Sonntag, 12. März*

Die Kirche im Umbruch der Medienkultur

Professor Dr. Karl Lehmann, Bischof von Mainz, sprach anlässlich einer Ringvorlesung an der Universität Freiburg 1984/85 zum Thema «Die elektronische Herausforderung». Bringt die neue Technologie Freiheit und Vielfalt in der Meinungsbildung oder manipuliert und entmündigt sie? *(12.30–13.15, SWF 3)*

■ *Montag, 13. März*

Medien – ein moderner Pranger

«Kriminalitätsberichterstattung in Presse, Radio und Fernsehen». – Der mittelalterliche Schandpfahl wurde durch die modernen Massenmedien abgelöst. Welche gesellschaftliche Funktion haben die Massenmedien im Zusammenhang der Strafverfolgung und Rechtssprechung? Eva Wyss erörtert mit Fachleuten diese Rolle. *(20.00–22.00, DRS 2)*

■ *Samstag, 18. März*

Herr Ober, bitte einen Tänzer

Billy Wilder im Gespräch mit Hellmuth Karasek. – Billy Wilder, einer der ganz grossen Drehbuchautoren und Regisseure Hollywoods, wurde 1906 in Galizien geboren. Er ist in Wien aufgewachsen und hat 1926 in Berlin erste Filmerfahrungen gemacht: Mitwirkung im Team des legendären Films «Menschen am Sonntag». Als Jude floh er 1933 über Frankreich nach Hollywood. Vom «Eintänzer» in Berlin bis zum Professor, Lebensstationen und markante Pole eines Moralisten, der sich der Filmkomödie widmete, der das «Erhabene» auf Menschlich-allzu-Menschliches zurückgeführt hat. *(15.15–16.00, ZDF)*

SEISMO Multimedia

«Informationen aus der Welt der Medien.» – Was sind Fernmelde- und Kommunikationssatelliten? Gibt es noch Untergrundzeitschriften? Was gibts Neues im Kino? Wie veröffentlicht man mit 26 Jahren seine Biografie? Das sind einige Themen, die Mani Hildebrand für junge Zuschauer zusammengestellt hat. *(17.55–18.45, TV DRS;* zum Thema: «Das Geschäft mit den Nachrichten», Dokumentation über die Nicaragua-Berichterstattung. – *Sonntag, 19. März, 11.00–13.00, TV DRS)*

■ *Dienstag, 21. März*

Peter Lorre – Das doppelte Gesicht

Am 23. März jährt sich der Todestag des aussergewöhnlichen Schauspielers Peter Lorre zum 25. Mal. 1904 in den Karpaten geboren, beginnt er beim Theater, emigriert 1933, arbeitet in Frankreich, England und Hollywood. Sein eigener Film «Der Verlorene», die bedrückende Geschichte einer Heimkehr, bleibt erfolglos. Lorre kehrt nach Hollywood zurück. Harun Farocki und Felix Hofmann zeichnen ein Porträt von Peter Lorre, der bürgerlich Laszlo Loewenstein hiess und in über 70 Filmen mitwirkte. *(22.50–23.50, SWF 3)*

Die Senkrechtstarter 89/73

Regie: Christian Rateuke; Buch: Ch. Rateuke, Christoph Treutwein; Kamera: Atze Glanert; Musik: Jürgen Knieper; Darsteller: Mike Krüger, Christina Plate, Karl Dall, András Fricsay, Kali Son u. a.; Produktion: BRD 1988, UFA, 88 Min.; Verleih: Rex Film, Zollikon

Mike Krüger muss einem Mädchen, das sich Egon nennt, dabei helfen, von seinem «Rückholer»-Job – es muss Waren, die von den Kunden nicht bezahlt wurden, an die «Zentralbank» zurückliefern – loszukommen. Nach erträglichem Beginn versandet der als Satire gedachte Film bald in den Niederungen von Langeweile und Dummheit. – Ab 12 möglich.

J

Seven Minutes in Heaven (Ticket zum Himmel) 89/74

Regie: Linda Feferman; Buch: L. Feferman, Jane Bernstein; Kamera: Steven Fierberg; Schnitt: Marc Laub; Musik: Robert Kraft; Darsteller: Jennifer Connely, Byron Thames, Maddie Corman, Michael Zaslow, Polly Draper u. a.; Produktion: USA 1985, Zoetrope/FR Prod., Fred Roos, 85 Min.; Verleih: offen (Video-Vertrieb: Warner Home Video, Zollikon).

Ein weiterer Teenagerfilm nach bewährtem Strickmuster: Das «Liebesgarn» verknüpft die männergeile Polly, den etwas verklemmten Jeff und die Rivalin Natalie, die allerdings keine «echte» Gefahr ist: Denn politisch engagierte Frauen sind prüde – so jedenfalls will es das Klischee in diesem Film. Es gibt natürlich allerlei Komplikationen, doch das Happy-End ist gewiss. – Ab etwa 14.

J

Ticket zum Himmel

Talk Radio 89/75

Regie: Oliver Stone; Buch: Eric Bogosian/O. Stone, nach einem Theaterstück von E. Bogosian und dem Roman «The Life and Death of Alan Berg»; Kamera: Robert Richardson; Schnitt: David Brenner; Musik: Stewart Copeland; Darsteller: Eric Bogosian, Ellen Greene, Leslie Hope, John C. McGinley u. a.; Produktion: USA 1988, Edward R. Pressman/A. Kitman Ho, 110 Min.; Verleih: Rialto Film, Zürich.

Die Geschichte des Radiomoderators Barry Champlain, der unter Einbringung aller medialer Tricks den kleinbürgerlichen Faschismus enthüllt, indem er sich dessen Methoden aneignet und schliesslich in eine persönliche Krise gerät und auf ein hasserfülltes Umfeld trifft. Der Film basiert auf einem Theaterstück des Hauptdarstellers Eric Bogosian, der den Fall des Alan Berg abhandelt, der 1984 von Neonazis umgebracht wurde. Es ist die Geschichte vom Riesen, der zum Zwerg wird, die Medienscheibe nicht mehr unter Kontrolle hat, die er selber ins Rotieren bringt, und per Fliehkraft ins Äther-Nichts katapultiert wird. →5/89

E★

Topio stin omichli (Landschaft im Nebel) 89/76

Regie: Theo Angelopoulos; Buch: T. Angelopoulos, Tonino Guerra, Thanassis Valtinos; Kamera: Giorgos Arvanitis; Schnitt: Yannis Tsitsopoulos; Musik: Eleni Karaindrou; Produktion: Griechenland/Frankreich/Italien 1988, Theo Angelopoulos, Griechisches Filmzentrum/TV ET-1/Paradis/Basicinematografica, 126 Min.; Verleih: Filmcooperative, Zürich.

Auf der Suche nach seinem Vater, den es nie finden wird, irrt ein Geschwisterpaar durch die regnerisch-kalten (Seelen-)Landschaften Nordgriechenlands. Die Begegnungen mit guten und bösen Menschen, mit ersten und letzten Dingen werden für die beiden zu einer Einführung ins Leben. Ein emotional packendes und formal bezwingendes Meisterwerk mit mythischen Dimensionen von Theo Angelopoulos: eine filmische Meditation über die Situation Griechenlands, über die Rolle des Künstlers, über Enttäuschungen und Hoffnungen und über Fragen nach dem Sinn des Lebens. – Ab etwa 14. →5/89

J★★

Landschaft im Nebel

DIAKONIE – DAS NOTWENDIGE TUN

1. Die im Dunkeln

Kurzspielfilm von Erich Neureuther, BRD 1988, farbig, Lichtton, deutsch gesprochen, 29 Min., 16mm, Fr. 30.–; Video VHS, Fr. 15.–.

Werner Hartwig, einst Besitzer eines eigenen Betriebes, wurde wegen Unterschlagung verurteilt. Aus dem Gefängnis entlassen, versucht er Arbeit zu finden. Er wird jedoch abgewiesen. Auch seine ehemalige Frau und sein Sohn wollen nichts mehr von ihm wissen. Einzig die Tochter hilft ihm. Bei der Stellenvermittlung der Inneren Mission findet er Arbeit bei einer Getränkefirma. Der Besitzer ist frei von Vorurteilen. Als Werner Hartwig bei einer Hauslieferung erneut straffällig wird, gelingt es dem Firmenbesitzer, die Anzeige abzuwenden.
Themen: Strafvollzug, Strafe, Familie, Dienst am Mitmenschen. Ab 15 Jahren.

2. Ich will nicht mehr nach Hause

Kurzspielfilm von Erich Neureuther, BRD 1988, farbig, Lichtton, deutsch gesprochen, 29 Min., 16mm, Fr. 30.–; Video VHS, Fr. 15.–.

Der zwölfjährige Christian wird abends in einem Grossstadtbahnhof von einer Mitarbeiterin der Bahnhofmission aufgegriffen. Es stellt sich heraus, dass der Knabe von zu Hause weggelaufen ist, weil er von Axel, dem Freund seiner Mutter, geschlagen wird.
Themen: Gewalt, Aggression, Eltern–Kind, Dienst am Mitmenschen, Erziehung. Ab 12 Jahren.

3. Anrufe vor Mitternacht

Kurzspielfilm von Erich Neureuther, BRD 1988, farbig, Lichtton, deutsch gesprochen, 29 Min., 16mm, Fr. 30.–; Video VHS, Fr. 15.–.

Als die junge Frau, Mutter von zwei kleinen Mädchen, beim Wegfahren das Auto der Nachbarn beschädigt, wird diesen klar, dass bei der Familie nebenan etwas nicht stimmt. Die Frau ist am Ende. Tabletten und Alkohol haben sie ruiniert. In ihrer Verzweiflung ruft die junge Mutter die evangelische Telefonseelsorge an. Sie äussert Selbstmordabsichten, spricht von Schuldgefühlen. Nach einem Zusammenbruch landet die Frau im Spital. Wieder zu Hause, spielt sich eine Szene zwischen ihr und ihrem Mann ab. Sie nimmt eine Überdosis Schlaftabletten und wird erneut ins Spital gebracht. Ein Neuanfang zeichnet sich ab.
Themen: Drogen, Schuld, Liebe, Ehe, Dienst am Mitmenschen, Eltern–Kind. Ab 15 Jahren.

4. Winnibaldstrasse 10

Kurzspielfilm von Erich Neureuther, BRD 1988, farbig, Lichtton, deutsch gesprochen, 29 Min. 16mm, Fr. 30.–; Video VHS, Fr. 15.–.

Der 19jährige Christian, gelernter Schreiner, leistet in der Diakoniestation Zivildienst. Er übernimmt die Betreuung von Herrn Fischer, einem alten Mann im Rollstuhl, der allein in seiner Wohnung lebt. Herr Fischer ist zunächst Christian gegenüber sehr skeptisch. Beim gemeinsamen Betrachten der Schiffsmodellsammlung kommen sie sich näher.
Themen: Alter, Dienst am Mitmenschen, Krankheit. Ab 14 Jahren.

5. Die Asylanten kommen

Kurzspielfilm von Erich Neureuther, BRD 1988, farbig, Lichtton, deutsch gesprochen, 29 Min. 16mm, Fr. 30.–; Video VHS, Fr. 15.–.

Einer kleinen Stadt wird eine Gruppe von Asylanten zugewiesen. Sie sollen in einem älteren Gasthof notdürftig untergebracht werden. Mit dem Eintreffen der Asylanten kommen auch die Probleme. Die Asylanten verschiedenster Nationalitäten verstehen die Anweisungen der Deutschen nicht, noch können sie sich untereinander verständigen. Um das Misstrauen der Bevölkerung abzubauen, wird ein Arbeitskreis «Hilfe für Asylanten» gebildet. Die Beziehung zu den Asylanten entspannt sich allmählich. Da kommt die Weisung von oben, die Asylanten sollen in bessere Unterkünfte verlegt werden ...
Themen: Flüchtlinge, Dienst am Mitmenschen. Ab 12 Jahren.

6. Die neuen Armen

Kurzspielfilm von Erich Neureuther, BRD 1988, farbig, Lichtton, deutsch gesprochen, 29 Min. 16mm, Fr. 30.–; Video VHS, Fr. 15.–.

Die einzige Fabrik eines kleinen Ortes wird verkauft und danach von den neuen Besitzern geschlossen. Herr Schneider, Familienvater von zwei Kindern, fast 25 Jahre als Betriebsschlosser tätig, wird arbeitslos. Auf dem Arbeitsamt muss er erfahren, dass er schwer vermittelbar ist. Das Arbeitslosengeld reicht kaum mehr zum Überleben. Schliesslich sucht das Ehepaar Hilfe bei der Schuldnerberatungsstelle des Diakonischen Werks.
Themen: Armut, Lebensstil, Konsum, Lebenssinn, Arbeit. Ab 14 Jahren.

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

in der realen Welt, ein Besuch beim Vater, ein Spaziergang mit der Stieftochter oder ein weiteres abgehörtes Gespräch von Hope.

«Another Woman» ist ein psychoanalytischer Film, der psychotherapeutische Implikationen und Motive enthält. In seiner Struktur, und nicht nur darin, erinnert er stark an «Smultronstället» (Wilde Erdbeeren) von Ingmar Bergman, in dem ein alter Arzt in einer symbolischen Autofahrt eine Pilgerfahrt in sein eigenes Wesen unternimmt. Bergmans Werk ist wundervoll, macht betroffen und wühlt auf. «Another Woman» braucht sich, und das sind nicht nur grosse Worte, vor diesem erratischen Film Bergmans keineswegs zu verbergen. Diesmal hat Allen nicht, wie im verkrampften «Interiors» versucht, den Stil seines schwedischen Vorbildes zu kopieren.

«Another Woman» baut auf das thematische Umfeld, wie es sich bereits in Allens früheren Filmen abzeichnete. Marion leidet genauso an der Verlorenheit und Entfremdung der Charaktere wie Virgil Starkwell oder Sandy Bates. Und Ken sucht im sexuellen Abenteuer den Trost für seine eigene existentielle Realität, die zu ändern er offensichtlich nicht fähig ist. Lieben und Geliebt-Werden sind im Allenschen Universum kategorische Imperative. Marion kann diese Liebe weder geben noch empfangen. Nach der Begegnung mit Hope ist ihr das klarer als je zuvor. Marions Krise hat sich so zugespitzt, dass sie nun fähig ist, einen neuen Anfang zu finden.

In einer Sequenz, die zur Apotheose des ganzen Films wird, hat Allen alles Vorangegangene zusammengefasst. In einer langen Traumsequenz irrt Marion durch die Stadt und gelangt in ein Theater, auf dessen Bühne sich noch einmal alle Mitspieler aus ihrem Leben einfinden. Ein Strindbergsches Traumspiel läuft ab, in dem alle Selbstlüge und Verdrängung die Lackmusprobe der existentiellen Wahrheit zu bestehen hat. In dieser Sequenz zeigt Woody Allen die ganze Meisterschaft seines Könnens. Das ist Kino der absoluten Spitzenklasse; brillant inszeniert und durchkomponiert, emotionell ergreifend und intellektuell herausfordernd.

Jahrelang hat Allen um eine neue filmische Form gerungen. Nach «Interiors» meinte er einmal in einem Interview: «Wenn die Komödie ein Problem aufgreift, treibt sie ihren Ulk damit, löst es aber nicht. Das ernste Drama verarbeitet es in emotional zufriedenstellender Weise.» Immer mehr tendierten seine Werke in eine Richtung, zu der er sich mit «September» vollends bekannte. In den letzten Filmen musste der Zuschauer vermehrt auf Allens geniale Begabung für komische Darstellung verzichten. Man mag diesen Verlust bedauern. Wenn Woody Allen uns noch einmal einen Film von derselben Klasse wie «Another Woman» schenkt, dann hat er seinen Abgang als Schauspieler mehr als wettgemacht. ■

Michael Lang

Talk Radio

USA 1988.
Regie: Oliver Stone
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 89/75)

Barry Champlain ist kein Mustersöhnchen. Dafür trinkt und raucht er zuviel, ist ganz schön eingebildet und hat vor allen Dingen ein grosses Maul. Vor seinen Verbalattacken ist keiner sicher, vom Clochard bis zum grosskotzeten Yuppie, vom schwulen Bruder nebenan bis zum Einwanderer aus Pakistan. Champlain ist ein Selbstdarsteller, aber er stellt eine städtische Welt dar, die unübersichtlich geworden ist, wo jeder um seinen Vorteil kämpft ohne Rücksicht auf den Schwächeren, wo der Zynismus regiert und das Vorurteil. Champlain redet, oder talkt, im Radio, jede Nacht, für ein grosses Publikum, das unsichtbar seine Sprüche mit anhört, per Telefon kommentiert, vielleicht mit ein paar Statements auf den Sender kommt. Man kennt das im Zeitalter des Lokalrundfunks auch hier, leichtwellige Stationen kommen so zu Programmen, die sie fast nichts kosten, sogenannte Hörerbindung formulierend. Das Spiel ist beliebt, aber manchmal schickt ein frustrierter Fan halt eine Schachtel Scheisse oder ein beglücktes Tantchen dem Moderator einen Kuchen.

Champlain erhält wenig Kuchen, denn er ist ein Medieninszenator, der seine Intelligenz zynisch ausnutzt, und in die Sendung hinein haufenweise Sozialkritik pflanzt, dem faschistoiden Denken des kleinbürgerlichen Amerika nachstöbert und dessen Anhängern immer wieder mal eins auf den Deckel gibt, indem er sie vor dem Mikrophon mit Wortkinn-

Eric Bogosian als Barry Champlain in Oliver Stones «Talk Radio».

haken demontiert, zerfetzt und dann locker den nächsten Werbe-Commercial einklinkt.

Barry Champlain heisst Eric Bogosian, ist Armenier und selber «Stand up Comedian», Einzelunterhalter, aber ohne Kurt-Felix-Schmäh, sondern frech, hartschalig, angriffig und rotznasig. Bogosian hat 1987 das Theaterstück «Talk Radio» geschrieben und selber gespielt; Oliver Stone («Salvador», «Platoon», «Wall Street») hat es nun, mit ihm in der Hauptrolle, verfilmt. Ein Film, der mit einem 4,5 Millionen-Dollar-Budget zu den Miniproduktionen Hollywoods gehört und nach Bogosians Meinung kaum viel Geld zurückspielen wird. Dafür, so glaubt er, ist zuviel Sprengstoff in den zwei Stunden Kino. Aber dass es den Film gibt, führt Bogosian auch auf den mittlerweilen fest zemetierten Stand des Oliver Stone in der Filmmetropole Los Angeles zurück. «Wenn Oliver einen Film machen will, dann kann er ihn heute machen. Und er wollte diesen Film machen.»

Was dabei herausgekommen ist, hat beklemmende Wirkung. Wie ein Skalpell umkreist die Kamera den ewig schwatzenden, ständig neue Gags entwickelnden Radiomoderator, fährt durch die Räume wie ein lauernder Bussard, fängt da und dort ein Detail ein, den Tontechniker vielleicht, der ein Zeichen gibt, die eilfertige Sekretärin, die Champlains Geliebte ist, oder seine Ex-Frau, die ihn in der Arena seiner nächtlichen Ätherfechtereien besucht.

Dass der hochbezahlte und von profitgeilen Werbefritzen umschwärmte Alleinunterhalter in psychische Stressituationen gerät, ist klar, dass es ihm immer wieder gelingt, durch ein Loch im Netz des klaustrophobischen Irrsins zu schlüpfen, ist faszinierend zu sehen. Nur, wie immer in Oliver Stones Filmen, werden die Löcher nach und nach kleiner, bis irgendwann eine Falle zuschnappt und der Held bös, bös in die Bredouille kommt. Barry Champlain ist dem jüdischen Moderator Allan Berg nachempfunden, und der wurde 1984 in Denver von Neonazis umgebracht.

Die Drehbuchautoren Bogosian und Stone haben den reinen Theaterplot ausgebaut, mit ein paar Aussenszenen ergänzt, ein Beziehungsmelodram dazugehängt; man soll sehen, dass der rüde Schnauzer Barry irgendwann einmal eine Frau hatte, die er hätte lieben können. Und die nie aufgehört hat, ihn zu lieben. Nur geht's halt nicht. So nicht!

«Talk Radio» ist ein Lehrstück. Es zeigt in virtuosen Bildern, Tonarrangements und fantastisch getimten Dialogen, die

eigentlich Monologe sind, die Welt des Radiomachens, die in unseren Verhältnissen exotisch wirkt. Noch. Aber das kann sich ja ändern, wenn sich ausmachen liesse, dass bei der Zuhörerschaft weniger das Bedürfnis nach Informations-Kurzfutter besteht als nach fülligen Wortobszönitäten, Beschimpfungen und hinterfotzigen Witzen über alles, was nicht auf der Mainstream-Linie des allgemeinen Geschmacks liegt.

Der Film beweist aber auch, dass Regisseur Oliver Stone gegenwärtig der schärfste, im doppeldeutigen Sinn des Wortes gemeint, Zeitkritiker ist, den Hollywood Kino machen lässt. Er bewegt seine Charaktere zwar auf einer dramaturgisch bewährten Schiene, weil er natürlich ein hervorragender Storyteller ist. Aber er stattet sie mit Schrunden und überraschenden Wesenszügen aus, die eine direkte Identifikation durch den Zuschauer nahezu verunmöglichen.

«Talk Radio» ist ein kalter Film, der einem eigentlich den blanken Schauer den Rücken hinunterjagen müsste, aber so weit kommt es natürlich nicht. Dafür ist Stone zu routiniert und zu sehr bestrebt, gesehen zu werden. Er packt seine schauerlichen Schwätzermoritaten in schillerndes Papier, kredenzt wuchtigen Sound und donnert dann seine Granaten um so gezielter ab. Was Barry Champlain an Unverschämtheiten loslässt, ist das Destillat der Unverschämtheiten, die sich Menschen gegenüber Minderheiten leisten. Und wenn Champlain am Schluss, folgerichtig, unter die Dampfwalze des Hasses gerät, den er geschürt hat, taucht sofort auch ein biblisches Bild auf. Das vom Opfertod. Oder ein anderes, das vom Ikarus. Im ersten Bild bezahlt ein rücksichtsloser Entlarver des Unrechts mit seinem Tod für die Sünden anderer; im zweiten bezahlt er für einen ungebremsten, exzentrischen Höhenflug, ein skrupelloses Karrieredenken, einen Individualismus, der indirekt auch verantwortlich ist für das Aufkommen menschenverachtender Weltanschauungen.

In diesem Film ist alles bis zum Exzess überdreht und spiegelt amerikanische Verhältnisse. Aber so weit weg ist Amerika ja nicht. Und Barry Champlain ist kein Medienmacher vom Mond. Sondern eine Warnung an alle, die damit liebäugeln, einen massenmedialen Apparat ohne berufsethische Anteilnahme auszunutzen. Und eine Warnung an die andere Seite ebenso, den ständig wachsenden Informationsfluss gut im Auge, oder im Ohr, zu haben. Barry Champlain, das lehrt Oliver Stones trefflicher Film mit dem grandiosen Eric Bogosian im Zentrum, sitzt auf einer Scheibe, deren Drehzahl er selbstbewusst zu kontrollieren meint. Die sich aber genau dieser Kontrolle entzieht, eine Eigendynamik entwickelt und das öffentlich denkende Grossmaul per Fliehkraft ins Nichts jagt. «Talk Radio» ist auch ein Film über den Riesen, der zum Zwerg wird. ■

Urs Jaeggi

Pestalozzis Berg

Schweiz/DDR 1989.
Regie: Peter von Gunten
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 89/72)

Leicht macht es Peter von Gunten mit «Pestalozzis Berg» seinen Zuschauern nicht. Das ist kein Film über den Pädagogen-Heiland und Wohltäter verarmter Kinder, wie er in der Erinnerung allzu vieler haftet. Und wer eine filmische Biografie über Johann Heinrich Pestalozzi (1746 bis 1827) erwartet, wird vermutlich enttäuscht sein.

Dem gleichnamigen Roman von Lukas Hartmann folgend, beschränkt sich der Film auf die Darstellung einer kurzen, schwierigen, aber auch entscheidenden Phase in Pestalozzis bewegtem Leben. Im Sommer 1799 verbringt dieser – kurze Zeit nachdem sein Versuch, Waisen und verwahrlosten Kindern ein Heim, Nahrung Erziehung zu geben, ein jähes Ende fand – auf Einladung des Wirtes Zehender sechs Wochen im bernischen Kurhaus Gurnigelbad. Verbittert über die Schliessung seiner Armenschule in einem leerstehenden Flügel des Klosters Stans – sie erfolgte auf Druck der Regierung der Helvetischen Republik, die dort ein Lazarett für die Versehrten des österreichisch-französischen Krieges einrichtete –, aber auch enttäuscht vom Widerstand, der seinen neuartigen Erziehungsmethoden erwuchs, erreicht er das Bad am Gurnigel als physisch und psychisch gebrochener Mann.

Der Aufenthalt im Kurhaus wird für Pestalozzi eine Zeit der Reflektion, über das, was sich in Stans ereignet hat, und eine Phase der Selbstfindung. Das Auftauchen aus der Lethargie

der Verzweiflung erweist sich indessen als äusserst schwieriger Prozess, zumal die Umgebung – es ist die einer gehobenen Bourgeoisie – für ihn fremd ist. Und ein Fremder, ein Aussenseiter, der sich den gesellschaftlichen Spielregeln nicht zu fügen vermag, ist er für die anderen Gäste. Welten prallen aufeinander und auch die Gegensätze sozialer Auffassungen und Systeme. Dem eigenwilligen Pestalozzi bleibt oft nichts anderes als die Flucht in die Isolation übrig.

Genau das wird zum zentralen Thema des Films: Wie einer, der am Boden zerstört ist, weil er sich um seine Ideale betrogen sieht, sich durch einen schmerzlichen Akt der Selbstreflektion aus seiner Verzweiflung reisst und schliesslich den Entschluss fasst, noch einmal von vorne zu beginnen. Nicht als Erziehungsminister der Eidgenossenschaft, wie das die Anhänger seiner pädagogischen Reformideen wollen, sondern als praktizierender Lehrer und als Initiant der Volksschule. Die Hartnäckigkeit und Konsequenz, mit der Pestalozzi seine Theorien allen Widerstandes und Scheiterns zum Trotz in die Praxis umsetzt, hat das Interesse des Filmschaffenden Peter von Guntens geweckt. Darauf konzentriert er sich.

«Pestalozzis Berg»: Der Titel zu Hartmanns Roman und von Guntens Film hat einen doppelten Sinn. Er bezeichnet «geographisch» den Ort eines kurzen Aufenthaltes, den Berg, an dessen Hängen das Kurhaus steht, in dem Pestalozzi eine entscheidende Phase, eine einschneidende Zäsur in seinem ausserhalb üblicher Normen verlaufenden Dasein erlebte. Er steht aber auch für des Humanisten damalige innere Befindlichkeit: Pestalozzi steht vor einem Berg der Verzweiflung, der erdrükkenden Last erlebten und bewusst gewordenen Widerstandes gegen seine Ideen und Überzeugungen, der Einsicht, wie schwierig es ist, in einer Welt Veränderungen zu bewirken, in einer Welt, in welcher der Kampf ums nackte Überleben allzu vielen jegliche Sicht in eine mögliche bessere Zukunft verbaut und in der die Habenden ihre Pfründen um jeden Preis wahren wollen. Es gibt nur zwei Wege: unten am Berg stehen zu bleiben und resignierend in einem Zustand der Klaustrophobie an die bedrückende, unüberwindliche Felswand hinaufzustarren oder den Berg zu be-

Pestalozzi (Gian Maria Volontè) und die Kinder der Armenschule von Stans.

zwingen. Pestalozzi, alt und müde geworden, entschliesst sich – wider alle Vernunft wie es scheint – für die strapaziöse Klettertour. Die Sequenz, in den man ihn mühsam und oft rastend durch den steilen Bergwald hinauf und über Alpweiden wandern sieht, hat allegorischen Charakter. Da überwindet einer seine innere Not und wird dadurch frei, seine Ziele weiterzuverfolgen. Auch dafür hat Peter von Gunten ein gleichnishaftes Bild gefunden: Der Magd Mädi, die im Kurhaus dient und sich mit dieser Rolle abgefunden hat, bringt er geduldig das Lesen und Schreiben bei. Ihn selber bestärkt dies in der Richtigkeit seines Entschlusses, Mädi wiederum erwacht aus der dumpfen Monotonie ihres Daseins. Und die Kurgäste erleben verwundert mit, dass auch Menschen der untersten sozialen Stufe bildungsfähig sind.

Pestalozzis Aufenthalt im Gurnigelbad bildet die eine Ebene des Films. Die andere, jene der Selbstreflektion des gescheiterten revolutionären Pädagogen und Humanisten, erfolgt in Rückblenden auf seine Zeit in Stans. Wie er in den tief verschneiten Ort einzieht und – einem Rattenfänger gleich – die verschüchterten, hungernden Kinder aus ihren Löchern lockt und sie an den skeptischen und nicht selten auch verächtlichen Blicken der Erwachsenen vorbei ins Kloster führt, entbehrt nicht der Tragik. Ein Narr, ein Verrückter muss er sein, der sich diesen Kreaturen annimmt, nachts mit ihnen den Strohsack und tagsüber die Suppe teilt.

Gerade in diesen Rückblenden bricht Pestalozzis Idee der den ganzen Menschen fördernden Erziehung durch: ohne Brot kein Einmaleins und ohne Wärme kein ABC. Innerhalb der kalten Klostermauern realisiert Pestalozzi im Kleinen – und der äusserlichen Umstände wegen nur für allzu kurze Zeit – besessen und fast gewaltsam seine vielleicht grösste Idee: Er schafft den Kindern Raum in einer Gesellschaft, die für sie nichts übrig hat. Aber auch in der Darstellung Pestalozzis revolutionärer erzieherischer Arbeit vermeidet Peter von Gunten sorgsam jede Idealisierung, indem er ins Rückblendengeschehen das gestörte Verhältnis des Reformpädagogen zu seiner Frau Anna und sein Versagen im Umgang mit seinem eigenen und einzigen Sohn einbezieht.

Die Beschreibung Pestalozzis als Aussenseiter, ja Querschläger in der Gesellschaft seiner Zeit und das Bemühen, in den zahlreichen Sequenzen mit den Kindern jede Süsslichkeit und weinerliche Gefühligkeit zu vermeiden, fordert ihren Tribut. Peter von Guntens Film wirkt spröde, mitunter fast kalt. Das wird, in den Rückblenden vor allem, durch die distanzierten Bilder der verschneiten, meist in ein diesiges Licht getauchten Landschaft und der kalten, in düsteren Farben gehaltenen Innenräume des Kameramannes Jürgen Lenz noch verstärkt. Aber auch das stumpfe Licht in Pestalozzis Kammer im Kurhaus und der Blick aus dem Fenster in die wolkenverhangene Waldlandschaft tragen – unterstützt durch das monotone Trommeln des Landregens – zur schwermütigen Stimmung bei.

Überdies entzieht sich die Person Pestalozzis – von Gian Maria Volontè ebenso einfühlsam wie mit geradezu fühlbarer Präsenz subtil dargestellt – jeglicher Identifikation. Der Betrachter des Films bleibt ein Aussenstehender, wird auf Distanz gesetzt. Mit einer Konsequenz, die mitunter fast fanatische Züge aufweist, wird jede Vereinnahmung vermieden. Wer bereit ist, dies zu akzeptieren, wird aber gerade dadurch etwas von der abweisenden Atmosphäre miterleben, die Pestalozzi in jener Lebensphase so zu schaffen gemacht und sein Gemüt verdüstert hat. Doch diese Qualität des Mitteilens einer Stimmung kann leicht auch ins Gegenteil umschlagen und führt zur Verweigerung. In der Hektik der Berliner Filmfestspiele, wo «Pestalozzis Berg» seine Uraufführung erlebte, wurde dies nur allzu deutlich.

Peter von Guntens «Pestalozzis Berg» ist ein schwer, vermutlich allzu schwer erarbeiteter Film. Auch wenn sich der Regisseur in Übereinstimmung mit der Romanvorlage auf einen bestimmten, wenn auch bedeutsamen Lebensabschnitt Pestalozzis konzentrierte, galt es doch genau zu überlegen, wieviel vom umfangreichen Lebenswerk dieses ebenso grossartigen wie auch schwierigen Menschen in den Film eingebracht werden muss, um ihn in seiner Komplexität verständlich zu machen. Und nicht minder sorgfältig musste abgeklärt werden, welche Informationen über das soziale und politische Umfeld, das die Person und das Wirken Pestalozzis ja wesentlich mitprägten, zu vermitteln waren, um einerseits der historischen Realität gerecht zu werden und andererseits die Fiktion, d. h. den bestimmten Blickwinkel der Betrachtung, die über das Biografische hinausweist, nicht zu zerstören. Überdies waren Dreharbeiten mit zum Teil bis zu 60 Kindern und einer internationalen Equipe zu bewältigen.

Im Film wird diese Arbeit mitunter spürbar. Sie seriös zu verrichten, verdrängt manchmal die künstlerische Inspiration. Dazu hat auch die Zusammenarbeit mit der DDR – wesentliche Teile des Films wurden in den DEFA-Studios in Babelsberg gedreht – beigetragen. Der Einfluss soliden, aber letztlich doch sehr konventionellen Filmhandwerks schlägt gelegentlich bis in ein-

zelne Einstellungen durch, nicht immer zum Guten des Films. Dennoch ist «Pestalozzis Berg» mehr als eine brave Fleissarbeit geworden. Der Film über den Mann, der die Kinder ernst nimmt, weil er sie als ganze Menschen versteht und liebt, der seine Theorien mit einer Hartnäckigkeit ohnegleichen in die Realität umsetzt, obschon er daran beinahe zerbricht, hat seinen klaren Gegenwartsbezug. Man braucht Pestalozzis Idee, dass jeder Mensch ein Recht auf Liebe, Wärme und eine ganzheitliche Förderung hat, nur in unsere Zeit zu übertragen. ■

Bilder: Alice Baumann

«Hollywood» des Ostens

Augenschein in Babelsberg

Ungeduldig wirkt er, egozentrisch und jähzornig. Und körperlich stark strapaziert. Wer? Pestalozzi? Oder Gian-Maria Volontè? – Beide. Babelsberg ist nicht Cinecittà, und ostdeutsche Rotkohlschnipsel sind keine Spaghetti. Sehr glücklich wirkt er jedenfalls nicht, der Star des grossen italienischen Kinos, wie er mir in seiner Garderobe gegenübersitzt.

Einiges mag er zwar – zum Beispiel die Zusammenarbeit mit den Kinderdarstellern von «Pestalozzis Berg» –, vieles jedoch nicht. Insbesondere der pingelige, mitunter nicht sehr kreativ wirkende Arbeitsstil der DDR-Filmcrew scheint Gian-Maria Volontè Mühe zu bereiten. Doch ist gerade er sympto-

Dreharbeiten zu «Pestalozzis Berg» in den DEFA-Studios von Babelsberg (DDR).

matisch für die Filmstadt Potsdam-Babelsberg.

«Um jedes Stoffdetail, um jeden Faden wird manchmal gestritten», bekennt die für «Pestalozzis Berg» engagierte Schweizer Kostümbildnerin Grety Kläy. «An solchen Kleinigkeiten merkt man den kulturellen und historischen Unterschied zwischen den Produzentenländern Schweiz und Deutsche Demokratische Republik. Dem Stand der Reichen und der nicht ganz mittellosen Bauernbevölkerung der Schweiz standen im 18. Jahrhundert preussischer Prunk, Glanz und Gloria sowie deren extrem arme Zeitgenossen gegenüber.» Und ein Filmmitarbeiter und Landesgenosse Peter von Guntens beobachtet: «Die Ostdeutschen legen mehr Wert auf Details und Perfektion. Unter soviel Können leidet mitunter die Kunst.»

Was nicht heissen will, Erfahrung und Besitz gereiche den DDR-Filmspezialisten zum Nachteil: Der Babelsberg-Fundus beispielsweise ist der grösste solche Bestand Europas; in ihm sind 500000 Kleinrequisiten wie Gläser, Gemälde und Büsten, 150000 Kostüme, 50000 Uniformen (von der Ritterrüstung bis zum modernsten Wichs) und 50000 Möbel eingelagert. Und was nicht vorhanden ist, wird von der hauseigenen Schreinerwerkstatt flugs produziert.

Beachtlich ist denn auch das Auftragsvolumen der DEFA, der Deutschen Film-Aktiengesellschaft: 2500 Angestellte (150 künstlerische Köpfe; der Rest aus materiell-technischen Bereichen, total 128 Berufen) erschaffen in dieser Metropole jährlich 16 Spielfilme fürs Kino und rund 20 Auftragsfilme für das Fernsehen der DDR. Projektiert und ausgeführt werden diese Arbeiten in 40 Gebäuden auf dem 500000 Quadratmeter grossen Filmgelände. Zehn davon sind Ateliers (bei uns Studios genannt), 14 Magazine. Dazwischen stehen mehrere Verwaltungsräume und technische Bauten, darunter das Kopierwerk. Es soll jährlich 31000 Kilometer Farbkopien produzieren.

In den 40 Jahren ihres Bestehens realisierte die DEFA mehr als 600 Spielfilme und eine vielfach höhere Anzahl von Dokumentar-, Kurz- und Trickfilmen (ein Viertel davon für Kinder). Sie wirkte damit als «Wegbereiter bei der Gestaltung der sozialistischen Gesellschaft in der DDR». So sieht es zumindest die Staatspartei. Offizieller Zweck dieses 35 Kilometer Luftlinie von Ost-Berlin entfernten, für Potsdam enorm wichtigen Arbeitgebers ist es, Kulturpolitik zu betreiben. 5730 DDR-Kinos wissen dies mit jährlichen Frequenzen von total mehr als 70 Millionen Besuchern zu danken.

Über Film als Kunstform und Politforum schrieben die Initianten dieses legendären «Hollywood» des Ostens anlässlich seiner Gründung 1946: «Antifaschistisch soll er sein und frei von nazistischer Lüge und Völkerverhetzung. Durchdrungen vom Geiste der Völkerverständigung und der wahren Demokratie.» Ihr Ziel: «Die Bewahrung des Friedens». Tatsächlich machte die DEFA Filmgeschichte, die auch diesseits der Elbe ihren Niederschlag fand. Viele ihrer Werke fanden international Anerkennung. Mit 80 Ländern schloss sie Exportverträge ab. Doch dies allein genügt nicht: «Wir arbeiten von Wladiwostok bis zum Atlantik», betont ein DEFA-Vorgesetzter. «Unseren Ruf im westlichen Ausland aber möchten wir im Sinne einer Öffnung noch verstärken – um die Ökonomie anzukurbeln.» Schnupperkontakte geschehen schon jetzt: Ein beachtlicher Teil der DEFA-Belegschaft gehört zum Reisekader, darf also mit staatlicher Genehmigung von Zeit zu Zeit zu Originalschauplätzen ins westliche Ausland reisen – ein Privileg, das nur wenige DDR-Bürgerinnen und -Bürger kennen. ■

Roland Vogler

La nuit de l'éclusier

(Die Nacht des Schleusenwarts)

Schweiz/Frankreich/BRD 1989. Regie: Franz Rickenbach (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 89/70)

Der Wunsch auszubrechen scheint in der Enge der Schweiz besonders gut zu gedeihen. Denn einheimische Filmschaffende, die sich in ihren Werken ja vielfach als Ethnographen betätigen, nehmen sich auffallend häufig dieses Themas an. «La nuit de l'éclusier», der zweite Spielfilm von Franz Rickenbach, handelt ebenfalls von einem Befreiungsprozess. Beschaulich, mit herrlich skurrilem Humor, geht das ambitionierte Werk den Strömungen nach, die hinter einem solchen Prozess stekken, und entwickelt dabei selber einen betörenden filmischen Fluss.

Unmittelbar mit einem Ausbruch setzt Rickenbachs Film ein: Claire, die Tochter des welschen Chefbeamten Charles Belloz, zieht überstürzt von zuhause aus. Die Eltern eilen ihr verzweifelt zum Bahnhof nach, wo sie sie zurückzuhalten suchen. Doch Claire lässt sich nicht von ihrem Entschluss abbringen. «Ich habe euer braves Beamtenleben satt», entgegnet

sie ihnen und wirft das Aktenbündel, das der Vater vom Amt mitgenommen hat, in die Luft, so dass alle Dokumente herausfallen. «Das sind Originale!», ereifert sich der Vater, während der Zug mit seiner Tochter in die Ferne entschwindet.

Was wie das Ende zu einer Geschichte anmutet, bildet in Wirklichkeit den Auslöser für die Krise von Claires Vater. Bereits in den ersten Filmszenen manifestiert sich Charles' existentieller Konflikt: Seine Identität definiert sich ausschliesslich aus seinem Status als Beamter. Charles stammt aus einer Bauernfamilie, hat jedoch früh dem Bauernberuf abgeschworen und eine Beamtenlaufbahn eingeschlagen. Mit viel Fleiss hat er sich allmählich zum Chef der städtischen Einwohnerkontrolle emporgearbeitet. Er bewohnt mit seiner Familie ein Einfamilienhaus und erwartet, wenige Jahre vor seiner Pensionierung, nochmals eine Beförderung. Charles stellt somit einen typischen Vertreter des schweizerischen Mittelstandes dar: strebsam, pflichtbewusst, rechtschaffen.

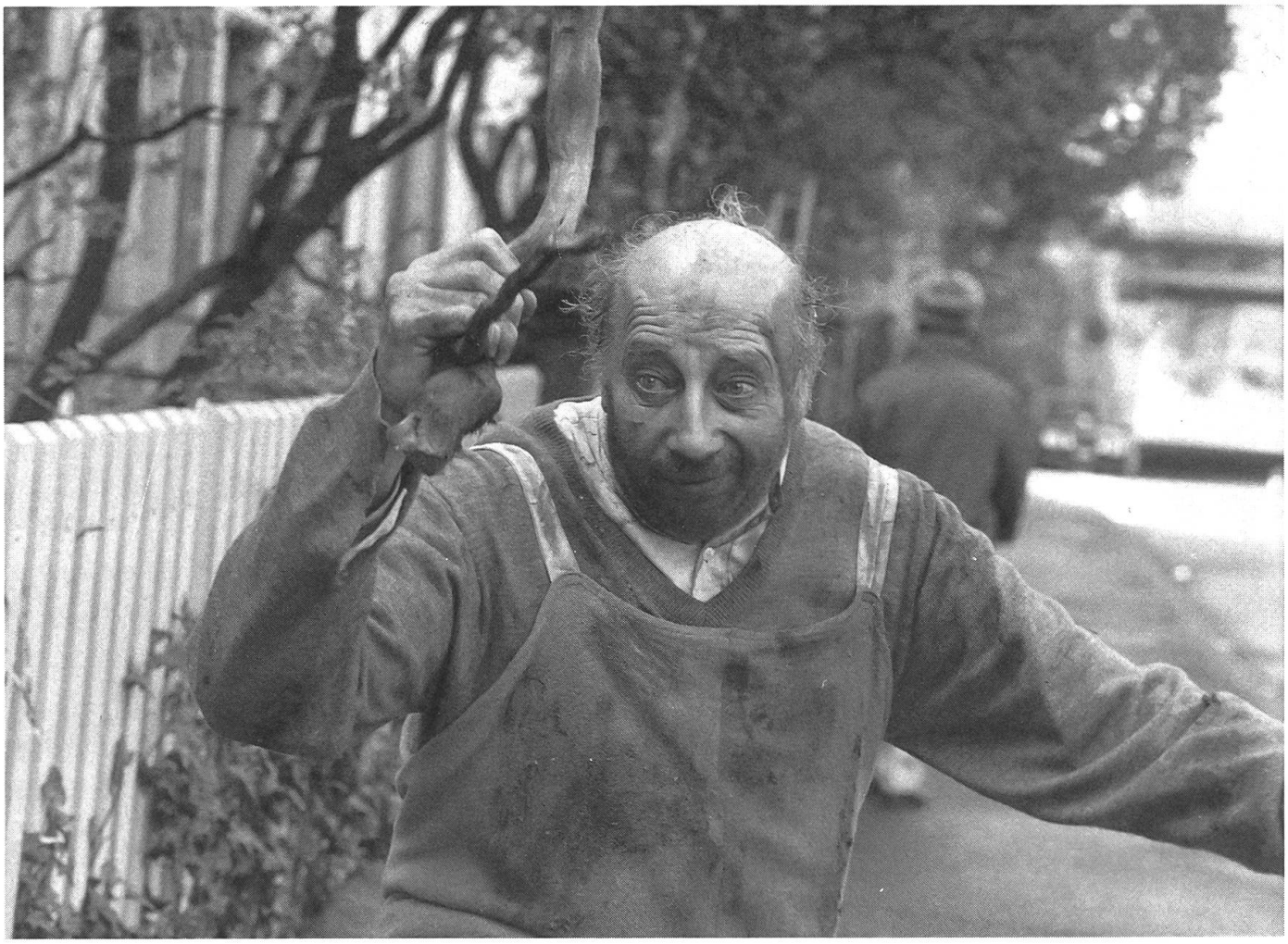
Die Existenz, die sich Charles in all den Jahren durch seinen Beruf aufgebaut hat, wird nun mit einem Mal in Frage gestellt, geradezu entwertet. Nicht nur seine Tochter wendet sich verächtlich von ihm ab, sondern auch im Amt fällt man ihm in den Rücken. Denn anstatt befördert zu werden, soll er die Stelle des Archivars einnehmen. Diese berufliche Zurückversetzung kann Charles nicht verkraften. Sie entzieht ihm sowohl seine Illusion eines gesicherten Daseins als auch die Grundlage seines Weltverständnisses, demzufolge der Redliche stets belohnt werden soll. Charles ist nun gezwungen, der Realität ins Auge zu blicken und seine wahre Position auszumachen; er muss zu sich selbst finden.

Den ersten Schritt zur Selbsterkenntnis markiert die Reflexion. Das Eintauchen in den eigenen Seelenraum setzt «La nuit de l'éclusier» bildlich mit dem Hinabtauchen in den Archivraum gleich. Liebevoll tastet sich die Kamera den überfüllten Archivregalen entlang und eröffnet allmählich den Zugang zu einer Sphäre, in der die Zeit stillgestanden zu sein scheint. Man schreibt dort noch mit Feder und Tinte; ein ausgestopfter Fuchs sowie ein alter, von innen beleuchteter Schulglobus befinden sich dort. Franz Rickenbach will diesen antiquierten, seltsam anheimelnden Bereich tief unter der Erde durchaus als «Innenwelt» verstanden wissen. Sehr gezielt arbeitet er den Gegensatz heraus zwischen der Ruhe, der Rückständigkeit jener Innenwelt und dem geschäftigen Fortschritt der Aussenwelt, die das Amt verkörpert. Das Amtshaus wird nämlich gerade renoviert und durch die Installation von Computern gleichzeitig den modernen Erfordernissen angepasst.

Mit Wonne kostet «La nuit de l'éclusier» das chaotische Treiben aus, das die Renovationsarbeiten im Amtshaus verursachen. Es herrscht ein emsiges Kommen und Gehen, alles ist mit Bauutensilien übersät. Ständig stolpert jemand oder rutscht aus, immer wieder werden Dinge umgekippt und ausgeleert. In solch überzeichneten Szenen mokiert sich Franz Rikkenbach unverhohlen über die Steifheit und Biederkeit des Beamtentums, das buchstäblich aus den Fugen gerät, sobald etwas Unvorhergesehenes eintritt. Als Zuschauer ist man unwillkürlich versucht, den «Ausnahmezustand» im Amtshaus, das immerhin den Staat repräsentiert, auf unser Land als Ganzes übertragen zu wollen, zumal wiederholt, als «running gag», eine Helvetia-Statue hin- und hergetragen wird. Dies lag jedoch, wie Franz Rickenbach in einem Gespräch beteuert, nicht in seiner bewussten Absicht. Vielmehr dient die krasse Kontrastierung von Oben und Unten dazu, die Unaufhaltsamkeit von Charles' weiterer Entwicklung darzulegen: Wer einmal jene harmonische Innenwelt erfahren hat, möchte nicht mehr in den hektischen Alltag der Bürokratie zurückkehren.

In Charles setzt die Konfrontation mit der Innenwelt einiges in Bewegung. Die Zeitlosigkeit, die dort vorhanden ist, ruft in ihm die eigene Vergangenheit wach, die ihn derart geprägt hat. Er flickt die alte Holzpuppe, die er einst seiner Tochter angefertigt hat, und erinnert sich an seine eigene Jugend, als ihn sein Vater ständig schlug. Er erkennt die Ähnlichkeit zwischen der damaligen ungerechten Behandlung durch den Vater und der gegenwärtigen durch das Amt. Wie damals, als er die Scheune des Vaters anzündete, beschliesst Charles auch jetzt, sich zu rächen. Indem er das Amtshaus unter Wasser setzt, verarbeitet er bis zu einem gewissen Grade jenes traumatische Jugenderlebnis. Noch wird Charles in der Ausführung seines Befreiungsaktes gehemmt. Als er kündigen will, stellt ihm sein Vorgesetzter die gewünschte Beförderung in Aussicht, und Charles gelingt es vorläufig nicht, diesem Angebot zu widerstehen.

Erst als ihm seine Frau denselben Vorwurf macht wie seine Tochter – «Du wirst ein Leben lang Beamter bleiben!» – und ebenfalls davonläuft, also erst durch die endgültige familiäre Krise, durch die Auflösung des letzten Quentchens Identität, das er noch besessen hat, gelangt Charles psychisch an den völligen Nullpunkt. Er verkriecht sich während Tagen im Archiv, bis ihn jene Innenwelt gänzlich



Momente reinster Poesie: Michel Robin in «La nuit de l'éclusier» von Franz Rickenbach.

durchdringt und er eins mit ihr wird – wie zuvor Gutberg, sein Vorgänger im Archiv, der dort arbeitete, ass und schlief. Es ist bedeutsam, dass Charles allmählich dasselbe Verhalten wie Gutberg annimmt, denn nur durch dessen Hilfe wird er zu seiner wahren Identität finden.

In einer Karnevalsnacht folgt Charles Gutberg zum Schleusenhäuschen. Dort stellen die beiden aus Identitätspapieren, die Gutberg aus dem Archiv mitgenommen hat und von denen jedes die Daten und das Foto eines Stadteinwohners enthält, unzählige Papierschiffchen her, die sie dann auf dem Kanal zu Wasser lassen. Als Gutberg die Schleuse öffnet, treiben die Papierschiffchen dem offenen See entgegen. So entfliehen die Dokumente der staubigen Enge des Amtes, in dem sie jahrelang unnütz aufbewahrt worden sind, und erhalten einen Sinn. In einem Boot geleitet Charles, der durch einen Schlag an den Kopf bewusstlos geworden ist, die Schiffchen; zusammen bewegen sie sich auf eine neue Identität, eine eigenständige Existenz zu ... Am Tag darauf geht Charles ins Amt und verpasst seinem Chef eine Ohrfeige; er besucht seinen Vater und söhnt sich mit ihm aus, und mit seiner Frau fährt er schliesslich weg. Der Ausbruch ist unaufhaltbar.

Die Deutung zeigt, dass Franz Rickenbach seinen Film sehr vielschichtig angelegt hat, was überrascht, denn sein erster Spielfilm «Klassengeflüster», den er 1982 mit Nino Jacusso realisiert hatte, nahm einen nüchternen realistischen Blickwinkel ein. In «La nuit de l'éclusier» kommt hingegen eine sinnbildliche Ebene hinzu, welche die Geschichte von den starren Fesseln der Realität befreit. Dadurch entsteht eine zwar nicht durchwegs plausible, aber ausserordentlich assoziative Durchmischung zwischen realen und surrealen Momenten – ein Element, das im Film seine sprachliche Entsprechung im fliessenden Übergang von Französisch und Deutsch findet.

«La nuit de l'éclusier» besticht aber nicht nur durch seine künstlerische Form, sondern auch durch die hervorragenden Schauspieler, die Rickenbach für die Hauptrollen gewinnen konnte: Michel Robin, der bereits in zwei anderen Schweizer Filmen, «L'invitation» (1973) von

Claude Goretta und «Les petites fugues» (1978) von Yves Yersin, eindringlich Menschen dargestellt hat, die aus ihrem Alltag ausbrechen; Magali Noël, die seit ihren Rollen bei Fellini zu Unrecht etwas in Vergessenheit geraten ist; und der wunderbar kauzige Alain Cuny als Gutberg. Sie alle tragen zur Dichte an Emotionen bei, die sich ohne erklärende Worte mitteilt und durch die «La nuit de l'éclusier» etwas erlangt, das im Kino rar geworden ist: Momente reinster Poesie. ■

Martin Schlappner

The Adventures of Baron Munchhausen

(Die Abenteuer des Barons Münchhausen)

Grossbritannien/Italien/BRD 1988. Regie: Terry Gilliam (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 89/61)

Für deutschsprachige Leser sind die Abenteuer des Barons Münchhausen zu volkstümlichem Lesegut geworden dank Gottfried August Bürgers (1747–1794) «Wunderbare Reisen zu Wasser und zu Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen». Bürger, der Poet der grossen Ballade «Lenore», hat diese Erzählungen 1786 aus dem Englischen ins Deutsche übersetzt. Das ist nur auf den ersten Blick erstaunlich, lagen doch die Geschichten dieser Abenteuer und ihres Helden, des tapferen, weitgereisten Barons Karl Friedrich Hieronymus Freiherr von Münchhausen (1720–1797), in dessen eigenen Aufzeichnungen in Deutschland selbst vor. Dieses «Vademecum für lustige Leute», aus insgesamt 17 Geschichten bestehend, in denen das Jägerlatein blühte, und die den Autor, eben den Freiherrn, zum Urbild des Aufschneiders und zum Ahnherrn der im Volk dann weit verbreiteten Lügendichtung gemacht haben, hatte Münchhausens Freund Rudolf Erich Raspe, der in England als Flüchtling lebte, zu einem Ganzen ausgearbeitet und auf Englisch herausgegeben (1785). Von diesem Buch, das damals in England verbreitet war, besorgte dann ein Jahr später, 1786, der Volkspoet und Ästhetikprofessor Bürger eine Rückübersetzung. Wobei er dem ursprünglich bloss stofflich fesselnden Buch eine echt poetische, auch gemütlich-satirische Note lieh.

Diese wundersamen, heiteren und aufschneiderischen Abenteuer wurden bald ein deutsches Volksbuch. Und verwunderlich ist es nicht, dass deutsche Dichter und Dramatiker aus ihm immer geeignete Stoffe gewonnen haben. Sowohl Raspe in seiner englischen Ausgabe, «Baron Munchhausen's Narrative of His Marvelous Travels and Campaigns in Russia», als auch Bürger, den nicht zuletzt seine tiefe Liebe zur englischen Volskpoesie zur Rückübersetzung veranlasst haben mag, haben die ursprünglichen Geschichten um zusätzliche, neu erfundene erweitert. Denn in der Tat, die Geschichten fordern dazu auf, ihnen an Lügenerzählungen immer neue hinzuzugesellen – sofern diese Substanz, volkstümliche Art und jene satirische Behäbigkeit haben, die ihnen angepasst ist.

Es liegt auf der Hand, dass der Film, insofern er ein Medium ist, das nicht ausschliesslich Realität fotografisch «abbildet», sondern dazu imstande ist, Phantastisches animatorisch, vorab mit Hilfe der Trickzeichnung, Puppen, Kartons und beweglichen Tableaux in den Ablauf von Bildern umzusetzen, an einem solchen Stoff wie den Münchhausiaden nicht achtlos vorbeigehen konnte. Im Schatten von Georges Méliès, der *«Les aventures du Baron Munchhausen»* – eine seiner schwächeren Arbeiten – im Jahr 1911 herausbrachte, stand dabei sein Landsmann und Zeitgenosse Emile Cohl (1857–1938), der, ein Pionier des gezeichneten Films, zum einen mit einem kindlich-ironisierenden Humor begabt war, zum anderen, die Welt auf Abläufe von Linien reduzierend, seine Figuren und Geschichten arabeskisch stilisierte – und beider Begabungen wegen bei den späteren Surrealisten beliebt war.

Was die Zusammenführung verschiedener Techniken betrifft, durch welche ein Universum des Phantastischen zugleich vor Augen erschafft und zum Ausdruck eines Daseinsgefühls des Abenteuerlichen wird, hat ohne Zweifel 1961 der Tscheche Karel Zeman mit «Baron Prášil» einen Höhepunkt, einsam bis heute, in der Darstellung der Person Münchhausens und seiner wunderbaren Reisen und lustigen Abenteuer erklommen. Hier gewinnt in der Kombination von Spielfilm, gezeichnetem Film, Marionettenfilm und szenischem Trickfilm das Phantastische der Lügenwelt Münchhausens unmittelbar Gestalt, und in all dem, insbesondere eben dank der Kombination verschiedener Techniken, bricht die Ironie, die satirische Erhellung, die das Talent Karel Zemans war, ansteckend durch.

Es gibt verschiedene andere Bemühungen, um den erzählerischen Stoff der Münchhausiaden, sowohl in Grossbritannien (Michael Powell, der Regisseur

Im Reich von Vulkan und Venus: «The Adventures of Baron Munchhausen» von Terry Gilliam.

des Tanzfilms «The Red Shoes») als auch in Hollywood, wo vor allem – einen Spezialisten der Trickeffekte wie Ray Harryhausen – die Technik der Modellanimation zur Adaptation der Abenteuer lockte. Zu einem Klassiker der filmischen Aneignung von Baron Münchhausen ist indessen «Münchhausen» geworden, zumindest in Ländern deutscher Sprache und ganz gewiss zu Recht, seit 1943, als er der Jubiläumsfilm zum 25jährigen Bestehen der Produktionsgesellschaft UFA war. Josef von Baky, ein Routinier sonst, hat in diesen Film als Regisseur sein bestes handwerkliches Können investiert, und kein anderer als Erich Kästner, von Goebbels zwar mit Schreibverbot belegt, hat das Drehbuch samt den Dialogen verfasst, unter dem Pseudonym Berthold Bürger; mit dieser Wahl des Pseudonyms erinnerte er an Gottfried August Bürger, als ob er dessen Urenkel etwa wäre, und vor allem sicherte er sich auch einen geringen Raum von Narrenfreiheit, der ihm vom sonst bösartigen Schirmherrn des nationalsozialistischen Films auch gewährt wurde, es sei denn, weder dieser noch die Zensoren überhaupt waren imstande, die Seitenhiebe wenn nicht gegen das Regime, so doch gegen die «Zeit» wahrzunehmen. Hans Albers spielte den Lügenbaron und brachte eine Prachtsleistung sogar der Selbstironisierung als unentwegter blonder Held zustande. Heute, angesichts des vom Amerikaner Terry Gilliam in Grossbritannien (und deutscher Produktionsbeteiligung durch *Thomas Schühly*) ausgeführten neuen Films, ergreift einen – bei aller lebendig erhaltenen Skepsis gegenüber den Filmen der UFA und ihrer Pomphaftigkeit – so etwas wie Wehmut in Erinnerung an Josef von Bakys «Münchhausen».

Terry Gilliam, der ursprünglich selber, aus der Werbegraphik kommend, für das Kino animierte Titelsequenzen gefertigt hat, dann – nach England übergesiedelt – als Schauspieler auftrat, so in den burlesken *«Monty Python»*-Filmen, schliesslich Autor und Regisseur von Fantasy-Pictures wie *«Time Bandits»* und *«Brazil»* war, in denen es immer darum ging, aus der realen Welt herauszutreten und sich in Träumen zu verwirklichen – dieser Terry Gilliam, zweifellos hochbegabt, ist so etwas wie eine Kultfigur, für jüngere Generationen jedenfalls. Er hat von Josef von Bakys Film keine gute Meinung. Er findet ihn schwerfällig, wobei er

John Neville als Baron Münchhausen.

sich nicht entblödet, ihn mit dem Verdikt zu belegen, dass man eben nicht, wie das Deutschland Hitlers, gleichzeitig an allen Fronten Krieg führen und gute Filme drehen könne. Im Jahr 1940 in Minneapolis geboren, bezeugt Terry Gilliam sich mit diesem Statement als einer, der angesichts dessen, was das Dritte Reich der Welt angetan hat, nicht nur ahnungslos ist, sondern sich auch noch zynisch über alles Elend hinwegsetzt.

Seinen eigenen Film findet Terry Gilliam beschwingter; was er, misst man ihn an seiner Massigkeit, gewiss nicht ist. Er findet die von ihm in Szene gesetzte Version zudem leichter; was sie ebenso wenig ist, misst man sie an der Ungeheuerlichkeit ihres ins Barocke gesteigerten szenischen Aufwands und an der aus dem barocken Theater hemmungslos entliehenen, zugleich hemmungslos ins Übermässige aufgetriebenen Bühnenmechanik. Und er meint, dass sein Film insofern moderner sei, als er weniger deutsch sei, denn Münchhausen sei eine internationale Figur. Nun, diese ist der Lügenbaron zweifellos geworden, aber als Figur ist er denn doch eine sehr deutsche, und das darum gerade, weil er mit der Wirklichkeit umzugehen nicht imstande ist. Weil er glaubt, die Erfindungen seiner Phantasie seien das wirkliche Leben. Dass Münchhausen, ursprünglich erzählt als eine Gestalt, mit der sich in satirischer Gutmütigkeit die Tugenden des sich selber feiernden Helden sowohl vorstellen als auch persiflieren liessen, einen Zug ins Anarchische besitzt, ist schon früher und allen aufgefallen, längst bevor Terry Gilliam sich mit ihm beschäftigte. Dem älteren deutschen Film «Münchhausen» vorzuhalten, er sei nicht anarchisch genug, ist reizlos, bedenkt man die Umstände der Zeit, unter denen Josef von Baky seinen Film drehte, der im Ganzen gewiss eher harmlos ist. Wenn der «Münchhausen» Terry Gilliams anarchischer ist als der alte deutsche, so beweist das lediglich, wie kostenlos der Mut zur Anarchie in unserer Gegenwart geworden ist.

Was in der Tat in Gilliams Film an Originalität heranreicht, ist die veränderte Perspektive auf den sonderbaren Helden: Dieser Münchhausen nämlich ist ein Mann, der es müde geworden ist, in einer Welt oder einer Umgebung, die ihn nicht mehr verstehen will, jedermann von der Wahrheit seiner ungewöhnlichen Geschichten zu überzeugen. Es mag sein, dass unsere Zeit, auf Effizienz eingeschworen, dem rational Machbaren also zugetan und somit dem resultatlosen Phantasieren abhold, die Imaginationen dieses Barons nicht mehr zu goutieren imstande ist; wobei im Film Terry Gilliams unsere Zeit mit dem 18. Jahrhundert, dem Jahrhundert der Vernunft, gleichgesetzt wird. Man muss

demnach ein Kind sein, dem Baron noch zu glauben, und deshalb führt Terry Gilliam, was das einzig Poetische an seinem Film ist, die Figur eines neunjährigen Mädchens ein, das beharrlich glaubt, was der alte Mann zu berichten hat. Sally, das Kind, gibt dem Alten, der sich, unter Berufung auf seine glückhaft verlaufenen Abenteuer, bei seinem Publikum freilich nur lächerlich macht, bevor er dann doch noch einmal gefeiert wird, den Glauben an sich selber zurück. Und nur deshalb kann er, die jämmerliche Schmiere der Schauspieler, die ihn nachspielen, unterbrechend, noch einmal seine alten Abenteuer bestehen und seine einstigen Gefährten wiederfinden, schliesslich die von den Türken seinetwegen belagerte Stadt irgendwo am Meer befreien.

Die Geschichten um Münchhausen weiter zu spinnen, ist durchaus als eine dichterische Freiheit zu begrüssen; über mehr als ein Jahrhundert lang ist das von Schriftstellern und Dramatikern immer wieder getan worden. Und man wird sogar begreifen können, dass Terry Gilliam nicht bloss frei mit dem überlieferten Erzählgut umgehen wollte, dass er vielmehr auch den Stoff dieser Erzählungen und vor allem die Figur des Aufschneiders, dazu benützte, aus postmoderner Sicht unserem Zeitalter, dem Zeitalter seit der Aufklärung, den Prozess zu machen. Die Vernunft hat nichts gebracht, so endet der Film, und wenn die Hirngespinste des Barons, ausser dass sie die Leute alleweil unterhalten haben, auch nichts gebracht haben, so doch wenigstens das Labsal, dass dieser Fechter für die Phantasie eine Legende geworden ist. Eine Gestalt, die uns noch heute, und gerade heute, wert sein muss.

Das alles ist schön, und John Neville, der den Baron spielt, ist ein grandioser Schauspieler (erstmals im Film). Einer mit dem Touch für das Tragikomische, weshalb denn auch sein Münchhausen zuweilen an Don Quichotte erinnert (der ja auch bei Méliès und bei Emile Cohl neben dem deutschen Freiherrn daherritt). Indessen, Terry Gilliams Film ist ein massiger Film an Aufwand. Einer zudem, der sich zuviel an sogenannten Inspirationen anmasst: bei den Illustrationen von Gustave Doré; bei Marcel Carné, bei dem er sich die Situation des Theaters («Les enfants du paradis») geborgt hat; bei Shakespeare, für dessen Rekonstruktion des Rundtheaters im «Globe» er sich die Stadt des Spiels durch die Artillerie der Türken zurechtbomben lässt; bei Méliès vor allem, dessen Tableaux und szenische Einrichtungen er zwar nicht eigentlich wiederholt, jedoch ins Überproportionierte, ins sogenannt Barocke, hochtürmt und endlos, hochdramatisch, überwältigend ausweitet. So unerschöpflich die Phantasie die Modelle, Szenen und Tricks mitsamt fulminanten Effekten hervorbringt, so schmerzhaft ist der Mangel an Zurückhaltung; ist die den Augen und Ohren wehtuende Exuberanz der Fülle; die nie Ruhe gebende Häufung von Gags; die nie nachlassende Lust an szenischen Tricks. Was Poesie sein müsste, wird unter dieser Anhäufung erstickt; was Beschwingtheit sein könnte, wird unter der Last der Einfälle begraben. Und diesem optischen Lärm entspricht der Lärm der Musik, die, jede Szene eindeckend, offenbar den Auftrag hat, die Emotionalität so zu steigern, dass das Gefühl von Lustbarkeit jenseits jeder Einsicht sich durchsetzt. Einsicht ins Einzelne, in die Figuren, in die Geschichten, in die Abenteuer aber fehlt. ■

Medien aktuell

Markus Weidmann

Mit der Komplexität umgehen

«Netz» – eine ökologisch orientierte Reihe des Fernsehens DRS

Neben «Menschen, Technik, Wissenschaft» und «Schirmbild» gibt es seit dem vergangenen September ein drittes wissenschaftliches Sendegefäss des Fernsehens DRS: «Netz» – eine Sendereihe für ökologische Fragen und Zusammenhänge. Bietet «Netz» einen neuen Umgang mit schwer zu vermittelnden naturwissenschaftlichen Themen? Ein Rückblick auf die erste und eine Vorschau auf die nächste Folge versuchen darauf Antwort zu geben.

«Die intakte Natur ist wie ein Netz, in dem eines das andere absichert. Je mehr Stränge man durchschneidet, um so instabiler wird das System. ‹Netz› will deshalb die Natur in ihrem Kreislauf zeigen, Zusammenhänge und Wechselwirkungen darstellen.» Mit diesen knappen und klaren Worten formulierte Peter Lippuner, Redaktionsleiter für die Bereiche Naturwissenschaft, Technik und Medizin im vergangenen Jahr den Anspruch der neuen Sendereihe, der dann am 1. September seiner Verwirklichung harrte. Am Beispiel des Kaltbrunner Riets (bei Uznach/SG) sollte aufgezeigt werden, ob und inwiefern Naturreservate längerfristig überhaupt überlebensfähig