Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 41 (1989)
Heft: 12

Rubrik: Film im Kino

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

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

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

Download PDF: 08.01.2026

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

dern auch der Aspekt, wieweit Dienstleistungen erbracht werden müssen. Der Gedanke, dass eine Umverteilung der Finanzen für die Wahrnehmung einer effizienten kirchlichen oder kirchennahen Publizistik erfolgen muss, darf dabei nicht ausgeklammert werden.

Schliesslich wird das Konzept die Frage der Ausbildung publizistischer Mitarbeiter aufwerfen müssen. GEP-Direktor Hessler ist zuzustimmen, wenn er sagt, dass die Präsenz der Kirche in der publizistischen Öffentlichkeit durch nichts anderes zustande komme als durch ihre Medienfähigkeit. «Das Mass an vorhandener und umsetzbarer Professionalität entscheidet über die Wirksamkeit der publizistischen Vermittlung.»

Wenn nicht alles täuscht, bleibt den Kirchen nicht sehr viel Zeit, sich in der Medien- und Kommunikationsgesellschaft unserer Tage jene Position zu verschaffen, die ihrer Öffentlichkeitsfunktion einerseits und ihrer Verantwortung im Zusammenspiel von Menschen, Macht und Medien gerecht wird. Wenn sie jetzt nicht handelt, läuft sie Gefahr, den Anschluss zu verpassen und ins Abseits zu geraten. ■

Film im Kino

Irene Genhart

Crossing Delancey

(Sarah und Sam)

USA 1988.
Regie: Joan Micklin Silver
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 89/174)

Das Dilemma: «Zwei Herzen wohnen, ach, in meiner Brust».

Vielleicht ist es Herbst in New York, vielleicht auch erst Spätsommer, denn ab und zu prasselt ein von Donnergrollen begleiteter Regenschauer nieder. Isabelle Grossman, liebevoll «Izzy» genannt (gespielt von Amy Irving; in der deutsch synchronisierten Fassung heisst sie Sarah), trägt lange Kleider in meist dunklen Farbtönen, einen Regenmantel, manchmal Wollpullover, Jeans, Jeansjacke, einen Schal. Izzy lebt in einem kleinen Appartement mitten in Manhattan und arbeitet als Geschäftsführerin in einer beliebten New Yorker Buchhandlung. Ihre Freizeit verbringt sie mit andern Frauen, Freundinnen aus der Highschool-Zeit, sie treibt Sport, geht in die Sauna. Öfters verbringt sie die Abende als rechte Hand ihres Chefs in der «New Book»-Buchhandlung, mit Lesungen und Soirées beschäftigt, mehr noch mit den Extrawünschen berühmter Schriftsteller. Grosse Namen klingen an ihr Ohr, sie erhält kleine Geschenke, wird geschätzt. Selbst die Nächte verbringt sie, obwohl sie nicht fest liiert ist, nicht immer allein. Ihr Leben mitten in der New Yorker Literaturszene ist aufregend, attraktiv, abwechslungsreich.

Ab und zu fährt Izzy mit der Subway zu ihrer Oma (Reizl Bozyk, eine in der jiddischen Theaterszene bekannte Schauspielerin polnischer Herkunft, in ihrer ersten Filmrolle) auf die andere Seite, die Lower East Side. Sie begleitet die alte Frau zum Selbstverteidigungskurs, zupft ihr die Barthaare, massiert ihr den Rücken, die Beine – liebevolle Gesten einer Enkelin. Die Oma kocht ihr dafür Gewaltsmenus (eine willkommene Abwechslung zum Fast Food, den Izzy sonst isst), erzählt ihr kurze Geschichten und versucht ihr die Weisheit des Alters mitzugeben. Die heisst in bezug auf Izzys Alter – sie wird grad dreiunddreissig – vor allem: Suche dir einen Mann, denn die wahren Werte im Leben sind Heim und Herd, eine vernünftige Ehe, alles andere ist Humbug. Je mehr Izzy ihrer Grossmutter gegenüber den Standpunkt des glücklichen Single-Daseins zu verteidigen sucht, desto offensichtlicher wird die Bruchstelle, an der sie selber am eigenen Lebensstil zweifelt.

Der Film stellt Izzy vor die Qual der Wahl. Zwei Männer tauchen in ihrem Leben auf: Den exzentrischen Schriftsteller Anton Maes (Jeroen Krabbé) lernt sie durch ihre Arbeit kennen, die Bekanntschaft mit Sam Posner (Peter Riegert), dem Essiggurken-Geschäftsbesitzer, organisiert die Grossmutter ganz traditionell durch eine Heiratsvermittlerin (Sylvia Miles). Zitiert ihr der erste Konfuzius und vergleicht sie mit reifen Pflaumen, erzählt ihr der zweite die Geschichte von einem Freund, der seine Frau erst kennen lernte, als er sich einen neuen Hut gekauft hatte, weil sie so erst seine Augen sehen konnte.

Auch Izzys Grossmutter ist der Meinung, dass Liebe erst einmal durch den Magen geht (Amy Irving und Peter Riegert).

Der Zwiespalt, in welchen Izzy geraten ist, spitzt sich auf verschiedenen Ebenen zu. Nicht nur steht der Hauch von Ruhm und Erfolg gegen den Geruch von Essiggurken, sondern auch eine beinahe kahle Stukkaturwohnung gegen ein Quartier, in welchem die alten Leute auf der Strasse sitzen und miteinander reden, die Aufopferung der eigenen Ziele für die Karriere eines andern gegen die Ruhe und Beständigkeit einer Beziehung, in der beide zusammen ihren Weg gehen.

Izzy steht mit ihren Problemen nicht allein da. Die letzten zwanzig Jahre der Weltgeschichte haben den Frauen den Weg weg vom Herd hin zu Beruf und Single-Dasein geebnet; dass dabei einige Fähigkeiten und Bedürfnisse unter den Tisch gefallen sind, ist eine Tatsache, mit der sich die Frauen in den achtziger Jahren notgedrungen herumschlagen müssen. Nicht nur der Wunsch nach einem Kind gehört zu den vergessenen Sachen – den kann man sich, wie Izzys Freundin beweist, im schlimmsten Fall auch ohne Mann alleine verwirklichen – doch es gibt einige andere gesellschaftliche Strukturen, die durch das weitverbreitete Single-Dasein unterlaufen werden, so zum Beispiel die Familienhilfe für alte Leute. Was passiert nur, wenn alle die, die alleine leben, achtzig Jahre alt sind und nicht auf die Hilfe der Enkelkinder hoffen dürfen, und wie einsam fühlt man sich, wenn man sich nicht mehr dank jugendlichem Aussehen und sportlicher Fairness immer wieder einen neuen Mann angeln kann?

Kleine Gesten: Zwei Freundinnen wühlen sich durch die Ständer einer Modeboutique. Da wird ein Rock hervorgezogen, dort einer kritisch gemustert. Ein Kleid, blau, wird herausgenommen, vorgehalten. Schön?! Die Hand greift nach dem Preisschild, ein leises Schulterzucken, schade! Das Kleid wird zurückgehängt. Der Blick der Freundin fragt, wär's nicht doch das richtige gewesen?

«Crossing Delancey» lebt von solch kleinen, liebevoll beobachteten Alltagsszenen, von der Vertrautheit der Regisseurin mit ihrem Erzählgegenstand. Jede Szene wirkt realistisch, nicht erfunden, sondern gefunden. Die Kamera ist ruhig, diskret neugierig, lässt den Schauspielern Zeit für ihr Spiel, Raum für den darzustellenden Charakter. Jede Person wird so überzeugend

echt, erhält menschliche Züge und Eigenheiten. Selbst Figuren wie Izzys etwas kurlige Grossmutter oder die extravagante Heiratsvermittlerin Mandelbaum werden durch ihr teilweise exaltiertes Spiel nicht lächerliche Gestalten, sondern liebenswerte Geschöpfe.

Wie Joan Micklin Silvers erster Film «Hester Street» (1973, ZOOM 7/77) spielt «Crossing Delancey» in der jüdischen Gemeinschaft in New York. Der Charme, der den Umgang dieser Menschen untereinander prägt, überträgt sich auf den Film. So fliessen einige jidische Ausdrücke ins Amerikanische, und die Menschen erteilen einander keine klugen Ratschläge, sondern erzählen sich kurze Parabeln und Geschichten, über die der andere nachdenken kann. Nicht immer ist die Umsetzung einer solchen Geschichte so wörtlich zu verstehen, wie die der Geschichte mit dem neuen Hut. Einige Tage nachdem Izzy Sam kennengelernt hat, trottet sie selbstverloren mit dem Hut, den er ihr geschenkt hat, durch die Strassen. «Die neue Annie Hall» munkeln ihre Freunde, und haben damit vielleicht gar nicht so weit daneben getroffen. ■

KURZ NOTIERT

Neuer Ausbildungsleiter beim Fernsehen DRS

wf. Fernsehdirektor Peter Schellenberg hat den 49jährigen Heinz Rudolf von Rohr zum Nachfolger von Urs Alter als Ausbildungsleiter TV DRS mit Stellenantritt im Frühherbst 1989 ernannt. Der ehemalige Mittelschullehrer betreut seit 1987 die Ausbildung bei Radio DRS. Alter seinerseits wechselt vom Fernsehen zum Zürcher Institut für angewandte Psychologie.

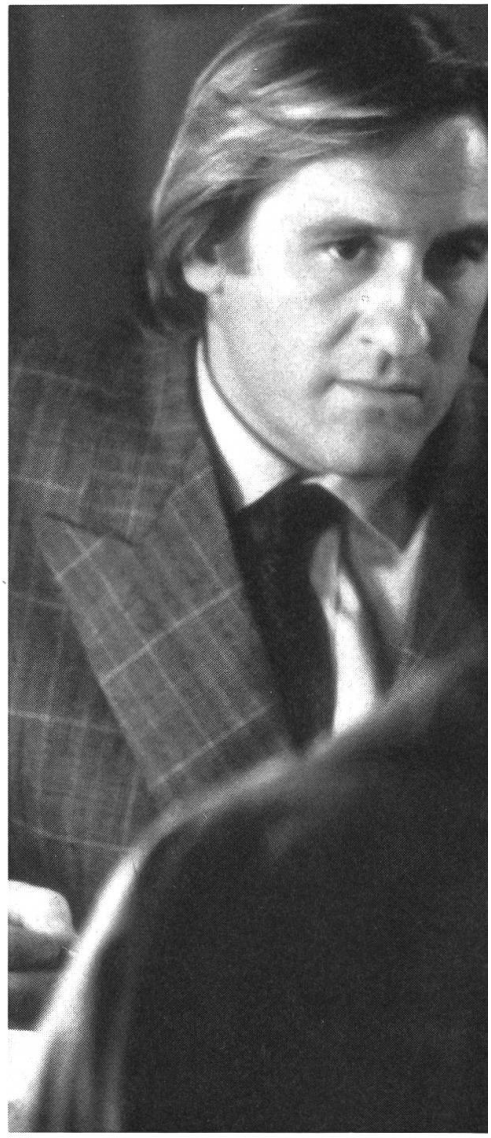
Gerhart Waeger

Trop belle pour toi!

Frankreich 1988.
Regie: Bertrand Blier
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 89/186)

Die französischen Filmemacher scheinen sich zur Zeit in der Erfindung ungewöhnlicher Liebespaare übertrumpfen zu wollen. In Claude Sautets «Quelques jours avec moi» (ZOOM 10/89) verliebt sich der depressive Sohn der Besitzerin einer Supermarktkette in das Dienstmädchen eines Untergebenen. In Coline Serreaus «Romuald et Juliette» (s. Besprechung in dieser Nummer) bewirbt sich ein weisser Firmenboss um die Hand seiner farbigen, zehn Jahre älteren und mit fünf (farbigen) Kindern von fünf Vätern gesegneten Putzfrau. Dermassen krass setzt Bertrand Blier in seinem neuen Film, «Trop belle pour toi!», die Unterschiede nicht – dafür macht er das Unpassende, Aussergewöhnliche seines Liebespaares zum expliziten Thema des ganzen Films.

Rein handlungsmässig geht es in «Trop belle pour toi!» um eine höchst banale und alltägliche Dreiecksgeschichte: Bernard (Gérard Depardieu), ein etablierter Garagist und Autoverkäufer, betrügt seine Frau Florence (Carole Bouquet) mit seiner Aushilfssekretärin Colette (Josiane Balasko). Das Ungewöhnliche besteht darin, dass Bernards Gattin bildschön, gebildet und liebenswert, Colette indes pummelig und unattraktiv ist. Das Klischee von der verbrauchten Ehefrau und der hübschen Geliebten wird hier kühn auf den Kopf gestellt. Mit der vertrackten Ironie, die den ganzen Film durchzieht, sagt es Bernard einmal umgekehrt: Er habe seine Freundin geheiratet,



mit ihr zwei Kinder gezeugt und später seine eigentliche Frau kennengelernt.

Gérard Depardieu spielt den zwischen Vernunft und Leidenschaft hin und her gerissenen Ehemann als zwar wohlhabend gewordenen, aber immer noch naiven, etwas schwerfälligen, aber gutmütigen Handwerker, der von seinen Gefühlen restlos überfordert wird. Carole Bouquet verleiht der «zu schönen» Ehefrau differenzierte Züge, so dass nie der Verdacht aufkommen kann, bei ihr handle es sich um ein langweiliges «Püppchen». Die schwierigste Rolle hat zweifellos Josiane Balasko. Die in Paris auch als Bühnenschauspielerin und Theaterautorin bestens bekannte Interpretin (im «Théâtre du Gymnase» läuft

Das Klischee üblicher Dreiecksgeschichten auf den Kopf gestellt: Gérard Depardieu, Carole Bouquet (mit Rükken zur Kamera), Josiane Balasko.

zur Zeit mit Erfolg ihre Komödie «L'ex-femme de ma vie») spielt die Figur der Colette mit einer Mischung von Naivität, Naturhaftigkeit und Burschikosität. Sie liebe an Bernard seine «Garagistenhände», sagt sie einmal. Ähnlich wie ihr Geliebter erlebt sie den «Coup de foudre» naturnah wie ein Gewitter, doch ist sie dem Ansturm der Gefühle weniger hilflos ausgeliefert als ihr Partner.

Niemand aus dem Bekannten- und Freundeskreis von Bernard und Florence versteht, dass sich der Gatte einer solchen «Superfrau» in eine dermassen «gewöhnliche» Frau verlieben kann. Und was schlimmer ist: Nicht einmal Bernard selbst versteht es. Wiederholt stellt er sich die Frage, wie es so weit kommen konnte. Und gerade bei solchen Infragestellungen beginnt jene intelligente, bewegende und hintergründige Ebene, die «Trop belle pour toi!» zum Vergnügen macht: Bertrand Blier drehte keinen Liebesfilm, sondern einen Film über die Liebe.

Streng genommen kann man bei «Trop belle pour toi!» nicht einmal von einer «Dreiecksgeschichte» sprechen, denn Blier hat die ganze Chronologie so wild durcheinandergeschüttelt, dass von «Geschichte» kaum noch die Rede sein kann: Übergangslos laufen die verschiedenen Zeitebenen durcheinander. Gelegentlich weiss man von einer Szene nicht einmal, ob sie zur realen Geschichte gehört oder als Tagtraum des «Helden» zu verstehen ist. Dort etwa, wo dieser mit Frau und Geliebter versuchsweise im gleichen Haushalt lebt. Derart ambivalente und verwirrende Sequenzen erinnern an die Arbeitsweise Luis Buñuels, dem Blier da und dort sogar explizit die Reverenz erweist.

Hin und wieder machen die Protagonisten monologartig kurze Feststellungen über ihre Situation – wie im Theater. «Warum lieben wir eine Frau, die nichts hat, um uns zu gefallen», fragt sich Bernard einmal. Oder Colette sagt einem Mitreisenden im Vorortszug, sie habe soeben drei Stunden lang Liebe gemacht. Der Angesprochene fragt, warum sie ihm das sage, worauf Colette nur die drei Worte «Liebe, Glück, Anteilnahme» erwidert. Solche Verfremdungen stammen aus der Schule von Jean-Luc Godard, den Blier als Vorbild verehrt. Dasselbe gilt von der Spontanität und Offenheit, mit der – nicht zuletzt auch von den Frauen – über sexuelle Belange gesprochen wird. Netzartig, locker durch Assoziationen verknüpft, werden die Stationen dieser «amour fou» gezeigt.

Relativ spät sieht man eine Rückblende auf die Hochzeitsfeier von Bernard und Florence, an der Colette als ungeladener Gast bereits in Erscheinung tritt. Dennoch erscheint die Geliebte nicht als der aktive oder gar «böse» Teil dieses Dreiecks, das die ideal scheinende Ehe stört und schliesslich zerstört. Bernard, Florence und Colette erleben Liebe, Eifersucht und Schmerz als ein Schicksal, dem sie willenlos ausgeliefert sind: eine Tragödie mit der Ambiance

einer Illustriertengeschichte. Dies wiederum lässt an frühe Arbeiten Claude Lelouchs denken. Doch während dessen Filme zielstrebig nach vorne drängen, scheint sich «Trop belle pour toi!» im Kreise zu drehen.

Was Bliers neustem Film sein unverwechselbares Gepräge gibt, ist seine wunderbare Musikalität, ist der Kunstverstand, mit dem Kompositionen Franz Schuberts (von leichten Klavierstücken bis zu Partien der Es-Dur-Messe) in den Film eingebaut sind. Schubert-Melodien erklingen zur Auslösung von Stimmungen, aber auch zur kontrapunktischen Hervorhebung (geistliche Musik als Hintergrund eines banalen Gesprächs etwa). Zum Teil ist Schubert-Musik aber direkt in die Handlung integriert. So pflegt einer von Bernards Söhnen während des Essens Schubert-Platten aufzulegen, weil er in der Schule eine Arbeit über den Komponisten schreiben muss, und bringt den Vater damit fast zur Verzweiflung. Der von Gefühlen ohnehin schon überwältigte Mann erträgt die zusätzlichen Empfindungen, die Schuberts Musik in ihm auslöst, nicht. Diese Musik zerreisse ihm das Herz, sagt er einmal. Und ganz am Ende, als ihn beide Frauen verlassen haben, schreit er ausser sich vor Verzweiflung in die Kamera: «Il nous fait chier, votre Schubert!» Unmittelbar danach beginnt der Nachspann mit dem Vermerk: «Musik: Franz Schubert».

Bis zu diesem letzten Gag versteht es Blier, ein faszinierendes Gleichgewicht zwischen Tragik und Ironie aufrechtzuerhalten. Der Stimmungszauber, den Schuberts Musik in diesem Film auslöst, ist mehr als ein Symbol, er ist das «greifbare» Pendant der Gefühle, die Bernard überwältigen, ohne dass er sie zu fassen kriegt. Blier, der schon seit langem einen «film avec du Schubert» drehen wollte, schrieb das Szenario mit dieser Musik im Ohr, teilweise sogar mit aufgesetzten Kopfhörern. «Trop belle pour toi!» ist nicht zuletzt ein kunstvolles Gewebe bildhafter Assoziationen zu Schuberts Musik. ■

Michael Lang

Romuald et Juliette

(Milch und Schokolade)

Frankreich 1988.
Regie: Coline Serreau
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 89/184)

Vor drei Jahren gelang der nunmehr 41jährigen französischen Schauspielerin, Kabarettistin, Autorin und Regiefrau mit der flotten und frechen Komödie «Trois hommes et un couffin» (Drei Männer und ein Baby, ZOOM 8/86) ein ungeahnter, geradezu sensationeller Publikumserfolg. Dass sich sofort auch die Kinoweltmacht USA meldete und ein Remake («Three Men and a Baby» von Leonard Nimroy, 1987) verlangte, wen erstaunt's! Allerdings führte die Serreau in diesem Aufguss nicht selber Regie, aber auch in Übersee kam die Sache gut an. Der Stoff war zu gut.

Was für ein Stoff denn? Coline Serreau beherrscht die grosse Kunst, in den vertrauten Niederungen des Alltags, die normalerweise keine spektakulären Kulissen für Filmgeschichten abgeben, Ereignisse und Personenkonstellationen anzusiedeln, die das rege Interesse des Zuschauers finden. Schon 1977 in ihrem ersten von sechs eigenen Filmen, darunter auch Dokumentararbeiten, schon in «Pourquoi pas!» also, setzte sie einem heterosexuellen Pärchen einen zweiten Mann ins Nest und arrangierte einen unkonventionellen Dreier. Der Film erhielt einen gewissen Kultstatus in Frankreich und machte die Serreau zu einem Begriff.

Jetzt kommt die intelligente und vielseitige Filmfrau mit einer Sozialkomödie, die einiges anspruchsvoller gebaut ist als «Drei Männer und ein Baby», wo es darum geht, wie eine ritualisierte Männerwohngemeinschaft durch das plötzliche Auftauchen eines mutterlosen Windelnässers verblüffende Fürsorge und erstaunliche Emotionen freisetzt.

«Romuald et Juliette», anders als die shakespeare'sche Vorlage mehr von komischen als tragischen Liebesdingen bestimmt, erzählt eine ungewöhnliche Story. Da ist der 35jährige Romuald, Direktor einer Fabrik für Milchprodukte, der Vater zweier Teenager sein muss und Ehemann einer Gattin, die ihn betrügt. Was er wiederum auch tut, ist doch klar. Zudem hat der clevere Manager zwecks Umsatzsteigerung im Sinn, die strengen Hygienevorschriften im Betrieb locker zu handhaben. Das spart viel Geld und hilft Zeit gewinnen. Damit die luschen Operationen ins Rollen kommen, versichert sich Romuald der Mithilfe einiger Vertrauter seines Schlages: Karrieremacher, windige Aufsteiger, Intriganten. Allerdings, das kommt vor, wird Romuald Blindet – nomen est omen – das Opfer seiner eigenen Ränke und gerät in eine böse Affäre aus illegalen Börsengeschäften und Sabotageaktionen im Unternehmen.

Aber da ist Juliette, schwarz, stämmig, resolut, Putzfrau bei Blindet seit zehn Jahren, Mutter von fünf Kindern, von fünf verschiedenen Vätern notabene, Alleinerzieherin und herzensgutes Symbol der unerschütterli-

chen Rechtschaffenheit. Sie schnappt nächtens Fetzen von Telefonaten auf, pickt da und dort ein Zettelchen aus dem Papierkorb und reimt sich bald einmal zusammen, dass ihr Boss böse in der Klemme sitzt. Eines Nachts gibt sie ihm ein Zeichen, eine unerhörte Geste von sozial Unten nach ganz Oben. Das ist der Beginn einer raffinierten Kumpanei, einer tiefen Freundschaft, einer grossen Liebe.

Coline Serreau hält es mit Ernst Lubitsch und spart nicht mit der ironischen Sicht auf die Welt, hält sich auch an den frivolen Witz. Und nimmt von Frank Capra das Muster, gesellschaftliche Probleme als Hintergrund gefühlstiefer Beziehungskämpfe mit dem optimistischen Mut zum Happy End zu gebrauchen. «Romuald et Juliette», das ist ein «starkes Stück», das auf verschiedenen Bühnen abläuft: Einmal geht es um die Liebe eines Mannsbildes im Zeitgeist-Mainstream, das fast alles kaufen kann, auch Frauen, und der sich ausgerechnet in eine Dame verguckt, die erstens älter, zweitens schwarz und drittens weit weg von den ästhetischen Idealen der äusserlich oft hochgehaltenen «Black is Beautiful»-Ideologie zwischen Whitney Houston oder Sade ist. Kommt dazu, dass das Duett zwischen einem Unternehmer und einer Putzfrau, die keinen Millimeter von ihrem Stand wegwill, sehr unüblich ist.

Coline Serreau packt die Sache, auch deshalb, weil sie exzellent mit den richtigen Schauspielern arbeiten gelernt hat, selber bühnenerfahren ist, weiss, wie man die unmittelbare Wirkung des Publikums provoziert. Für den Romuald, der vom Paulus zum Saulus des Fabrikantenwesens wird, hat sie Daniel Auteuil gewählt, der seit «Jean de Florette» und anderen Charakterrollen zu den Superstars des französischen Kinos gehört. Ein Rolleninterpret, der sich im richtigen Moment zurücknehmen kann, sich nie penetrant in den Vordergrund spielt. Er trifft auf die nahezu unbekannte Firmine Richard von den Antillen, eine saftstrotzende Persönlichkeit, die mit ihrer erdigen Natürlichkeit, mit neugieriger Skepsis die Juliette facettenreich und glaubhaft abbildet. Man ist sofort von ihrer Präsenz gefangen und kann nachvollziehen, dass Romuald dieser Frau rettungslos verfallen muss: Das muss sie sein, die ganz grosse Liebe!

In Frankreich ist Coline Ser-

Liebe über soziale und rassische Gegensätze hinweg: Daniel Auteuil und Firmine Richard.

reaus neuer Film ein erstaunlicher Erfolg geworden, schon weil das Problem der Rasseninteg ration unorthodox und mit Amusement abgehandelt wird, den bestehenden Vorurteilen keine schulmeisterlichen Belehrungen gegenübersetzt; Thesenkino ist nicht Serreaus Sache, darin unterscheidet sie sich von der stark überschätzten deutschen Filmfrau Doris Dörrie, die nach ihrem Zufallserfolg mit «Männer» Film um Film in den Sand setzt und mit ihrem Dampfhammerhumor voller platter Symbolik und oberflächlichem Kritik-Raster immer weniger überzeugen kann.

Coline Serreau wollte ihren Blues für Schwarz und Weiss, der alles andere ist als eine Schwarzweiss-Malerei, zuerst in den USA drehen, mit Whoopi Goldberg in der Hauptrolle. Dann entschloss sie sich für Paris als Schauplatz, für das kulturelle Umfeld, das sie genau kennt und präzis abbilden kann. Allerdings wird die Serreau dieses Mal das US-Remake höchstwahrscheinlich selber betreuen, die Amerikaner, ohnehin interessiert an Filmen mit schwarzen Hauptfiguren, machen ihr nach wie vor den Hof. Nicht erstaunlich, dass die Französin weitere zwei Projekte für diesen Markt in der Schublade hat.

«Romuald et Juliette» ist eine menschliche Komödie, warmherzig, mit zahlreichen Nebenepisoden, die das löchrige Bild einer Yuppie-Gesellschaft zeigen, ebenso wie die schwierigen Verhältnisse der unterprivilegierten Einwandererszene Frankreichs, mit ihren Schwierigkeiten, ureigene Kulturansprüche ausleben zu können. Dass der Film mit Rassismus, Standesunterschieden, ja sogar mit dem Drogenproblem, in das der eine Sohn der Juliette gerät, leichthändig und doch seriös umgehen kann, das verrät Serreaus Meisterschaft. Genau wie das schlicht grossartige Planspiel über die macho- und machtkämpferischen Rangeleien der ehrgeizigen Geschäftemacher im Hause Romuald Blindets. Der ganze Film ist ein Plädoyer für Toleranz, für das Neben- und Miteinander der Geschlechter, Klassen und Rassen, für ein Zusammenhalten, das vor allem auch fruchtbar sein soll: Romuald und Juliette boxen sich durch ganze Schutthalden von Vorurteilen und leisten sich zum Schluss ein gemeinsames Kind. Die Serreau'sche Philosophie ist ganz schön naiv, aber das ist schön und wichtig und macht Hoffnung. Schliesslich sind wir im Kino. ■

Judith Waldner

Jom ou l'histoire d'un peuple

Senegal 1981.
Regie: Ababacar Samb Makharam
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 89/177)

Ein Platz unter freiem Himmel, voller bunt gekleideter Menschen. Jung und Alt steht oder sitzt im Kreis, spart Platz aus für die gefeierte Sängerin und Tänzerin Koura Thiaw (Dumi Sene). «Es gibt keine entwürdigende Arbeit, es gibt nur schlechte Menschen», singt sie während eines pulsierenden, mitreissenden Tanzes. Sie singt nicht für ihre reiche Gastgeberin, in deren Haus sie Zeugin der entwürdigenden Behandlung der jungen Hausangestellten wurde. Sie singt und tanzt für jene Hausangestellten, die Unterdrückten, spricht ihnen Mut zu, ermuntert sie zu Kampf und Würde und greift die reichen Hausdamen an in ihrem Gesang: «Lasst die Mädchen aus dem Walo in Ruhe, und kommen die grossen Damen nicht ursprünglich selber aus dem Walo?» Koura Thiaws Gesang und Tanz ist feurig, voller Lebenslust, ihr Publikum bebt vor Freude.

Dieser lange, energiesprühende Tanz ist eine der berührendsten, mitreissendsten Sequenzen im Film «Jom ou l'histoire d'un peuple» des senegalesischen Regisseurs Ababacar Samb Makharam. Sie entwickelt sich aus einer Geschichte aus den vierziger Jahren, als Walo-Walo-Bäuerinnen vor einer grossen Dürre in die Stadt flüchten mussten, wo sie in die Dienste reicher Familien traten. Unter der Willkür der Besitzenden und den zu erduldenden Kränkungen war es nicht einfach, seinen Jom zu bewahren.

Jom, ein Ausdruck aus der Sprache der Woloff, lässt sich in unserer Sprache nicht auf einen Begriff bringen. Jom bedeudet etwa Würde, Mut, Ehrlichkeit, Solidarität, ist der Respekt gegenüber den anderen und sich selber. Wer keinen Jom hat, ist ohne Freunde und Familie. Jom ist die höchste aller Tugenden und ein Gegenbegriff zum hiesigen, von Besitz, Herkunft und Position geprägten Wertsystem.

Der Griot Khaly (Oumar Gueye) erinnert sich an die vergangene Geschichte der Walo-Walo-Bäuerinnen, an die Tänzerin Koura Thiaw, als er anlässlich eines Besuches im – europäisch möblierten und mit an afrikanische Souvenir-Folklore erinnernde Dekorationen bestückten – Haus des Fabrikherrn Diop (Zator Sarr) sieht, wie die Hausangestellten herablassend behandelt werden. Er erinnert sich und lehnt das angebotene Geld und die Bitte Diops, ihm seine Geschichten zu erzählen,

ab. Der Griot ist in der afrikanischen Gesellschaft der Hüter der Geschichte und der Bewahrer traditioneller Werte. Er verkörpert die Beständigkeit, ist immer gegenwärtiger Geschichtenerzähler und Musikant.

Die Erinnerung des Griots an die Walo-Walo-Bäuerinnen ist im Film in die Gegenwart eingebettet, die Geschichte eines Streiks in einer Fabrik. Die Streikenden fordern eine Lohnerhöhung und die Wiedereinstellung entlassener Arbeiter. Für die Streikenden wird eine Figur aus einer anderen Geschichte, die der Griot ihnen erzählt, zum Symbol: Prinz Diéri (Oumar Seck), der Nachfolger des von der Kolonialmacht abgesetzten Königs Samba Yaya Fall. Auch die Geschichte von Diéri entspricht einer Begebenheit, die sich tatsächlich anfangs des Jahrhunderts in Senegal ereignet hat. Prinz Diéri, zu einer Unterredung mit einem Vertreter der französischen Kolonialmacht bestellt, provoziert diesen und wird von dessen Gardisten bedroht. Die herbeieilenden Begleiter Diéris befreien ihn und töten die Gardisten wie den Vertreter der Kolonialmacht. Daraufhin trägt der Gouverneur dem Prinzen Canard auf, Diéri zu fangen und lebend auszuliefern. Es kommt zum Kampf zwischen den Kriegern der beiden Prinzen, Diéris Gruppe unterliegt. Um seinen Jom zu bewahren, erdolcht sich Diéri, bevor ihn Canards Krieger gefangennehmen können.

Der natürlich auch bei diesem Kampf anwesende Griot nimmt dem toten Diéri den Umhang wieder ab, den er ihm vor der Unterredung mit dem Kolonialmachtvertreter übergeben hatte. Der Umhang ist Teil der Geschichte, des Volkes, Symbol der Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart. Während des ganzen Filmes trägt der Griot den Umhang mit sich, hat ihn bei einem Zusammentreffen mit den Streikenden über seine Schultern geworfen, ein anderes Mal um den Leib geschlungen, legt ihn Koura Thiaw während ihres Tanzes über die Schultern.

In der Gegenwart hat der Streik noch kein Ende gefunden. Die Streikenden zersplittern in zwei Gruppen: Die eine unter der Führung Madjeumbes (Amadou Lamine Camara) hält an ihren Forderungen fest. Die andere ist eher bereit, Kompromisse einzugehen. Ihr Führer N'Dougoutte (Abou Camara) kann dem Angebot von Bargeld nicht widerstehen. Er hofft, die Streikenden zur Rückkehr an den Arbeitsplatz überreden zu können und dafür befördert zu werden, lässt sich vom Fabrikherrn bestechen – und hat damit seinen Jom, seine Achtung

«Jom» erzählt in farbigen, kraftvollen Bildern von Senegals Gegenwart und Vergangenheit.

verloren. Die beiden Frauen, mit denen er lebt, nehmen sein Geld nicht an und wenden sich von ihm ab.

Als ein Teil der Arbeiter nach einem Handgemenge mit den Weiterstreikenden an die Arbeit zurückkehrt, ist die Einheit dann wirklich zerstört; doch wird sie am Schluss wieder hergestellt: Die Frauen sind es, die trotz Drohungen von Diop zu den Arbeitsplätzen vordringen, die Streikbrecher mit Gewalt zurückholen, sie zwingen, auf ihre Entscheidung zurückzukommen, sich auf ihren Jom zu besinnen.

Samb Makharams Film-Bilder sind ein sinnliches Vergnügen, eindringlich, warm und farbenfroh. Leute in farbigen Kleidern beleben die doch recht fahle, weite Landschaft – hellblauer Himmel, hellbraune Erde, durchsetzt von spärlichem Grün – die Plätze, die Haushöfe und Zimmer. Selten ist jemand allein.

Vielfach sind mit statischer Kamera aufgenommene Einstellungen in sich selber voller Dynamik. Am schönsten wohl die Versammlung der Streikenden: farbenfrohe Kleider, gestikulierende Hände, Gesichter und Gesten voller Emotionen und Kraft. In «Jom ou l'histoire d'un peuple» ist die Kamera immer wieder sehr nahe bei den Personen, vermittelt Bewegung und Zugehörigkeit, zieht Zuschauerin und Zuschauer mitten hinein ins Geschehen: In der oben erwähnten Versammlung steht sie ruhig auf Gesichts-, beziehungsweise Hinterkopfhöhe, knapp hinter den in Reihen sitzenden Arbeitern; während eines Handgemenges vor der Fabrik schwenkt sie auf Schulterhöhe mitten in der Menge hin und her; bei Koura Tiaws Tanz folgt sie ihr, ist nah, tanzt fast schon mit.

Samb Makharam illustriert in seinem Film sozusagen ein von Ousmane William Mbaye* inspiriertes ästhetisches Plädoyer (vgl. ZOOM 20/87: Auszug aus «Unir-Cinéma» Nr. 104, November-Dezember 1981, Saint-Louis, Senegal): «Die Kamera muss ein Senegalese sein, das heisst ein Wesen, das sich wie ein Senegalese bewegt, das senegalesisch sieht, von einem senegalesischen Standpunkt aus. So wird sie ganz am Boden sein, um jemanden der am Boden sitzend isst, zu filmen (...).» Überhöht wird diese Art der Kameraführung in «Jom» in der Sequenz, in der sich Fabrikherr Diop mit den Wortführern der Streikenden trifft: Die Kamera «wartet» – für einen kurzen Moment – auf Sitzhöhe darauf, dass sich die Personen setzen.

In Samb Makharams Film wird Woloff gesprochen, die Sprache des Stammes, dem ungefähr 35 Prozent der Senegalesen angehören. Ab und zu ist auch die Sprache der Kolonialmacht zu hören: Französisch sprechen unter anderen der Gouverneur, der von Diéris Gruppe umgebrachte Kolonialmachtvertreter, Franzosen wie Senegalesen in der horriblen Vision einer mit Frankreich erfolgten Kolaboration oder auch der Fabrikherr Diop. Er spricht mit Angestellten und während eines Treffens mit den Streikführern französisch, versucht sich aber bei deren Angehörigen in Woloff anzubiedern. Woloff zu sprechen, ist im Film eine Form des Widerstandes, so verstehen Prinz Diéri oder auch die Streikenden Französisch, antworten aber konsequent nur in Woloff.

«Jom ou l'histoire d'un peuple» ist Ababacar Samb Makharams, der vor zwei Jahren im Alter von 53 Jahren verstorben ist, zweiter und nunmehr letzter Langspielfilm. Dass Regisseurinnen und Regisseure in Senegal die Finanzen für ihre Filme selber zusammenbringen müssen (der Staat förderte eigene Produktionen nur in der kurzen Zeit von 1974 bis 1976) mag ein Grund sein, dass Samb Makharam diesen Film erst zehn Jahre nach seinem ersten Langspielfilm («Kodou», 1971) fertiggestellt hat.

In «Jom ou l'histoire d'un peuple» wird Kraft aus Geschichte, Tradition und Gebräuchen geschöpft. Die Kraft, die aus der Einheit eines Volkes wachsen kann; die Kraft, die zur Zeit der Kolonisation, welche die traditionelle Ordnung oberflächlich stören konnte, deren Fundamente bewahrt hat; die Kraft, die jetzt im Kampf gegen den ausbeuterischen Fabrikherrn, gegen die Neokolonisation, wirkt.

Samb Makharams Film ist dicht und pulsierend, lebt von seinen kraftvollen Bildern und dem ungekünstelten, vitalen Schauspiel. Obwohl Korruption und Erniedrigungen zur Darstellung kommen, ist er nicht Anklage, sondern vielmehr Aufruf zum gemeinsamen Vorgehen, zur Bewahrung der traditionellen Werte, des Joms. Der Jom bestimmt das Handeln, den Umgang, ist ethische Maxime, doch argumentiert der Film nie auf plumper moralischer Ebene, sondern mit viel Wärme, Poesie und innerer Logik. Der Jom ist gut, der Jom schützt vor Zerstörung und Erniedrigung, und wer ihn verloren hat, bekommt ihn vielleicht von einer Tänzerin wie Koura Thiaw, von der Erinnerungen an einen Prinzen Diéri, von Freunden oder auch aufgebrachten Frauen zurück. «Jom ou l'histoire d'un peuple» spiegelt ein Stück lebendige westafrikanische Kultur und Identität: Geglaubt wird nicht an den Mythos des einzelnen Genies, sondern an das Vermögen, die Kraft und Stärke einer Einheit, eines Volkes. ■

---

* Senegalesischer Filmemacher (Das Kind aus Ngatch, Senegal 1979, Verleih: Selecta)

BAT 21 (Mitten im Feuer) 89/173

Regie: Peter Markle; Buch: William C. Anderson, George Gordon, nach dem gleichnamigen Roman von W. C. Anderson; Kamera: Mark Irwin; Schnitt: Stephen E. Rivkin; Musik: Christopher Young; Darsteller: Gene Hackman, Danny Glover, Jerry Reed, David M. Grant u. a.; Produktion: USA 1988, Eagle, 105 Min.; Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.
Ein Elektronik-Experte der Air-Force, dessen Einsätze 9000 Meter über dem Kriegsschauplatz stattfinden, wird 1968 zur Zeit der TET-Offensive über Nordvietnam abgeschossen und erlebt am Boden das ungeschminkte Gesicht des Krieges. Ein Kriegsfilm, bei dem die Entwicklung der Protagonisten dank starken Darstellern überzeugt, bis ein flacher, konventioneller Schluss der Glaubwürdigkeit des ganzen Abbruch tut. →12/89

E

Mitten im Feuer

Crossing Delancey (Sarah und Sam) 89/174

Regie: Joan Micklin Silver; Buch: Susan Sandler nach ihrem gleichnamigen Theaterstück; Kamera: Theo Van de Sande; Schnitt: Rick Shaine; Musik: Paul Chihara; Darsteller: Amy Irving, Peter Riegert, Jeroen Krabbé, Reizl Bozyk, Sylvia Miles, George Martin, John Bedford Lloyd u. a.; Produktion: USA 1988, Michael Nozik für Warner Bros., 97 Min.; Verleih: Warner Bros., Zürich.
Liebevolle Komödie über eine attraktive, alleinstehende 33jährige Buchhändlerin, deren Grossmutter und den fehlenden, in den Augen der Oma jedoch dringend herbeizuschaffenden (Ehe-)Mann. Die Buchhändlerin gerät in ein Dilemma zwischen Single-Dasein und Ehe, die beide für eine emanzipierte Frau ihre Vorteile und Nachteile haben. Präzise beobachtete, dokumentarisch anmutende Strassenszenen und eine differenzierte Sprache aus Blicken und Gesten erzeugen eine beinahe sinnlich zu nennende atmosphärische Dichte, die – angereichert mit jiddischen Ausdrücken und eingeflochtenen Parabeln dem Film zu einem Charme und einer Leichtigkeit verhelfen, die man gerne des öftern auf der Leinwand treffen würde.

J★ →12/89 Sarah und Sam

Dance Academy II 89/175

Regie: Ted Mather; Buch: Ralph Engler und T. Mather; Kamera: Dennis Peters; Schnitt: Gianfranco Amicucci; Musik: Guido und Maurizio De Angelis; Darsteller: Adrian Paul, Carlos Gomez, Daniel Quinn, Sally Stewart, Axel Wolf, Don Reed, Garett Morris, Eddie Garcia u. a.; Produktion: USA/BRD 1989, Jefferson Richard und Erwin C. Dietrich für T. P. I./Ascot Film, 100 Min.; Verleih: Elite Film, Zürich.
Eine Street-Gang, vom Gericht zu 200 Stunden Renovationsarbeit am Haus einer Tanzschule verknurrt, tritt als Konkurrenztruppe bei einem Tanzwettbewerb auf, wo deren Jahressubvention auf dem Spiel steht. Die banale, mit etwas Melodramatik und eher dürftigem Humor angereicherte Geschichte der Rivalität der zwei aus unterschiedlichen sozialen Schichten stammenden Leader schleppt sich eher mühsam von der einen zur andern Tanzeinlage. Der schwunglose und von Psychologie und Schauspielerführung her gleich unbedarfte Abklatsch früherer Tanzfilme überzeugt auch choreografisch nur in vereinzelten Szenen.

J

The January Man (Im Zeichen der Jungfrau) 89/176

Regie: Pat O'Connor; Buch: John Patrick Shanley; Kamera: Jerzy Zielinski; Schnitt: Lou Lombardo; Musik: Marvin Hamlisch; Darsteller: Kevin Kline, Harvey Keitel, Susan Sarandon, Mary Elizabeth Mastrantonio, Danny Aiello, Rod Steiger u. a.; Produktion: USA 1988, Norman Jewison und Ezra Swerdlow für MGM; 97 Min., Verleih: UIP, Zürich.
Seit elf Monaten zittern New Yorks alleinstehende Frauen beim Gedanken, dass sie vielleicht das nächste Opfer des Blauband-Würgers sein könnten. Polizeipräsident Starkley sieht sich gezwungen, alte Familienskandale zu vertuschen und seinem Bruder Nick, Cop mit unkonventionellem Charme und ebensolchen Methoden, die Leitung der Fahndung zu übertragen. Als Thriller eine Story mit langsam steigender Spannung; als Geschichte über ein Verbrechen eine humorvolle Mischung von abstrakter Theorie und verpasster Liebe und als Ganzes eine wunderbare Hommage an die Häuserfassaden New Yorks. →12/89

E

Im Zeichen der Jungfrau

ZOOM Nummer 12, 21. Juni 1989
«Filmberater»-Kurzbesprechungen
49. Jahrgang

Unveränderter Nachdruck
nur mit Quellenangabe ZOOM gestattet.

FILME AM BILDSCHIRM

■ *Samstag, 24. Juni*

SEISMO zeigt: Neue Schweizer Kurzfilme

Eine Auslese von den Solothurner Filmtagen 1989. – Vom kurzen Trickfilm, Bild-Ton-Experimenten bis zum kleinen Spielfilm reicht die Palette aus der Werkschau des neuen Schweizer Films: Basil Vogt, «Auf der Strecke geblieben»; Julius Effenberger, «Narziss»; Agnes Weber «Most Tango»; John Selles, Philippe Saxer, Stephan Thrier und ihr «... One»; Daniel Suter und seine «Amours à faire et à repasser»; André Kunz mit «Für den Müll», sowie Simon Aeby mit «Al Slice Of Pizza». – *(17.55–18.45, TV DRS)*

Alamo Bay

Regie: Louis Malle (USA 1985), mit Amy Madigan, Ed Harris, Ho Hguyen. – Alamo Bay, ein schäbiges Texaner Kaff, hat emigrierte Vietnamesen als neue Einwohner, die ihr Leben als Fischer verdienen. Sie werden von ausländerfeindlichen Einheimischen verfolgt, gedemütigt und verjagt. Louis Malle schuf ein unbequemes Filmdokument nach Tatsachen. Es wurde in den USA unter Protest gedreht. In der Schweiz nahm der Verleiher den Film aus dem Verkehr und in der BRD startete der kritische Film mit nur einer Kopie. *(20.00–21.45,* Teleclub, Wiederholung: *Mittwoch, 28. Juni, 23.25)*

■ *Mittwoch, 28. Juni*

Viva Zapata

Regie: Elia Kazan (USA 1952) nach John Steinbeck; mit Marlon Brando, Jean Peters, Anthony Quinn. – Mexiko, Anfang 20. Jahrhundert: Unter der Diktatur des Präsidenten Porfirio Diaz erreichen die sozialen Spannungen unerträgliche Ausmasse. Während die Grossgrundbesitzer reicher und mächtiger werden, kämpft Emilio Zapata als Anführer der unterdrückten Landarbeiter gegen die Truppen des Diktators. *(22.00–23.40, ORF 1)*

Jazz On A Summer's Day

(Jazz an einem Sommerabend)

Dokumentarfilm von Bert Stern (USA 1959) über das Jazz-Festival Newport 1958. – In Newport auf Rhode Island, Neuengland, USA, trafen sich 1958 legendäre stilbildende Jazzmusiker. Ein Höhepunkt der Jazzkultur, bevor die Massentreffen des Rock'n'Roll die Szene beherrschen. In diesen historischen Dokument sehen und hören wir unter anderen: Louis Armstrong, Mahalia Jackson, Jack Teagarden, das Jimmy Giuffre-Trio, das Gerry Mulligan-Quartett, Thelonius Monk und Sonny Stitt. *(22.45–24.00, TV DRS;* zum Thema: «Die Geschichte von Billie Holliday», *Donnerstag, 29. Juni, 23.15–0.51, TV DRS)*

■ *Sonntag, 2. Juli*

The Persecution And The Assassination Of Jean Paul Marat As Performed By The Inmates Of The Asylum Of Charenton Under The Direction Of The Marquis de Sade

(Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter der Anleitung des Herrn de Sade)

Regie: Peter Brook (England 1966), mit Patrick Magee, Jan Richardson, Glenda Jackson. – Charenton 1808: Im Hospital sind «Geisteskranke» und politische Dissidenten interniert, darunter der Marquis de Sade (1740–1814), der mit den Insassen Theateraufführungen organisiert. Peter Weiss' Drama über Revolution und Restauration in Frankreich hat Theatergeschichte gemacht. Die Filmadaption, ein grosses Kinoereignis, wird der Vielschichtigkeit seiner Vorlage auch optisch gerecht. *(22.00–23.55, TV DRS)*

■ *Donnerstag, 6. Juli*

Monanieba/Pokajanije

(Die Reue)

Regie: Tengis Abuladse (UdSSR 1984), mit Awtandil Macharadse, Sejnab Botswadse, Merab Ninidse. – Der Film erregte in der Sowjetunion und an den Filmfestspielen Cannes 1987 Aufsehen. Die Aufbruchsstimmung in der Sowjetunion kommt in dieser grellen, satirischen Filmparabel des georgischen Regisseurs zum Ausdruck. Sie übt scharfe Kritik am Stalinismus. In der Figur des Bürgermeisters, eines monströsen Diktators, wird der «Hitler in uns» entlarvt. *(22.35–1.00, TV DRS)*

→ZOOM 11/87; 2/88

Jom ou l'histoire d'un peuple (Jom oder die Geschichte eines Volkes) 89/177

Regie: Ababacar Samb Makharam; Buch: A. Samb Makharam, Babacar Sine; Kamera: Peter Chappel, Orlando Lopez; Schnitt: Alix Régis; Musik: Lamine Konté; Darsteller: Oumar Seck, Oumar Gueye, Amadou Lamine Camara, Abou Camara, Zator Sarr, Dumi Sene, M'Bayang Gaye u. a.; Produktion: Senegal 1981, Momar Soukey N'Diaye für Baobab Film; Verleih: trigon-film, Basel.
Der Film setzt in der Gegenwart ein, erzählt die Geschichte eines Streiks in einer Fabrik. Der immer präsente Griot, Hüter und Bewahrer der traditionellen Werte in der Gesellschaft Afrikas, erzählt Begebenheiten aus der Vergangenheit Senegals. Die Figuren seiner Geschichten, die vom Jom (was etwa Würde, Mut, Respekt heisst) handeln, werden zu Symbolen für die Streikenden. Ein farbenfroher, pulsierender Film voller Poesie, Wärme und Lebensfreude. – Ab etwa 14 Jahren. →12/89

J★★ Jom oder die Geschichte eines Volkes

Madame Sousatzka 89/178

Regie: John Schlesinger; Buch: Ruth Prawer Jhabvala, J. Schlesinger, nach dem Roman von Bernice Rubens; Kamera: Nat Crosby; Schnitt: Peter Honess; Musik: Gerald Gouriet u. a.; Darsteller: Shirley MacLaine, Navin Chowdhry, Peggy Ashcroft, Twiggy, Shabana Azmi, Leigh Lawson, Geoffrey Bayldon u. a.; Produktion: USA/GB 1988, Robin Dalton/Cineplex Odeon, 122 Min.; Verleih: Cactus Film, Zürich.
Eine gebieterische Klavierlehrerin wehrt sich vehement dagegen, dass ihr hochbegabter Schüler ein öffentliches Konzert gibt, da sie befürchtet, der erst fünfzehnjährige Junge könnte versagen. Genauso wie die altertümliche Titelheldin, von Shirley MacLaine exaltiert verkörpert, dem Zahn der Zeit trotzt, hat auch John Schlesinger, einst richtungweisend in der «Free Cinema»-Bewegung, einen erstaunlich altmodischen Film gedreht – ein morbides Kammerspiel, das sich ganz auf das komplexe Beziehungsnetz der Figuren konzentriert, daneben aber Konfliktstoffe wie die Begegnung unterschiedlicher Kulturen zuwenig ausschöpft. – Ab etwa 14. →12/89

J

Molba (Das Gebet) 89/179

Regie: Tengis Abuladse; Buch: Artschil Salukwadse, Rewas Kweselewa, T. Abuladse, nach Versdichtungen von Washa Pschawela; Kamera: Alexander Antipenko; Musik: Nodar Gabunja; Darsteller: Spartak Bagaschwili, Rusudan Kiknadse, Ramas Tschikwadse, Tengis Artschwadse, Gejdar Palawandischwili u. a.; Produktion: UdSSR 1968, Grusija-Film, 77 Min.; Verleih: offen.
Als sich ein christlicher georgischer Krieger weigert, den getöteten Feind nach Kriegssitte zu verstümmeln, wird er aus der Stammesgemeinschaft ausgeschlossen. Als Vogelfreier begegnet er einem Bruder des Getöteten, der ihm Gastfreundschaft gewährt, anstatt Blutrache zu nehmen, aber nicht verhindern kann, dass sein eigener Stamm Rache nimmt. Beschreibung eines archaischen Kreislaufs von Gewalt und Rache, dem der einzelne hilflos ausgeliefert ist, entstanden nach zwei Gedichten des georgischen Nationaldichters Washa Pschawela.

J★ Das Gebet

Natschalo (Der Beginn/Der Anfang) 89/180

Regie: Gleb Panfilow; Buch: Jewgeni Gabrilowitsch, G. Panfilow; Kamera: Dimitri Dolinin; Musik: Wadim Bibergan; Darsteller: Inna Tschurikowa, Leonid Kurawljow, Valentina Telitschkina, Michail Kononow, Nina Skomorochowa u. a.; Produktion: UdSSR 1971, Lenfilm, 90 Min.; Verleih: offen.
Eine junge Fabrikarbeiterin träumt davon, Schauspielerin zu werden. Eines Tages wird sie von einem Regisseur für die Hauptrolle in einem Film über Jeanne d'Arc engagiert – eine Aufgabe, die sie nicht nur mit Erfolg meistert, sondern die auch eine Wende in ihr eintönig-enges Leben bringt. Die Frage nach der Stellung des Künstlers in der Gesellschaft sowie das Spannungsverhältnis zwischen Alltagsrealität und mythenerfüllter Kinowelt sind Themen dieses Films, der ohne belehrendes Pathos, aber mit Inspiration, Witz und treffenden Beobachtungen über den Zustand der sowjetischen Gesellschaft anfangs der siebziger Jahre reflektiert. – Ab etwa 14.

J★ Der Beginn/Der Anfang

Eine Liebe in Deutschland

Regie: Andrzej Wajda (BRD/Frankreich 1983) nach der Romanvorlage von Rolf Hochhut mit Hanna Schygulla, Pjotr Lysak, Daniel Olbrychski, Armin Mueller-Stahl. – Brombach, ein Dorf nahe der Schweizer Grenze, 1941: Kriegsgefangene und Zwangsarbeiter sind dem Dorf zugeteilt worden; unter ihnen ein junger Pole, der mit einer deutschen Frau eine Liebesbeziehung hat. Ihm droht der Galgen und dem «Polenliebchen» das Konzentrationslager. Im Dorf wird über die verbotene Liebe getuschelt. Das Urteil wird vollstreckt. Vierzig Jahre später: Die Frau hat das KZ überlebt. Ihr Sohn sucht den Ort des Geschehens auf. Die beteiligten Einwohner haben das Ereignis verdrängt. *(23.30–1.05, ZDF)*

FERNSEH-TIPS

■ *Sonntag, 25. Juni*

«Ich pflege tote Patienten»

Transplantations-Medizin am Scheideweg? Dieter Stengel berichtet in seinem Film aus einer grossen Intensivstation in Berlin. Die Organentnahme von Toten war lange ein Tabu-Thema. Tote, deren Herz schlägt, die beatmet werden, dienen als «Ersatzteil-Lieferanten». Wie problematisch der Umgang mit den «neuen Toten» ist, will der Film und die kritische Stellungnahme des Philosophen Hans Jonas uns allen bewusst machen. *(22.25–23.10, ARD)*

Das falsche Wort

«Wiedergutmachung an Zigeunern in Deutschland», Dokumentarfilm von Katrin Seybold und Melanie Spitta. – Die Autorinnen, selbst Angehörige der Sinte, rollen ein verdrängtes Kapitel deutscher Vergangenheit auf: Die systematische Verfolgung und Ausrottung der «Zigeuner» und ihre nach 1945 andauernde Diskriminierung und Kriminalisierung durch fragwürdige Prozesse und verweigerte Entschädigungszahlungen. *(23.00–0.20, ZDF)*

■ *Montag, 26. Juni*

Die letzten ihrer Stämme

«Pueblo-Indianer in Neumexiko», Reportage von Gerd Wiegand. – Die letzten Pueblos führen ein ärmliches Dasein in ihren zugewiesenen Räumen. Aber sie kämpfen um ihre Traditionen und Identität. Es ist fraglich, ob ihre Lebensformen dem Druck der Gegenwart standhalten können. *(19.30–20.15, SWF 3)*

Die andere Hälfte – Frauen dieser Welt

«Hommage an die afrikanische Frau» von Luc Leysen. – «Sie stellen 60 Prozent der Arbeitskräfte, verdienen aber nur 10 Prozent des Gesamt-Einkommens. Sie bauen 80 Prozent aller Nahrungsmittel an ..., Arbeitstage von 18 Stunden sind nicht ungewöhnlich». In einigen Kurzporträts zeigt Luc Leysen, wie es afrikanischen Frauen in deprimierendem Umfeld gelingt, zwischen Tradition und importierter «Kultur», zwischen Unterdrückung und Armut, zwischen Machos und Babies, Überlebenstalent, Würde und Charme zu bewahren. *(21.45–22.15, ARD)*

■ *Dienstag, 27. Juni*

Doppelpunkt vor Ort

«Der helle Wahnsinn», Unfälle nach der Disco und ihre Folgen; Dokumentation von Ilse Biberti. – Jugendliche und junge Erwachsene treffen sich in der Disco irgendwo zwischen Dörfern oder in der Stadt. Beschwipst, angetörnt, verursachen sie häufig Autounfälle. Ein Viertel junger Mitfahrer, die Unfallopfer wurden, starben an Wochenenden zwischen 22.00 und vier Uhr früh. *(22.00–23.00, ZDF)*

■ *Samstag, 1. Juli*

Die absolute Frage

«Gespräch über den Sinn des Daseins» von und mit Wilhelm Weischedel und Hans-Christian Blech, Joachim Wichman und Wolfgang Schwarz. – Ein kontradiktorisches Gespräch über die Frage nach Gott und dem Sinn unseres Daseins. Der Philosoph Wilhelm Weischedel von der Freien Universität Berlin lässt einen Christen, einen Atheisten und einen Philosophen durch Schauspieler in ihrer Auseinandersetzung vertreten; den Philosophen verkörpert er selbst. *(23.55–0.25, 3SAT)*

■ *Dienstag, 4. Juli*

Neues Denken – alte Geister (8)

8.: «Abschied von der Wissenschaft?» von Jürgen Voigt. – Seit dem Bau der Atombombe hat für viele Menschen die Naturwissenschaft ihre Unschuld verloren. In dieser Folge der Sendereihe werden Forscher und Philosophen aus den USA und Europa nach der Zukunft der Naturwissenschaften und ihrer Ethik befragt. *(13.15–13.45, ZDF)*

■ *Mittwoch, 5. Juli*

Eine Sache von Leben und Schulden

1. «Das Kasino der Bankiers». – Die dreiteilige Serie, eine Produktion des britischen «Channel 4» von Stephen White, untersucht die Ursachen und Hinter-

Kurzbesprechungen

Le petit monde de Don Camillo (Don Camillo und Peppone) 89/181

Regie: Julien Duvivier; Buch: J. Duvivier, René Barjavel, nach dem Roman von Giovanni Guareschi; Kamera: Nicolas Hayer; Musik: Alessandro Cicognini; Schnitt: Maria Rosada; Darsteller: Fernandel, Gino Cervi, Sylvie, Vera Talqui, Franco Interlenghi, Charles Vissières u. a.; Produktion: Frankreich/Italien 1952, Francinex/Rizzoli/Amato, 108 Min.; Verleih: offen.

In einem Städtchen in der Emilia am Ufer des Po kommen sich der listige Dorfgeistliche Don Camillo und der kommunistische Bürgermeister beim Kampf um die Köpfe und Herzen ihrer Mitbürger häufig in die Quere. Trotz ihrer Rivalität finden sich die beiden Gegner in entscheidenden Situationen zu gemeinsamem Handeln – worin denn auch die naive, aber sympathische «Botschaft» des Films und seiner Romanvorlage liegt. Die liebevolle Satire auf typisch italienische «Verhältnisse» wird von zwei Erzkomödianten – Fernandel und Gino Cervi – getragen. Sie sichern dieser heiter-verschmitzten Komödie eine dauernde Beliebtheit.

J★ Don Camillo und Peppone

Quicker than the Eye (Supertrick) 89/182

Regie: Nicolas Gessner; Buch: Joseph Morhaim und N. Gessner nach dem gleichnamigen Roman «Schneller als das Auge» von Claude Cueni; Kamera: Wolfgang Treu; Schnitt: Daniela Roderer; Musik: George Garvarentz; Darsteller: Ben Gazzara, Mary Crosby, Jean Yanne, Catherine Jarrett, Wolfram Berger, Dinah Hinz u. a.; Produktion: Schweiz 1989, Condor/ZDF, ORF, SRG, Crocodile, 90 Min.; Verleih: Rex Film, Zürich.

Bei einer Konferenz in der Schweiz soll ein afrikanisches Staatsoberhaupt ermordet werden. Aber auch ein Magier wird zum Gejagten, der zur Unterhaltung der Konferenzteilnehmer engagiert wurde; denn der Killer will ihn beseitigen, um in seiner Rolle leichter an das Opfer heranzukommen. Streckenweise unterhaltsame Kriminalkomödie, die aber jene tiefere Doppelbödigkeit verschenkt, welche in der Figur eines Illusionisten angelegt wäre. →12/89

E Supertrick

The Restless Breed (Ein Kerl wie Dynamit) 89/183

Regie: Allan Dwan; Buch: Steve Fisher; Kamera: John W. Boyle; Musik: John L. Alperson jr.; Darsteller: Anne Bancroft, Scott Brady, Jay C. Flippen, Jim Davis, Leo Gordon, Rhys Williams u. a.; Produktion: USA 1957, Edward L. Alperson, 81 Min.; Verleih: offen (Sendetermin: 30. 6. 1989, TV DRS).

Um die Ermordung seines Vaters zu rächen, der von einem Bandenführer ermordet wurde, kommt ein junger Rechtsanwalt in eine texanische Stadt an der Grenze zu Mexiko, wo Schmuggel und Waffenschieberei getrieben wird. Neben der tödlichen Abrechnung mit den Mördern, denen auch noch der Sheriff zum Opfer fällt, entspinnt sich eine zarte Romanze des Helden mit der Halbblut-Indianerin Anita. Handwerklich solider, aber nicht sonderlich origineller Western. →12/89

J Ein Kerl wie Dynamit

Romuald et Juliette (Milch und Schokolade) 89/184

Regie und Buch: Coline Serreau; Kamera: Jean-Noël Ferragut; Ausstattung: Jean-Marc Stehle; Schnitt: Catherine Renault; Ton: Philippe Lioret, Gérard Lamps; Darsteller: Daniel Auteuil, Firmine Richard, Pierre Vernier, Maxime Leroux, Gilles Privat u. a.; Produktion: Frankreich 1989, Jean-Louis Piel und Philippe Carcassonne für Cinéa-Eniloc, FR 3, 108 Min.; Verleih: Citel Films, Genf.

Der ambitionierte Unternehmer Romuald gerät aus eigenem Verschulden in eine trübe Affäre mit illegalen Börsengeschäften und Betriebssabotage. Aus dem Schlamassel hilft ihm ausgerechnet die schwarze Putzfrau Juliette, Mutter von fünf unehelichen Kindern. Gemeinsam überwinden sie Altersunterschiede, Rassenvorurteile und Standesgrenzen, in einer feinfühligen, intelligenten Sozialkomödie, mit Anlehnungen an Frank Capra und Ernst Lubitsch, aber auch mit typisch französischem Cachet. Der Nachfolgefilm von «Trois hommes et un couffin» der Regiefrau Coline Serreau ist ein warmherziger Blues für Schwarz und Weiss, mit einer optimistischen Grundhaltung. – Ab etwa 14. →12/89

J★ Milch und Schokolade

gründe der Verschuldungskrise. Die «Dritte Welt» bezahlt heute für Kredite, die sie in den siebziger Jahren von westlichen Banken aufgenommen hat. Der Schuldenberg ist auf über tausend Milliarden Dollar gewachsen. Die erste Sendung zeigt das Problem aus der Sicht westlicher Bankiers. *(14.55–15.50, TV DRS;* 2.: «Die Kosten des Kredits», *Donnerstag, 6. Juli;* 3.: «Der letzte Einsatz», *Freitag, 7. Juli, jeweils 14.55, TV DRS)*

Markenzeichen oder Mogelpackung?

«Die Wirtschaft und ihre Ethik». – Führungskräfte der Industrie meditieren oder sitzen in Ethik-Seminaren zusammen, Bischöfe geben Ratschläge zu «Unternehmen und Theologie», ein Jesuitenpater schreibt eine «Philosophie für Manager». Der Film von Stephan Keicher zeigt Versuche einiger Wirtschaftsführer, auf den Ruf nach einer «Wirtschaftsethik» zu reagieren. Es bleibt die Frage: Ist das eine neue Verpakkung der alten Strategie nach mehr Profit und Macht oder ein sozialer Fortschritt? *(22.45–23.15, ZDF)*

RADIO-TIPS

■ *Sonntag, 25. Juni*

Der Aufstand der Geprellten

«Hintergründe der Unruhe in den Volkskirchen». – In der «offenen, pluralistischen Gesellschaft» verlieren Glaubenswahrheiten und moralische Gesetze ihre Verbindlichkeit. Absolute Wahrheiten werden durch die Konfrontation mit anderen Religionen und Kulturen relativiert. Das schafft Unsicherheit und Frustration. In seiner Besinnung sieht Pater Adelheim Bünter, Stans, in diesen Erfahrungen und Reaktionen verunsicherter Gläubiger Gründe für die Unruhe in den Kirchen. Er plädiert für Gemeinschaften, die in ökumenischer Offenheit Hilfe bei der religiösen Wahrheitssuche anbieten. *(8.30–9.00, DRS 2;* Zweitsendung: *Montag, 3. Juli, 11.30)*

Verengte Welten

Radio-Feature von Bernard Brant und Walter Baumgartner. – Seit Jahrhunderten wanderten viele Eidgenossen aus in alle Welt. Das Feature schildert Eindrücke und Erfahrungen von Schweizer Ein- und Rückwanderern, die zwischen 1950 und heute in Kanada gelebt und gearbeitet haben. *(14.00–15.00, DRS 1;* Zweitsendung: *Freitag, 30. Juni, 20.00)*

■ *Freitag, 7. Juli*

I heisse Bärger

Hörspiel von Gerhard Aberle, Dialektfassung: E. Y. Meyer; Regie: Matthias von Spallart. – Ein gut situiertes, wohlgelittenes Lehrerehepaar lebt in einem Emmentaler Dorf. Eines Tages streift der Familienvater mit seinem Auto eine Schülerin, die den Unfallfolgen erliegt. Panisch begeht Berger Fahrerflucht. Der Schock ändert seine Einstellung und Sichtweise zum familiären und dörflichen Milieu. *(20.00–21.26, DRS 1)*

ÜBER FILM UND MEDIEN

■ *Montag, 3. Juli*

Film und Video

«Experimente aus der Schweiz», präsentiert von Stephan Inderbitzin. – Die neue Sendereihe bietet eine Plattform für neue Bilder-Spiele aus den Versuchswerkstätten experimentierender Video-Künstler. Diese Sendung beginnt mit dem Kritiker und Theoretiker Robert Fischer und zeigt Beispiele zum Bild einer vernetzten Kultur. Alle sieben Sendungen führen den Zuschauer in das Labyrinth visueller Kreativität und ihrer Produktionsbedingungen. *(23.35–0.35, TV DRS;* weitere Folgen: *montags, den 10., 17., 24., 31. Juli,* sowie am *7. und 14. August)*

VERANSTALTUNGEN

■ *4. September*

Interviewtwerden am Radio und Fernsehen

Immer häufiger kommen auch Verantwortliche in der Kirche in die Lage, Interviews an den elektronischen Medien zu geben. Wer nicht darauf vorbereitet ist, trampt in offene Fallen. Interviewtwerden ist aber lernbar!
Kursort: EM-Studio, Oerlikon.
Kursleiter: Pfr. U. Meier, Fernsehbeauftragter EM und Pfr. A. Streiff, Radiobeauftragter EM. Es können nur acht Teilnehmer(innen) berücksichtigt werden. Das Programm ist zu beziehen bei: Evangelischer Radiodienst, Jungstrasse 9, 8050 Zürich.

■ *11.–13. September*

Grundkurs im Radiomachen

Die Kursleitung W. Anderau, katholischer Radiobeauftragter, und A. Streiff, evangelischer Radiobeauftragter, bieten wieder einen ökumenischen Kurs an, der im Studio EM in Zürich-Oerlikon einen Tag Tontechnik und zwei Tage Sendegestaltung anbietet. Teilnehmer sind in erster Linie neue kirchliche Mitarbeiter bei Lokalradios. Es werden nur 12 Teilnehmer(innen) aufgenommen. Das Programm ist zu beziehen bei: Evangelischer Radiodienst, Jungstrasse 9, 8050 Zürich.

They Live (Sie leben) 89/185

Regie: John Carpenter; Buch: Frank Armitage nach der Kurzgeschichte «Eight O'Clock in the Morning» von Ray Nelson; Kamera: Gary B. Kibbe; Schnitt: Gib Jaffe, Frank G. Jimenez; Musik: J. Carpenter, Alan Howarth; Darsteller: Roddy Piper, Keith David, Meg Foster, George Flower, Peter Jason u. a.; Produktion: USA 1988, Larry Franco, 93 Min.; Verleih: Alpha Films, Genf.
Der Horror sitzt im Alltäglichen: Der konsumwütigere Teil unserer Gesellschaft hat sich einer ausserirdischen, fratzenhaften Macht und deren (durch TV-Bilder-)verschmutzten Atmosphäre (!) verschrieben, die den Menschen das Bewusstsein raubt und die Unterprivilegierten in Unwissenheit und Sklaverei hält. John Nada, ein naiver Niemand, sorgt dafür, dass der Schwindel ans Licht kommt. Erstaunlich bleibt die Thematik, die frappierend echte «social fiction» der reagan'schen achtziger Jahre, die dramaturgische Konsequenz und eine rund zehn Minute lange, plansequenzartige Prügelei, in der sich Nada und sein schwarzer Freund gleichnishaft zusammenraufen. – Ab etwa 14.

J

Sie leben

Trop belle pour toi! 89/186

Regie und Drehbuch: Bertrand Blier; Kamera: Philippe Rousselot; Schnitt: Claudine Merlin; Musik: Franz Schubert; Darsteller: Gérard Depardieu, Josiane Balasko, Carole Bouquet, Roland Blanche, François Cluzet, Didier Bénureau u. a. Produktion: Frankreich 1988, Ciné Valse/D. D. Prod./Orly Films/S.E.D.I.F.; T. F. 1, 91 Min.; Verleih: Alpha Films, Genf.
Ein Autoverkäufer, mit einer bildschönen Frau verheiratet und Vater von zwei Kindern, verliebt sich in eine unattraktive, mollige Aushilfssekretärin. Mit ihr erlebt er eine Zeit hilfloser Liebesraserei. Der Sturzflut seiner Gefühle versucht er durch Fragen nach deren Sinn zu entkommen. Die banale Dreiecksgeschichte erscheint bei Bertrand Blier einmal als kunstvoll verästeltes Kaleidoskop von Situationen, Empfindungen und Gedanken – dann wieder als Gewebe von Assoziationen zu den teils in die Handlung integrierten Melodien von Franz Schubert. → 12/89

E ★

Die weisse Majestät 89/187

Regie: Anton Kutter; Buch: A. Kutter, August Kern; Kamera: Otto Martini, Richard Angst; Schnitt: Ella Ensinck; Musik: Peter Kreuder, Hilmar Georgi; Darsteller: Gustav Diessl, Hertha Thiele, Beni Führer, Max Weydner, u. a.; Schweiz/Deutschland/Frankreich 1933, August Kern, Giovanni B. Seyta für GEFI/Bavaria/Exclusivités G. B. Seyta, 100 Min.; Verleih: offen (Sendetermin: 26. 6. 1989, TV DRS).
Melodram um einen Bergführer, der als Unehelicher im Dorf zum Aussenseiter gemacht wird, bis er sich durch eine gefährliche Erstbesteigung Anerkennung und Braut gewinnt. Die achtbaren handwerklichen Qualitäten vermögen diesen frühen Heimatfilm wegen seiner pathetischen Klischees und seines theatralischen psychologischen Konflikts nicht glaubwürdig zu machen. – Diese Koproduktion der Berner Genossenschaft Filmdienst (GE-FI) mit Deutschland erregte 1933, im Jahr der Machtübernahme durch die Nazis, einiges Aufsehen. Es wurde auch eine französische Version mit dem Titel «Un de la montagne» (Regie: Serge de Poligny) mit anderen Darstellern hergestellt.

J

Un zoo la nuit 89/188

Regie und Buch: Jean-Claude Lauzon; Kamera: Guy Dufaux; Schnitt: Michel Arcand; Musik: Jean Corriveau; Darsteller: Roger Le Bel, Gilles Maheu, Lyne Adams, Lorne Brass, Germain Houde, Jerry Snell u. a.; Produktion: Kanada 1987, OZ/Office National du Film, 115 Min.; Verleih: Neue Cactus Film, Zürich.
Mit seinem ersten Spielfilm hat der junge Kanadier Jean-Claude Lauzon am «Festival of Festivals» von Toronto die Auszeichnung für den besten Film erhalten. Die Handlung spielt in den Slums von Montréal, in der sogenannten Szene. Ihr Held ist ein Musiker, der wegen Drogengeschäften im Zuchthaus sass, jetzt von korrupten Polizisten, die an sein Geld wollen, verfolgt wird. Eine Häufung von Brutalität und Promiskuität, von Sentimentalität und Kitsch, in bald krass übersteigerten, bald rührselig ausgepinselten Bildern vorgetragen. Von den französischen Kritikern als «Entdeckung» gefeiert, könnte der Film auch bei unseren schweizerischen Postmodernen zu einem Kultfilm werden. → 12/89

E

SCHÖPFUNG/UMWELT I

Gentechnik

Wer setzt Massstäbe? Wer bestimmt die Grenzen? Jörg Kuhn, Schweiz 1988; farbig, 29 Min., Dokumentarfilm, deutsch gesprochen. Verleih: SELECTA, Video VHS, Fr. 15.–.

Verschiedene Fachleute (Biologen, Juristen, Theologen, etc.) äussern sich leicht verständlich zu Möglichkeiten und Gefahren der Gentechnik. Der unmittelbar angesprochene Zuschauer wird ermuntert, seine Mitverantwortung zu erkennen und wahrzunehmen. Ab 16 Jahren.

Der Samenkrieg

Michael Busse, Maria Rosa Bobbi, BRD 1986; farbig, Lichtton, 45 Min., Dokumentarfilm, deutsch gesprochen. Verleih: ZOOM, 16 mm, Fr. 40.–/Video VHS, Fr. 25.–.

An zwei Beispielen, dem Tomatenbau in Italien und der Maisproduktion in Frankreich, zeigt dieser Film, welche Rolle Bioforschung und chemische Industrie in der modernen Landwirtschaft spielen. Der Film vermittelt eine Fülle von Informationen über verschiedene Zucht- und Bearbeitungsmethoden. Ab 16 Jahren.

Hungerzeit

Bruno Moll, Schweiz 1988; farbig, Lichtton, 49 Min., Dokumentarfilm, deutsch gesprochen. Verleih: ZOOM, 16 mm, Fr. 60.–/Video VHS, Fr. 25.–.

Der Diskussionsbeitrag befasst sich mit der Frage, was die reiche Schweiz mit dem Elend der Welt zu tun hat. Befragt werden Migros und OS3 (Organisation Schweiz–Dritte Welt). Thesen der Ciba-Geigy sowie des Instituts für biologischen Landbau Oberwil werden einander gegenübergestellt. Ausführlich zu Wort kommt ein ghanesischer Nationalökonome. Ab 14 Jahren.

Neue Hoffnung für den Sahel

Walter Koch, BRD 1986; farbig, Lichtton, 32 Min., Dokumentarfilm, deutscher Kommentar. Verleih: SELECTA, 16 mm, Fr. 30.–.

Das Modell der Selbsthilfebewegung «Six S» veranschaulicht, wie an mehreren Orten im Sahel und in der Savanne gegen die Trockenheit angekämpft wird. Mit einfachen Methoden, die auf den traditionellen Erfahrungen der Afrikaner beruhen und ökologisch angepasst sind, wird das Wasser in der Regenzeit festgehalten und für die Trockenheit nutzbar gemacht. Ab 14 Jahren.

Früchte ohne Gift

Hans-Ernst Weitzel, BRD 1987; farbig, Lichtton, 30 Min., Dokumentarfilm, deutsch gesprochen. Verleih: ZOOM, 16 mm, Fr. 40.–/Video VHS, Fr. 20.–.

Zwischen uralten Hecken, Bäumen und «Unkraut» liegt der aussergewöhnliche Obst- und Gemüsegarten (6,5 Hektar gross) des Bio-Landwirts Heinz Erven. Darin mulcht, veredelt, sät und erntet er. «Gift und Kunstdünger brauche ich hier nicht», sagt er stolz. Seine Methode: er lässt die Natur für sich arbeiten. Ab 12 Jahren.

Ein Pater sieht grün

Hans-Ernst Weitzel, BRD 1983; farbig, Lichtton, 30 Min., Dokumentarfilm, deutsch gesprochen. Verleih: SELECTA, 16 mm, Fr. 38.–.

Der Film zeigt, wie der Benediktinerpater Flurin Maissen aus dem Bündner Oberland als Theologe, Physiker und Gutsverwalter sinnvollen und umweltschonenden Umgang mit den Naturkräften nicht nur predigt, sondern auch immer weiter erforscht und in die Tat umsetzt. Ab 12 Jahren.

Der Himmel untertan

Peter Entell, Schweiz 1987; farbig, Lichtton, 28 Min., Dokumentarfilm, deutsche Version. Verleih: SELECTA, 16 mm, Fr. 38.–.

In diesem poetischen Dokumentarfilm begleitet die Kamera eine Nomadenfamilie durch die weiten Steppen der inneren Mongolei. Landschaften und Legenden, Gesänge und Interviews machen den Zuschauer mit diesen archaischen Formen des Lebens – und Sterbens – vertraut. Ab 12 Jahren.

Farben der Hoffnung

Heidi Umbreit, BRD 1986; farbig, Lichtton, 15 Min., Dokumentarfilm, deutsch gesprochen. Verleih: ZOOM, 16 mm, Fr. 25.–.

Mit Naturaufnahmen, die die vier Jahreszeiten symbolisieren, wird versucht, Empfindsamkeit der Schöpfung zu wecken. Die schönen Bilder sind untermalt von Musik und Mediationstext zum Thema Licht, Hoffnung. Ab 14/15 Jahren.

selecta
FILM+VIDEO VERLEIH
Rue de Locarno 8
1700 Freiburg
Telefon 037 22 72 22

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

Der abgeschossene Oberstleutnant und seine «Nabelschnur»: Gene Hackman (rechts) und Danny Glover.

Franz Derendinger

BAT 21

(Mitten im Feuer)

USA 1988.
Regie: Peter Markle
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 89/173)

«Über einem Städtchen, das wie unsere architektonischen Modelle anzusehen ist, entdecke ich unwillkürlich, dass ich durchaus imstande wäre, Bomben abzuwerfen. Es braucht nicht einmal eine vaterländische Wut, nicht einmal eine jahrelange Verhetzung; es genügt ein Bahnhöflein, eine Fabrik mit vielen Schloten, ein Dampferchen am Steg; es juckt einen, eine Reihe von schwarzen und braunen Fontänen hineinzustreuen, und schon ist man weg; man sieht, wie sich das Dampferchen zur Seite legt, die Strasse ist wie ein Ameisenhaufen, wenn man mit einem Zweiglein hineinsticht, und vielleicht sieht man auch noch die Schlote, wie sie gerade ins Knie brechen und in einer Staubwolke versinken; man sieht kein Blut, hört kein Röcheln, alles ganz sauber, alles aus einem ganz unmenschlichen Abstand, fast lustig.» Das schreibt Max Frisch im Tagebuch 1946–1949 im Zusammenhang mit Reflexionen über einen Alpenflug, und in der Tat stellt das ein erstes Grundthema im neusten amerikanischen Vietnamfilm dar: «BAT 21» von Peter Markle ist entstanden nach dem gleichnamigen Roman von William C. Anderson, der seinerseits auf einer wahren Begebenheit basiert.

Der 46jährige Oberstleutnant Iceal Hambleton (Gene Hackman), ein Elektronik-Experte, der auf die Abwehr feindlicher Lenkwaffen spezialisiert ist, wird bei einem Aufklärungsflug über nordvietnamesischem Territorium abgeschossen. Er, der den Kriegsschauplatz bisher in 9000 Meter Höhe überflogen hat, findet sich auf einmal der blutigen Realität am Boden konfrontiert. Hier sieht er vietnamesische Soldaten ihren eigenen Verwundeten den Gnadenschuss geben, muss miterleben, wie eine notgelandete Hubschrauberbesatzung umgebracht wird, und ist schliesslich selbst gezwungen, einen Bauern zu töten, der ihn überrascht und mit einem Messer angreift. Er hat also genau das zu tun, was Frisch sich – und uns – in seiner Tagebucheintragung nicht zutraut. Ham-

bletons Einstellung zum Krieg ändert sich durch diese Erlebnisse; so ist er es zuletzt, der von der Bombardierung eines Dorfes abrät, obwohl dieser Verzicht seine Rettung erheblich komplizieren würde.

Daneben hat der Film ein zweites Grundthema: nämlich die Robinsonade eines Technikers durch den Dschungel. Allein, gehetzt von Suchtrupps des Feindes, für den seine Kenntnisse von allerhöchstem Interesse sind, muss er sich durchschlagen. Seine Nabelschnur zum Militärapparat, aus dem er buchstäblich herausgefallen ist, bildet der Aufklärungsflieger «Bird-Dog» Clark (Danny Glover), der mit einer kleinen Propellermaschine dicht über den Baumkronen kreist. Clarks Aufgabe besteht nun darin, einerseits Hambleton zu einer einigermassen sicheren Stelle zu lotsen, andererseits bei der Rettungsaktion die Helikopter zu leiten. Durch unglückliche Umstände verzögert sich diese Evakuation immer wieder, wobei die Zeit drängt, weil für den folgenden Tag ein massierter Bombenschlag auf dieses Gebiet geplant ist. Damit ihn die Vietnamesen, die den Funk abhören, nicht ausmachen können, verschlüsselt Hamb, der leidenschaftliche Golfspieler, seine Wegangaben durch Lochbezeichnungen. Zwischen dem Retter in der Luft und dem Gestrandeten am Boden, die beide aufeinander angewiesen sind, entwickelt sich eine immer stärkere Freundschaft.

«BAT 21» ist sicher kein Film, der den Krieg und rüden Heldenmut verherrlicht; von der Anlage her bietet er durchaus Raum für leise Zwischentöne. Es mutet geradezu wie eine bewusste ironische Distanzierung an, wenn der Sergeant Rumbaugh, der Mechaniker von Clarks Maschine, östlicher Mystik zugewandt ist, auf dem Landefeld im Lotussitz meditiert und das Flugzeug vor dem Start jeweils mit Weihwasser besprengt.

In der Zeichnung der Figuren lässt der Film auch deren sozialen Hintergrund durchscheinen; so hat Clark, der Schwarze, es nur bis zum Captain gebracht, und Golf war, wie er einem Obersten bei der Dechiffrierung von Hambs Code zu verstehen gibt, in seiner Herkunftsgegend «nicht sehr populär».

Die Protagonisten haben zudem überzeugende Darsteller gefunden; man nimmt Hambleton die Verstörung ab, die ihn angesichts des Kriegsgeschehens befällt, und «Bird-Dog» Clark die gelassene Selbstverständlichkeit, mit der er – längst übernächtigt – immer wieder Einsätze fliegt, um einem bedrängten Kameraden zu helfen. Schade nur, dass der Film in der Endphase etwas gar viel vom genreüblichen Feuerzauber bemüht, und dass in diesem Finale auch die Beziehung zwischen Hambleton und Clark dem Klischee der Männerfreundschaft verfällt, wie man es aus Kriegsfilmen eben kennt. Dieser Rückfall in die Konventionalität mindert die Glaubwürdigkeit von «BAT 21» doch erheblich.

Nun, Vietnamfilme haben derzeit wieder Konjunktur; dabei fällt auf, dass bei so unterschiedlichen Werken wie «Platoon» (ZOOM 7/87), «Good Morning Vietnam» (ZOOM 17/88) oder eben «BAT 21» der Vietnamkrieg nicht mehr eigentlich das Thema, sondern nurmehr den Hintergrund bildet, vor dem sich eine mehr oder weniger aufregende Handlung abspielt. Als Kulisse könnte genauso gut Korea dienen oder Katanga oder Europa im Zweiten Weltkrieg; das macht den Unterschied aus zu jenen gewissermassen genrebildenden Werken, die vor einem guten Jahrzehnt gedreht wurden und die tatsächlich historische Erfahrungen reflektieren, wie z. B. «Deer Hunter» (ZOOM 9/79) von Michael Cimino oder «Apocalypse Now» (ZOOM 21/79) von Francis Ford Coppola. Gerade an das Werk von Coppola lehnt sich «BAT 21» verschiedentlich an, etwa bei den Helikopterflügen, wo die Flugphasen durch sanfte Überblendungen ineinander übergehen, ebenso in der optisch wirkungsvollen Inszenierung des Napalminfernos und letztlich auch in einem inhaltlichen Aspekt: nämlich im Thema des Offiziers, dessen Einstellung zum Krieg durch die Konfrontation mit der ungeschminkten Realität erschüttert wird.

Gerade der Vergleich mit dem Vorbild macht jedoch auch wieder den Abstand deutlich. Anders als Hambleton wird Coppolas Colonel Kurtz nicht von der Blutigkeit des Krieges abgestossen, sondern von der Wi-

KURZ NOTIERT

Zürcher Kinospektakel

PK. Das im Juli 1987 erfolgreich durchgeführte «Zürcher Kinospektakel» (rund 90000 Besucher in vier Tagen) erhält seine zweite Auflage am *6.–9. Juli 1989*. Durchgeführt wird diese Mammut-Kinoveranstaltung vom «Verein Zürcher Kinospektakel» in enger Zusammenarbeit mit den Kinobetrieben der Stadt Zürich und den Schweizer Filmverleihern. Während vier Tagen und Nächten wird die ganze Vielfalt der Welt des Films präsentiert. Vorpremieren und Erstaufführungen, Klassiker und Reprisen, Sonderzyklen, Kinonächte, Matinées. Die ausführliche Programmzeitung wird mit BONUS 24 am Montag, den 3. Juli 1989 dem TAGES-ANZEIGER beigelegt.

dersprüchlichkeit, mit der ihn das eigene Oberkommando führt. Im Gegensatz dazu fasziniert ihn die bedingungslose Härte und Konsequenz des Feindes; dessen Kampfweise hat ihm die Augen geöffnet für die fatale Eigengesetzlichkeit des Krieges. Krieg steht ausserhalb der moralischen Ordnung hochzivilisierter Gesellschaften, steht jenseits von deren humanen Werthaltungen; der Wille, daran im Krieg irgend festzuhalten, macht einen bloss schwach. Diese Einsicht aber mündet bei Kurtz ein in einen fiebrigen Wahn, in eine Vergötzung des Todes und des Tötens. Wenn am Schluss Kurtz' Hades in einem Feuersturm vergeht, behauptet die Zivilisation ihr Recht gegenüber der unmöglichen Lektion, die sie aus dem Krieg gelernt hat. Das bedingungslose Aufgehen in einer Sache, die Reduktion des Lebens auf einfache Entweder-Oder-Situationen muss einer hochdifferenzierten Gesellschaft mit all ihren Widersprüchen verwehrt bleiben.

Mit der radikalen Konsequenz eines Kurtz, die im Grunde genommen Wahnsinn ist, können die persönlichen Skrupel Hambletons nicht mithalten; verglichen mit der Symbolkraft, welche Kurtz' Verführung durch die verlorene Einfachheit zukommt, nehmen sie sich privat-belanglos aus. Coppola beleuchtet in «Apocalypse Now» das Leiden technisierter Gesellschaften an der eigenen Komplexität; er hält ihnen einen Spiegel vor, in dem sie das Bild ihrer Schwäche erkennen müssen. Peter Markle liefert gutgemachtes Unterhaltungskino, bietet uns Figuren, mit deren Sorgen und Konflikten wir uns für die Dauer von zwei Stunden identifizieren können. Das ist eine andere Liga, wobei festzuhalten ist, dass «BAT 21» hier eindeutig zum Besseren gehört. ■

Roland Vogler

Madame Sousatzka

USA/GB 1988.
Regie: Joahn Schlesinger
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 89/178)

John Schlesinger war einer der Wegbereiter der britischen «Free Cinema»-Bewegung. Mit den Filmen «A Kind of Loving» (1962) und «Billy Liar» (1963) warf er einen nüchternen, unsentimentalen Blick auf die soziale Wirklichkeit Grossbritanniens. Nachdem Schlesinger während der letzten Jahre vorwiegend in den USA gedreht hat, kehrt er mit der Verfilmung von Bernice Rubens' Roman «Madame Sousatzka» in sein Heimatland zurück. Ein Vergleich von Schlesingers Film mit den Werken jener innovativen Regisseure, die jüngst den britischen Film erfolgreich aufgefrischt haben und die sich gerne als Erben des «Free Cinema» bezeichnen, drängt sich geradezu von selbst auf. Das Resultat ist frappierend: Mit «Madame Sousatzka» macht Schlesinger, einst derart richtungweisend, einen gewaltigen Schritt rückwärts und legt ein ganz und gar altmodisches Werk vor – ein morbides Kammerspiel, das sich völlig auf das komplexe Beziehungsnetz der unterschiedlichen Figuren konzentriert.

Madame Sousatzka, eine russische Klavierlehrerin, die zusammen mit anderen Mietern in einem abbruchreifen Haus in Londons Innenstadt lebt, erteilt nur den hoffnungsvollsten Talenten Privatunterricht. Wie einst ihre resolute Mutter, behandelt auch sie ihre jungen Schützlinge mit unnachgiebiger Härte. Die klassische Musik ist für Madame nicht einfach ein mechanisch erlernbares Handwerk, sondern der vollkommene Ausdruck einer verinnerlichten Lebenshaltung. Nur wer nach strengen Grundsätzen lebt, so lautet die oberste Regel des «Sousatzka-Systems», wird einmal die Meisterschaft im Klavierspiel erlangen können.

Manek, ein aufgeweckter 15jähriger Inderjunge, hat sich unter Madames Schulung zu einem versierten Pianisten entwickelt. Als er sein Talent an einem öffentlichen Konzert unter Beweis stellen will, versucht Madame mit allen Mitteln, ihn von seinem Entschluss abzubringen. Denn sie befürchtet, dass der Junge genauso wie einst sie selbst vor lauter Lampenfieber versagen könnte. Doch Manek besteht die Bewährungsprobe mit Bravour und begreift, dass er seine gebieterische Lehrmeisterin verlassen muss, wenn er ein erfolgreicher Konzertpianist werden will.

Das Haar flammend rot gefärbt, das Make-up dick aufgetragen, mit Klunkern behängt und ein ausgefranstes Tuch über die Schultern geworfen, mutet Madame Sousatzka wie ein Relikt aus vergangenen Zeiten an. Ihre Wohnung gleicht einem heimeligen Trödelladen voll von Antiquitäten: ein ehrwürdiger Tempel, in dem Madame ihre Erinnerungen konserviert. Ebenso obsessiv wie sie ihrer Vergangenheit nachhängt, hält Madame an Sitten und Traditionen fest, die auch ihre Schützlinge anzunehmen haben. So stattet sie Manek, von dem sie vollständig Besitz zu ergreifen sucht – ungeachtet seiner Abstammung und Jugend –, mit einem vornehmen Anzug aus und drängt ihn derart in die Rolle eines kleinen Kavaliers.

Dem begnadeten Jungen will Madame jedoch nicht nur ihre Lebenseinstellung einimpfen; mit ihm glaubt sie auch ihre eigene verpfuschte Karriere verwirklichen zu können. Deshalb reagiert Madame wie eine Furie,

Madame Sousatzka kann den ersten triumphalen Auftritt ihres talentierten Schülers nicht verhindern: Shirley MacLaine und Navin Chowdhry.

als Manek ihr seine Konzertpläne gesteht: Sie erkennt mit Schrecken, dass Manek seine Karriere allmählich selbständig, ohne ihre Anleitung, vorantreiben wird. Dem natürlichen Ablösungsprozess eines jeden Schülers von seinem Meister möchte sich Madame aber starrköpfig widersetzen. Im psychischen Kampf, den sie mit dem Jungen ficht, prallen ihr Egoismus und das Interesse, das die Öffentlichkeit an einem solch begnadeten Künstler wie Manek hat, hart aufeinander. Beiläufig wirft Schlesingers Film in diesem Zusammenhang auch die Frage auf, inwieweit ein Künstler sein Talent verschenkt, wenn er öffentlich auftritt, nur um Geld zu verdienen.

Die moralischen Prinzipien, die Madame ihrem eigenen Leben auferlegt und die sie auch von ihren Schülern fordert, sind selbstredend nicht mehr zeitkonform. Heutzutage, da sich Madame auf der Strasse ungeniert als «aufgedonnerte Hexe» beschimpfen lassen muss, gibt es keine Galanterie mehr; heutzutage, da sich das Musikgeschäft – wie Schlesingers Film anhand der Figur einer glücklosen Sängerin demonstriert – vornehmlich über das Bett des Produzenten abwickelt, zählt auch die Aufopferung für die Musik, die für Madame zu einer Lebensaufgabe geworden ist, wenig.

Den rückständigen, verstaubten Charakter der Sousatzka bringt Shirley MacLaine in ihrer Darstellung sehr treffend zum Ausdruck, indem sie sich so theatralisch und exaltiert wie eine Stummfilmheldin gebärdet. Trotz ihrem Hang zum Exzentrischen macht sich Schlesinger jedoch nicht über Madame lustig, sondern zollt ihr im Gegenteil Respekt, da sie derart unbeirrbar dem Zahn der Zeit trotzt. Schlesingers Film geht denn auch ganz in der altertümlichen Aura auf, die Madame umgibt, und zelebriert mit ihr das unvergleichliche Pathos klassischer Musik, der hier eine dramaturgische Funktion zukommt: In der Schlüsselszene des Films, während Maneks Konzertauftritt, hilft die Musik Madame, über ihren eigenen Schatten zu springen.

In der Buchvorlage gehörten die Figuren von Madames genialem Schüler und seiner alleinstehenden Mutter der jüdischen Gemeinschaft an. Die Umwandlung von Juden zu Indern, die die Drehbuchautorin Ruth Prawer Jhabvala, selbst eine glänzende Schriftstellerin, vorgenommen hat, erscheint aufgrund des aktuellen Erscheinungsbilds Londons, in dem die indische Gemeinde einen gewichtigen Bestandteil ausmacht, durchaus sinnvoll. Enttäuschend ist jedoch, wie unergiebig die Begegnung zweier

unterschiedlicher Welten ausfällt.

Die indische Kultur illustriert der Film sehr oberflächlich, indem er zeigt, wie Maneks Verwandtschaft ständig vor dem Fernseher sitzt und sich billig gemachte indische Videofilme zu Gemüte führt oder wie Maneks Mutter zuhause indische Spezialitäten für ein Delikatessengeschäft zubereitet. Dass Manek in Grossbritannien zur Welt kam und gar nie in Indien gewesen ist, kommt nur einmal kurz zur Sprache, obwohl sich daraus seine vollständige Integration erklärt, die in seiner Liebe zur klassischen europäischen Musik gipfelt.

Einen wenig überzeugenden Gegenpol zur latenten Europäisierung Maneks und seiner Verwandten bildet Madames alte, schrullige Hausbesitzerin: Sie – eine Engländerin, die einst während der Kolonialzeit in Indien weilte – pflegt zuhause vor ihrem Altar in religiöser Verzükkung dem Buddhismus zu huldigen!

Alle Figuren in Schlesingers Film, auch der homoerotisch angehauchte Chiropraktiker oder die Popsängerin, sind im Grunde entwurzelte und gestrandete Menschen, die von ihren Träumen zehren. Nur die Wunschvorstellungen Maneks, des Jüngsten, erfüllen sich am Ende: Er trägt bei seinem Konzert einen Erfolg davon und wird durch die Sängerin in die Welt der Sexualität eingeführt. Die Träume von Madame Sousatzka und ihren Leidensgenossen dagegen sind längst ausgeträumt und marode. Melancholisch beschreibt Schlesingers Film denn auch, dass die Zeit für solch eigenwillige Individuen wie die Sousatzka abgelaufen ist, genauso wie für das Haus, in dem sie zuletzt alleine zurückbleibt, obwohl Baumaschinen ringsum alles dem Erdboden gleichmachen. Zwar meint Madame optimistisch: «Wegen des Baulärms werden meine Schüler einfach etwas lauter spielen müssen». Doch der Lärm der Moderne wird die Musik der Vergangenheit dennoch früher oder später übertönen. ■

Irene Genhart

The January Man

(Im Zeichen der Jungfrau)

USA 1988.
Regie: Patrick O'Connor
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 89/176)

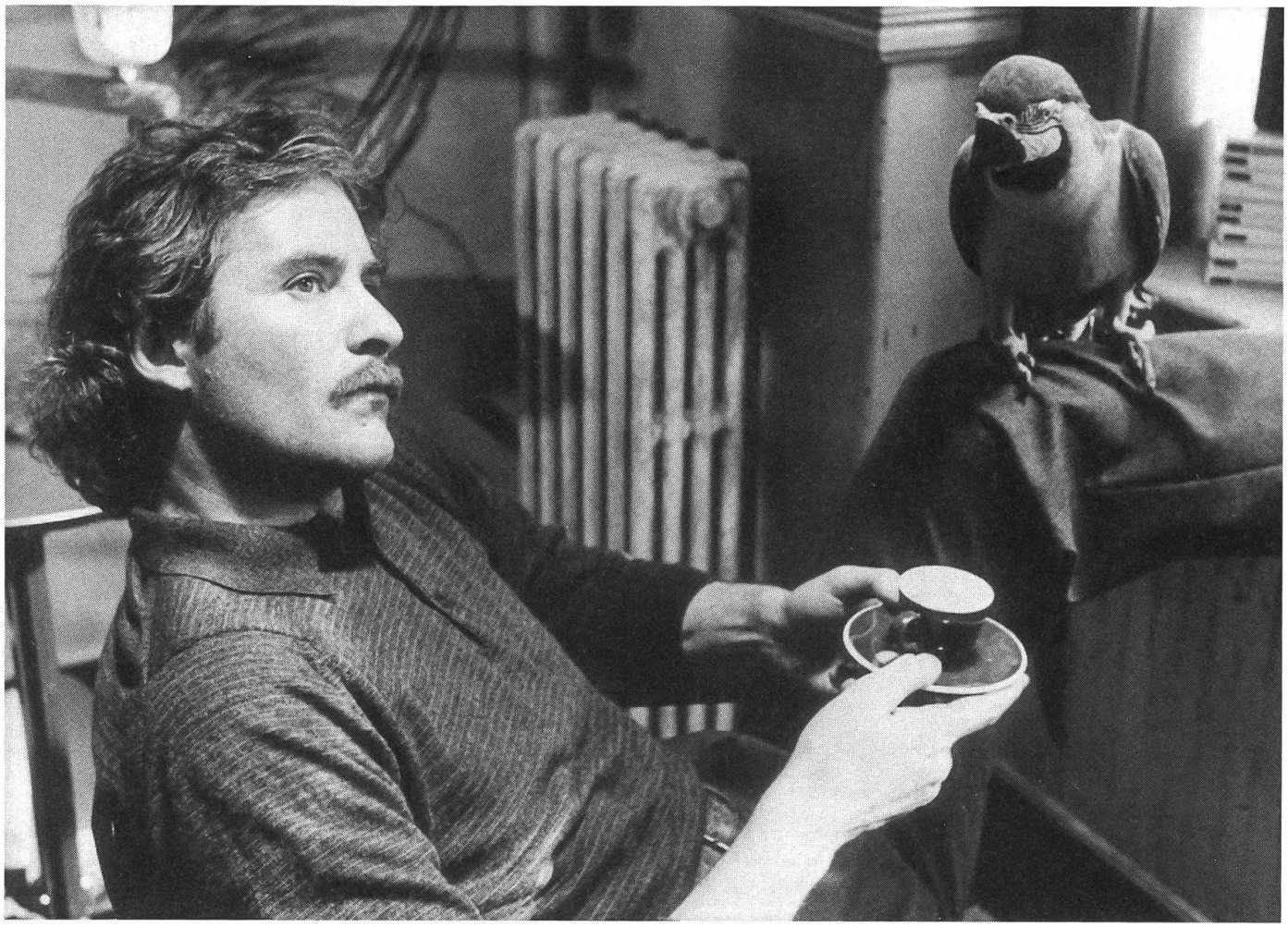
New York, aussen, Nacht. Unregelmässiger Rhythmus von Leuchtreklamen blinkt durchs Bild, die Kamera schwenkt über Häuserfassaden. Unten in den Strassenschluchten tobt die Bevölkerung dem neuen Jahr entgegen. Zwei junge Frauen lassen sich noch vor Mitternacht im Taxi nach Hause fahren. Lachen klingt durchs Auto, Mädchenkichern beinahe noch. Drinnen, hinter verschlossener Tür, wenn sie ein letztes leises Liedchen summt, wird die Stimme winzig klein und brüchig. Draussen, über den Dächern, fällt ein rotblinkender Apfel dem Null-Uhr-Gejohle zum Opfer. Darüber legt sich der Vorspann – wer nur schafft es, solch vollgepackte Szenen zu betrachten und gleichzeitig Namen zu lesen?

Tatumstände – Motiv – Opfer – Täter: vier Komponenten des Verbrechens und Elemente einer darauf basierenden Story. Die Gleichung, setzt sich einer daran, sie zu lösen, ist eine Aufgabe mit möglicherweise vier Unbekannten, deren einzelne Variablen unbegrenzt viele Möglichkeiten zulassen. Die Identifizierung des Täters, seine Vernichtung, die Lösung des Falls sind das Ziel und das Ende der Geschichte.

Die ersten Bilder von «The January Man» wecken Erwartungen. Nach elf Monaten und elf ungeklärten Morden treibt der Blauband-Mörder sein tödliches Spiel ungehindert weiter. Da inzwischen selbst der Bürgermeister und seine Tochter (Mary Elizabeth Mastrantonio) unter Verdacht stehen und auf einigen weissen Westen betuchter Herren gut weggeputzte Flekken wieder zum Vorschein zu kommen drohen, wird die Lösung des Falls absolut dringend.

Der Täter: Er hinterlässt Spuren, diese jedoch ergeben keinen Hinweis auf seine Person. Elfmal war ein blauseidenes Band die Tatwaffe – dies führt zu einem Exkurs über Mutterkomplexe, nicht aber zum Mörder. Dieser ist, wie Kevin Kline am Ende des Films lakonisch feststellt, «a nobody» – ein Niemand. Die Beliebigkeit des Täters, seine Absenz bis zu den letzten Filmminuten machen diesen nicht zum geheimnisumwitterten Monster, sondern lassen erst recht bewusst werden, dass er keine Person, sondern die Verkörperung eines Prinzips, die Figur in einem makabren Puzzle ist.

Die Opfer: Ähnlich körper- und bildlos wie der Täter erscheinen die Opfer. Ihr Auftritt ist kurz, ein paar Sekunden auf der Leinwand genügen, sie in die Existenz hinein und hinaus flimmern zu lassen. Die meisten präsentieren sich bloss in Form einiger achtlos zur Seite geschobener Fotos. Ihre Zufälligkeit ist offensichtlich, sie sind un-wesen-tlich. Sie sind weiblichen Geschlechts. Dies führt zur bereits erwähnten Diskussion über Mutterkomplex und Frauenhass, aber keinen Schritt weiter.



Arbeitet mit Charme und unkonventionellen Methoden: Kevin Kline als Nick.

Das Motiv: Ein Racheakt, Geld, eine krankhafte Veranlagung – ein Grund für die Greueltat ist Voraussetzung dafür, dass diese überhaupt geschehen kann. In «The January Man» versteckt sich das Motiv, genau wie Täter und Opfer, in nicht existierenden Bildern. Was sich bei näherer Betrachtung gar einer Logik erschliesst – denn ein Motiv würde aus Täter und Opfer Personen, wenn nicht gar Persönlichkeiten machen – ist genau das, was dieser Film nicht zulässt.

Die Tatumstände: Tatzeit und Tatort tauchen im Verlauf des Films als Fixpunkte auf. Von der ersten bis zur letzten Einstellung vergehen fünf Nächte, über die sich das Geschehen symmetrisch verteilt. In der Mitte, der dritten Nacht, denkt Nick Starkley (Kevin Kline) angestrengt nach. In der ersten und vierten Nacht geschieht ein Mord, und in der zweiten und fünften trägt Nick einen Teppich aus einem Haus. Der Ort des Geschehens liegt im Herzen New Yorks, in einigen nahe beieinanderstehenden Wolkenkratzern älteren Datums, in Appartements, die von alleinstehenden Damen bewohnt werden. Doch wichtiger als die Innenräume: die Fassaden. Die Häuserfronten und architektonischen Muster. Die Regelmässigkeit des Rasters. Am Ende bleiben ein paar Punkte auf einer Linie, New York verwandelt sich in ein abstraktes Computerbild.

Bilder von der kühlen Schönheit New Yorks, ein Computer der genauso fieberhaft arbeitet wie die Gehirne der davor Sitzenden und die hirnverbrannte Kombinatorik eines sympathischen Menschen – darin liegt ein Grossteil der Faszination dieses Films. Der Rest liegt in der Umkehrung der filmischen Genremotive, die er vornimmt. An die Stelle von sich jagenden Autos tritt die Statik der Wolkenkratzer. Es gibt keine ballernden Gewehre, sondern ein endloses Treppenhaus, keine anonymen Grossraumbüros, sondern ein individuell gestaltetes Polizeizimmer – Räume, die Action ersetzen. Und der Aussteiger agiert da, wo wir sonst dem Aufsteiger begegnen. Das sind Variationen auf ein Thema.

Nach etwa zehn Minuten sieht man Harvey Keitel im Sprechzimmer eines begüterten Herrn sitzen und sich Verhaltensweise und Aufträge diktieren. Dann sucht er in den nachtdunklen Strassen New Yorks seinen Bruder Nick. Keitel steht auf der Strasse, starrt auf die

Fassade eines Hauses, wartet auf den Aussteiger, den Versager, seinen Bruder – vor ein paar Jahre lief Keitel auf der Suche nach seinem depperten Cousin durch die nachtdunklen Strassen von Scorseses «Mean Streets» – damals haben sich die Bilder ins Gehirn gebrannt.

Nick, der kleine Bruder, tritt vor allem in der Funktion des Retters auf. Schleppt er in den ersten Minuten ein kleines Mädchen aus dem lichterloh brennenden Haus, verwendet er seine Kräfte anschliessend darauf, die Glaubwürdigkeit der New Yorker Polizei wieder herzustellen und die weissen Westen einiger Reicher sowie die Karriere seines Bruders zu erhalten. Dank seinem lausbübischen Charme, seinen unkonventionellen Arbeitsmethoden rettet er das letzte Opfer vor dem Tod, und den Zuschauer vor Gähnanfällen, die diesen möglicherweise packen könnten. Das ist vor allem schauspielerische Leistung und erhält sich Sympathien. Schützt aber leider nicht vor einem leicht faden Nachgeschmack. ■

Martin Schlappner

Un zoo la nuit

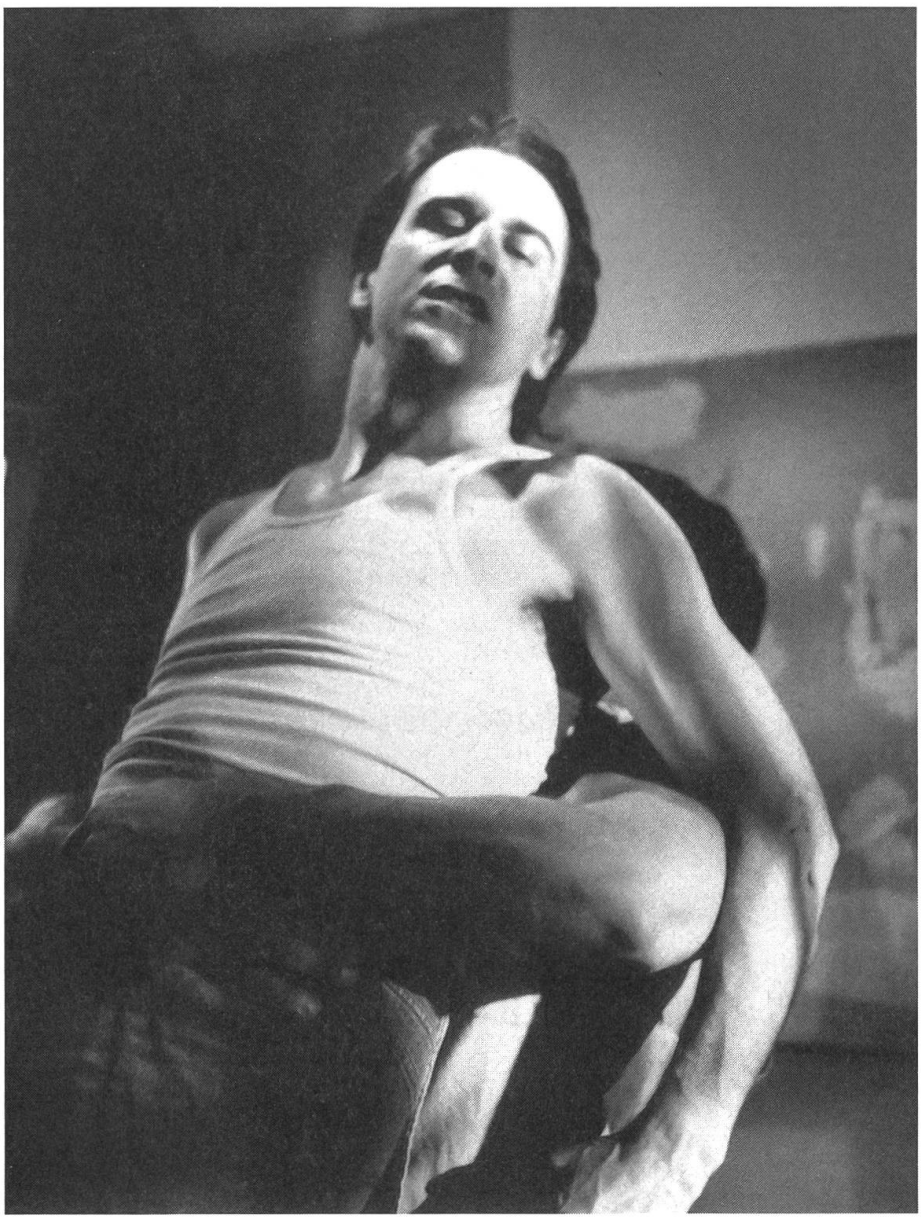
Kanada 1987.
Regie: Jean-Claude Lauzon
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 89/188)

Er denke in Bildern, hält sich Jean-Claude Lauzon, der junge Kanadier aus Montréal, zugute. Die kanadische Kritik feierte ihn enthusiastisch, die Jury des in Toronto abgehaltenen «Festival of Festivals» ehrte ihn mit der Auszeichnung für den besten Film. Dass einer, der Filme macht, in Bildern denken sollte, ist als Selbstverständlichkeit vorauszusetzen. Symptomatisch für die Krise des Films – weltweit – ist, dass diese Selbstverständlichkeit jüngstens zum Selbstlob ausstaffiert wird. Es sei unwidersprochen, dass Jean-Claude Lauzon dafür begabt ist, Kinobilder zu fertigen. Wenn diese Begabung ausreicht, von einer «Entdeckung» zu sprechen, wie das die modisch immer alerte Kritik in Frankreich tut, dann sei dem Urteil beigepflichtet. Wer gewohnt ist, einen Film etwas näher anzuschauen, wird sich mit dem Enthusiasmus für das postmoderne Styling dieser Bilder freilich nicht schlichtweg zufrieden geben können. Auch Inhalte gehören schliesslich zu jedem erzählerischen Vorhaben. Und wer erzählen will, sollte die Fähigkeit haben, das so zu tun, dass eine Geschichte kohärent wird.

Da Jean-Claude Lauzon das Buch zu seinem Film selber schrieb, da er auch auf einen Dialogisten verzichtete und sich selber zu diesem Beruf als befähigt erachtete und da er schliesslich auch die Regie innehatte, ist die Gelegenheit ganz offensichtlich gegeben, wieder einmal von einem Autorenfilm zu reden. Und da die Geschichte von einem jungen Mann handelt, der aus dem Gefängnis in die Stadt, nach Montréal, zurückkehrt und dort, der Gefahr für sein Leben trotzend, der Gewalt, die ihn heimsucht, zwar nicht ausweicht, sondern sogar ohne Skrupel so gewalttätig ist wie seine Gegner, indessen – in der Anhänglichkeit an seinen alten kranken Vater und in der Liebe zu Julie, einer Prostituierten – einen Freiraum der Zärtlichkeit um sich her aufbaut: da also dem so ist, dürfte «Un zoo la nuit» zu dem werden, was Jugendliche von heute einen Kultfilm nennen. Schon die Art, wie der Verleih den Film vorstellt und für die Presse bereit macht (wenn auch in einem Werbetext voll orthographischer, grammatikalischer und anderer Fehler), weist darauf hin, dass «Un zoo la nuit» zum Kultobjekt werden soll.

Der junge Mann, Marcel, gespielt von Gilles Maheu, einem guten Schauspieler vom Typ eines zur Melancholie neigenden Schlägers, ist wegen Drogenhandels ins Zuchthaus gekommen. Nun, aus der Haft entlassen, auf Bewährung hin, will er das Geld, das er versteckt hat, und den Rest des Rauschgifts holen, ohne dass ihn dabei die Polizisten ertappen, die ihm auf der Spur sind, zwei bösartige Kerle, denen es nicht um das Gesetz geht, sondern um die eigene Bereicherung. Dass dem so ist, muss man als Voraussetzung für die Geschichte von Marcel hinnehmen. Wie es dazu kam, dass der junge Mann, der ein Musiker ist, in seinem Atelier das ganze elektronische Gerät für seinen Poplärm aufgebaut hat und im übrigen in der sogenannten Szene heimisch ist, von korrupten Polizisten hereingelegt werden konnte, darüber gibt der Film allerdings keine Auskunft. Dass für das Drama, das sich von nun an abspielt, die Exposition fehlt, ist nur das vielleicht wichtigste Manko in der Dramaturgie von «Un zoo la nuit». Was es an dramaturgischen Ungereimtheiten sonst noch gibt, braucht nicht weiter aufgezählt zu werden. Ein Publikum, das Reiz und Erregung wünscht, achtet auf derlei Lückenhaftigkeit ohnehin nicht.

Excitation ist offenkundig die Absicht – durch Brutalität, Promiskuität, Kriminalität einerseits, anderseits durch Sentimentalität, durch Kitsch, wie er sich aus Selbstbedauern (bei Marcel) und krankheitsbedingter Abschiedsstimmung (beim Vater) zusammenkneten lässt. Es mag sein, dass Jean-Claude Lauzon



Exaltierte Gewaltszenen (mit Gilles Maheu).

den Bruch, der durch den ganzen Film geht, als das Merkmal seines Stils interpretiert: der ins Krasse exaltierte Naturalismus von Gewaltszenen, nicht nur im Umgang mit Stellmessern und Pistolen, Fäusten und Fusstritten, sondern vor allem der sexuellen Rohheit, der homosexuellen Vergewaltigungen, der berserkerhaften Besitznahme einer Frau auf der einen Seite; anderseits jene bis ins Rührselige gepinselte Atmosphäre der Zärtlichkeit, die das Verhältnis Marcels zum Vater, den er Albert nennt und den wirklich schön und ergreifend ein Schauspieler vom Rang des Roger Le Bel spielt, ausmacht. Mag die Darstellung von Gewaltsexualität – in Szenen, die das Orgiastische zu ästhetisierter Scheusslichkeit steigern – zwar unzweifelhaft abstossen, so sollen die Szenen der Annäherung Marcels an seinen Vater, die Unbehaglichkeit des einen, bei einem Gefühl ertappt werden zu können, und die heimliche Freude des anderen, dass der verloren gegebene Sohn nun doch auf ihn zukommt, in der Absicht des Autors den Ausgleich herstellen.

Aber die Zärtlichkeit, die hier ausgespielt wird, ist rattenfängerisch, und vieles auf dem Weg dieser Annäherung ist peinlich. So, wenn der Sohn sich nackt neben seinen toten Vater ins Bett legt; so, wenn er des Vaters Jägertraum, einmal einen grossen Elch schiessen zu können, ernst nimmt, mit dem Todkranken zur Nachtzeit in den Zoo fährt und ihn dort, wo es keine Elche gibt, statt ihrer einen Elefanten abknallen lässt; und so, wenn – zuletzt – die Bilder jenes Regentages, den Vater und Sohn einmal beim Fischen auf einem Waldsee verbracht haben, wiederkehren, Signale für die endlich doch gefundene, wiewohl in schlimmer Art herbeigezwungene Harmonie. Da zählt denn nicht, dass Marcel unterdessen die beiden Polizisten umgebracht hat. Korrupt wie sie waren, haben sie nichts anderes verdient, als abgeschlachtet zu werden. Jean-Claude Lauzon erhöht in Marcel den Typus des Autonomen, wie er sich gegenwärtig als ausserhalb jeglicher gesellschaftlichen Bindung stehend selber feiert, zum Helden. Da kann der Kult gewiss nicht ausbleiben. ■

KURZ NOTIERT

5. Deutscher Videokongress

F-Ko. Zum fünften Mal findet vom 29. Juni bis 1. Juli der Deutsche Videokongress statt, zu dem der Bundesverband Video unter dem Motto «Erfolg ist machbar» ins Sheraton Kongresszentrum nach München einlädt. Schwerpunkte des Kongresses bilden die Punkte «Imageförderung», «Problemlösungen für den Fachhandel» und «Unterhaltung». Neben Vorträgen, Gesprächen und Festivitäten wird Hans Klein, Regierungssprecher und Minister für besondere Aufgaben, Aktionen der Videowirtschaft im Rahmen des «Informationstages Dritte Welt» vorstellen.

Franz Derendinger

Quicker than the Eye

(Supertrick)

Schweiz 1989.
Regie: Nicolas Gessner
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 89/182)

Kamerafahrt über die Champs-Elysées, Schwenk auf das Lido, dann Zoomfahrt auf den Eingang, und schon befinden wir uns mitten in der Zaubershow, die Ben und Mary, ein amerikanischer Illusionist (Ben Gazzara) und seine schöne Assistentin (Mary Crosby), bieten. Im Zuschauerraum sitzt aber noch ein zweites Paar, das die Zauberkünstler auffällig minutiös beobachtet. Die beiden gehören einer Verbrecherorganisation an, welche sich zum Ziel gesetzt hat, den Präsidenten Makabutu von Assada umzubringen. Makabutu trifft sich mit seinem Gegenspieler König Farish zu Gesprächen in der Schweiz; der Name des Orts – «Giessenstock» – ist unschwer als Verschnitt von «Bürgenstock», von Luzern aus tatsächlich per Schiff erreichbar, und «Giessbach», dem Hotel oberhalb des Brienzer Sees, wo der Film gedreht wurde, zu erkennen.

Der leicht abstruse Plan der Agenten sieht vor, dass der Killer in die Rolle des Zauberkünstlers schlüpfen und sich so an sein Opfer heranmachen soll; danach hat er Ben umzubringen und einen Selbstmord vorzutäuschen. Nur fehlen dazu noch einige Voraussetzungen: Ben hat beispielsweise kein Engagement in der Schweiz und schon gar nicht im Giessenstock-Hotel. Es gilt also zunächst einmal ein Artisten-Pärchen umzubringen, das für den entsprechenden Auftritt vorgesehen ist, und Ben einen Job in Luzern zu verschaffen. Wundersamerweise klappt das alles; Ben tritt in Luzern mit viel Erfolg auf und wird prompt für einen Unterhaltungsabend am schwer bewachten Konferenzort engagiert. Nebenbei engagiert er sich auch noch bei Catherine (Catherine Jarret), der attraktiven Managerin des Hotels.

Dem Attentäter ist es unterdessen gelungen, sich in den Gebäudekomplex einzuschleichen, und bei Bens Auftritt vor den Politikern, in einem Moment, wo der Meister jeweils die Bühne seiner Assistentin überlässt, stürzt er im Magierkostüm aus den Kulissen und erschiesst Makabutu. Weil Ben sich aber in der kleinen Pause mit Catherine zurückgezogen hat, schlägt der zweite Teil des Plans fehl; immerhin kann der Mörder im Durcheinander aufs Hoteldach entkommen, von wo er sich mit einer Hängeleiter davonmacht. Ben jedoch sitzt nun übel in der Patsche, denn Polizei und Leibwächter sind hinter ihm her – und zuletzt tritt auch noch der Attentäter auf den Plan, der

Attraktive Hotelmanagerin: Catherine Jarrett.

den lästigen Zeugen beseitigen möchte. Kann der Magier in Showdown noch einen letzten Trumpf aus dem Ärmel zaubern?

Das alles ist ohne Zweifel routiniert und zügig inszeniert; auch die zum Teil witzigen Dialoge tragen dazu bei, dass schon keine Langeweile aufkommt. Ben Gazzara gibt zudem den verspielt-schlitzohrigen Illusionisten recht überzeugend, der nicht nur sein Publikum, sondern auch zwei Frauen mit allerlei Tricks an der Nase herumführt. Misst man den Film am Anspruch, den Autor wie Produzenten stellen, so ist er wohl gelungen. «Für einen guten Film braucht es drei Dinge: eine gute Geschichte, sympathische Charaktere und eine Todesgefahr.» So umreisst Nicolas Gessner in etwa sein Rezept, und diese Zutaten sind in seiner Kriminalkomödie durchaus vorhanden. Die Frage bleibt einfach, ob aus dieser Geschichte nicht weit mehr herauszuholen gewesen wäre, wenn sich ihre Macher nicht gar so sklavisch am Phantom einer durchschnittlichen Erwartungshaltung orientiert hätten.

Die Figur des Taschenspielers böte nämlich Hand für ein hintersinnig-doppelbödiges Spiel an der Grenze zwischen Schein und Wirklichkeit; dass Gessner diese Möglichkeit vollständig verschenkt, bildet die eigentliche Enttäuschung bei diesem Film. Mit der filmischen Präsentation von Zaubertricks ist es eben nicht getan; sie verblüffen nicht, weil der Zuschauer genau weiss, welches Arsenal von Filmtricks letztlich zu Gebote steht. Der Salonmagier durchbricht scheinbar die Kontinuität des Wirklichen, indem er unsere Wahrnehmungsmuster unterläuft; darin liegt das wahrhaft Irritierende einer Zaubershow. Im Film dagegen gehören Sprünge geradezu zum Wesen der besonderen medialen Wirklichkeit; da überrascht es eben nicht im geringsten, wenn ein erst noch voller Korb plötzlich leer präsentiert wird.

Will man im Film die Wahrnehmung des Zuschauers in Frage stellen, so muss man die Filmhandlung selbst mit einem doppelten Boden ausstatten. Wie sich das bewerkstelligen lässt hat beispielsweise David Mamet in «House of Games» (ZOOM 4/88) vorgeführt: Dort findet sich der Zuschauer konsequent in die beschränkte Perspektive des Opfers versetzt, das von einer Gruppe von Spielern übers Ohr gehauen wird. Erst nachträglich erhält er jeweils Aufklärung darüber, dass er die Dinge bislang falsch gesehen hat; ja, er erlebt sogar mit dem Opfer, wie noch die Aufklärung selbst zum Medium von Täuschung werden kann. Das hat zur Folge, dass man zuletzt seinen eigenen Augen nicht mehr traut und geneigt ist, den banalsten Vorgängen tiefere Bedeutsamkeit zuzuweisen. Was so entsteht, ist ein reizvoller Flirt mit dem Ungewissen, ein Spiel am Rande des Unheimlichen.

Nichts davon in Gessners Film; der ist in keiner Phase schneller als das Auge, weil er den Zuschauer ständig hinter die Kulissen sehen lässt. Nicht einmal in der wohl als Höhepunkt gedachten Szene, wo Ben den Supertrick einsetzt, besteht Ungewissheit hinsichtlich dessen, was tatsächlich passiert. So fehlt dem Film sowohl die tiefer angelegte Spannung, die dem Krimi, als auch die Ironie, welche der Komödie wohl anstehen würde. Mag sein, dass das Spiel mit doppelten Böden heute nicht gerade im Trend liegt. Vielleicht kann das Publikum aber doch einiges mehr an Hintergründigkeit verkraften, als ihm jene zumuten, die stets nach dem Durchschnittsgeschmack schielen. In der Richtung deutet beispielsweise der Erfolg, der John Cleese mit seiner «Wanda» beschieden war. Bei Gessners «Supertrick» hingegen steht noch längst nicht fest, ob die künstlerische Selbstbeschränkung sich auszahlen wird. ■

Alexander Sury

Quai des brumes

(Hafen im Nebel)

Frankreich 1938.
Regie: Marcel Carné
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 83/173)

Eine aufschlussreiche Definition des französischen «poetischen Realismus» sieht in der Verbindung einer expressionistischen Inszenierung und eines poetischen Drehbuchs den Schlüssel zu den Filmen zwischen 1935 und 1945. Marcel Carné (geboren am 18. August 1909), neben Jean Renoir und René Clair der wichtigste Exponent des «poetischen Realismus», drückte dem französischen Kino zwischen 1936 und 1946 in Zusammenarbeit mit dem Drehbuchautoren und Schriftsteller Jacques Prévert den Stempel auf. Ihre Zusammenarbeit umfasst in dieser Zeitspanne sieben Filme, darunter die Klassiker «Quai des brumes» (1938), «Le jour se lève» (1939) und «Les enfants du paradis» (1943–1945). Nachdem Carné 1929 mit einem selber finanzierten Dokumentarfilm, «Nogent, Eldorado du Dimanche», seine filmische Arbeit begonnen hatte, assistierte er René Clair bei «Sous les toits de Paris» (1930) und Jacques Feyder in den Jahren 1934 und 1935. Anfang der dreissiger

«Klassisches» Liebespaar des französischen Films: Jean Gabin und Michèle Morgan.

Jahre arbeitet Carné nebenbei auch als Filmjournalist und wird durch den amerikanischen Gangster-Film und den deutschen expressionistischen Film (Friedrich W. Murnau, Fritz Lang) nachhaltig beeinflusst. Von Murnau übernahm Carné die Forderung: «Die Kamera ist eine Person der Handlung.»

Carnés Beiträge zum «poetischen Realismus» sind nicht zuletzt auch seismografisch genaue Zeitdokumente. Carné selber hat das so empfunden: «Ich bin kein Pessimist, aber die Filme, die man dreht, spiegeln immer ein wenig den historischen Augenblick. Die unmittelbare Vorkriegszeit zeichnete sich nicht durch einen besonderen Optimismus aus. Eine Welt stand vor dem Zusammenbruch. Und das spürte man untergründig.» Das von Carné angetönte pessimistische Lebensgefühl im Frankreich der dreissiger Jahre hatte seine Wurzeln in der Wirtschaftskrise und der drohenden Kriegsgefahr. Obwohl Carné in Abrede stellt, ein Pessimist zu sein, sind viele seiner Filme aus der Zeit des «poetischen Realismus» – und besonders «Quai des brumes» – in hohem Masse von einer alles beherrschenden Fatalität bestimmt, der sich die Protagonisten bei aller Nonkonformität und Auflehnung nur zu bewusst sind. Die dominierenden Themen des «poetischen Realismus», die Bevorzugung der düsteren Seiten des Lebens und die Sympathie für Benachteiligte, verdichteten sich bei Marcel Carné zu einer Vision vom Menschen, der in einem tragischen Konflikt zwischen einer korrupten, egoistischen Welt und dem Anspruch des Individuums auf Glück aufgezehrt wird.

Für «Quai des brumes», nach «Jenny» (1936) und «Drôle de Drame» (1937) die dritte gemeinsame Arbeit mit Jacques Prévert, wurde eine Romanvorlage von Pierre Mac Orlan adaptiert; Prévert verlegte den Ort der Handlung von Paris in die nordfranzösische Hafenstadt Le Havre. In «Quai des brumes» lässt sich fast lehrbuchmässig die mythische Grundkonzeption der Geschichte mit ihren archetypischen Figuren und die realistische Form, in die die Geschichte gekleidet wird, aufzeigen. Die Handlung ist nebensächlich und wird zudem eher umständlich entfaltet.

Jean (Jean Gabin), ein desertierter Soldat der Kolonialarmee, kommt bei Nacht und Nebel nach Le Havre, um mit einem Schiff zu fliehen. In einer baufälligen Spelunke abseits der Stadt findet er beim Wirt Panama Unterschlupf. Er trifft dort auf das siebzehnjährige Waisenmädchen Nelly (Michèle Morgan). Ein Maler, der Selbstmord begeht, hinterlässt Jean seine Kleider und seine Identität. Nelly versteckt sich vor ihrem Adoptivonkel Zabel (Michel Simon). Dieser wird vom kleinen Ganoven Lucien (Pierre Brasseur) bis in die Spelunke verfolgt. Lucien liebt Nelly, sie erwidert jedoch dessen Liebe nicht. Jean verbringt die Nacht

mit Nelly und tötet später im Affekt Zabel, der in wahnhafter Eifersucht einen früheren Freund Nellys, Maurice, umgebracht hat. Lucien, der von Jean mit mehreren Ohrfeigen gedemütigt wurde, als er sich Nelly näherte, erschiesst am Schluss Jean in dem Moment, als das Schiff, auf dem er sich mit seiner neuen Identität einen Platz ergattern konnte, Richtung Venezuela ausläuft.

Carné entwirft ein Panorama der gefallenen Existenzen. Das nächtliche, nebelverhangene Hafengelände wird zum Spiegelbild, zur Seelenlandschaft der Protagonisten. Jede Figur lebt in einem eigenen, unzugänglichen Universum. Ein suggestives, nie aufdringliches Symbolgeflecht durchzieht «Quai des brumes». Die Enge und Unwirklichkeit der Hafenanlagen und der dunklen Gassen bilden einen krassen Gegensatz zur verheissungsvollen Weite des offenen Meeres. Die permanente Aufbruchstimmung, die der Hafen signalisiert und die greifbare Nähe des Glücks in Gestalt des Schiffes, das Jean in die Freiheit bringen soll, prägen die Atmosphäre. Die Destination Venezuela wird für Jean zur Chiffre eines unerreichbaren Glücks, zum Sinnbild für ein anderes, ein besseres Leben.

Jean, dem Jean Gabin die Züge eines rastlos Suchenden verleiht, verliebt sich in das Mädchen Nelly, doch das kurze Glück hat keine Chance, es wird bedroht und angefochten von denen, die sich auch nach etwas Wärme und Geborgenheit sehnen, aber nicht wissen, wie sie das erreichen können. Zabel, der Adoptivonkel Nellys, ist äusserlich ein ehrenwerter Bürger, Besitzer einer Spielwarenhandlung, der religiöse Musik liebt und ein pedantischer Pflichtmensch darstellt. Er, der hässlich ist wie «Blaubart» und sich wie «Romeo» nach Liebe und Zuneigung von Nelly verzehrt, weiss sich nicht anders zu helfen, als mit teuflischer List das Glück der anderen zu zerstören. Lucien, der Ganove aus gutem Hause, versteckt hinter der brüchigen Fassade eines blasierten und überlegenen Dandys seine existentielle Unsicherheit. Carnés Weltbild ist ein dualistisches, doch die Bösen sind nie nur böse; sie werden als gebrochen und letztlich auch als von den Verhältnissen geprägte, mitleiderregende Kreaturen gezeigt. Die schmuddelige Hafenkneipe, diese bescheidene Insel der Deklassierten und Ausgestossenen, bevölkert eine illustre Schar: den melancholischen Maler, der sich später das Leben nimmt, den exzentrischen Wirt, der von vergangenen Abenteuern schwärmt, den Clochard, dessen sehnlichster Wunsch es ist, einmal in einem Bett mit weissen Bettlaken zu schlafen. Der Ort wird zum magischen Kreuzpunkt der «Guten» und der «Bösen», der Bürger wie der Kriminellen. Die strahlende Unschuld des Paares Gabin/Morgan findet ihren höchsten Ausdruck in der Liebe. Aber die Menschen kommen nicht zueinander. Gabin sagt einmal: «Die Männer und die Frauen verstehen sich nie. Sie haben ein anderes Wörterbuch.» Die Frau wird in einem ganz konkreten Sinne zur «femme fatale». An Nelly vollzieht sich das (vorausbestimmte) Schicksal Jeans. Nelly wird zu seinem Schicksal, zu seiner – wenn auch ungewollten – Todesbotin.

Einem Maler ähnlich – und da wird der Einfluss des deutschen Expressionismus deutlich – gelingt es Carné, die Hafenanlagen und die obskure, abweisende Stadt zum Sinnbild für das Schicksal der Menschen zu stilisieren, das Dekor konstituiert die Psychologie der Personen, und so gehen Aussen- und Innenwelt eine faszinierende Synthese ein. Die Kamera bevorzugt die Personen, nicht die Handlung, so dass die Atmosphäre oszilliert zwischen fast naturalistischer Alltagsreportage und einer symbolhaftigen Hintergründigkeit.

Die Personen legt Carné so an, dass sie als Typen, die eine bestimmte Haltung zum Leben

KURZ NOTIERT

Australischer Konzern kaufte United Artists auf

F-Ko. Die australische Unternehmensgruppe Quintex kaufte die US-Filmgesellschaft United Artists und Filmrechte von Metro-Goldwyn-Mayer für rund 750 Millionen Dollar auf. Die Transaktion mit dem kalifornischen Filmzar Kirk Kerkorian verlief in zwei Stufen: Zunächst verkaufte Kerkorian seine 83prozentige Beteiligung an UA/MGM, die er über die Holdinggesellschaft Trancinda Corp, kontrollierte, für eine Milliarde Dollar an Quintex, anschliessend erwarb er für 250 Millionen das MGM-Studio, das Firmenzeichen von MGM und die Rechte an einigen MGM-Filmen, wie etwa an der erfolgreichen Komödie «Ein Fisch namens Wanda» zurück und beteiligte sich mit rund 75 Millionen Dollar an Quintex. In den Besitz von Quintex gingen die Studios von United Artists sowie die Verleihrechte an ungefähr 4000 Filmen über, darunter auch der jüngste Oscar-Preisträger «Rain Man». Kerkorian hatte 1981 die Kontrolle über UA/MGM übernommen und in diesem Jahr bereits zweimal vergebens versucht, United Artists zu verkaufen. Auf der Basis der zurückgekauften MGM-Firmenteile will Kerkorian nun eine neue Filmgesellschaft aufbauen.

verkörpern, sichtbar werden. Und doch verfügen sie über eine individuelle Prägung. Jean Gabin, der Rebell ohne Grund und Ziel, lehnt sich auf – nicht nur gegen das Militär –, um sich einen letzten Rest an moralischer Integrität zu bewahren. Dass er einem Hund das Leben rettet, indem er das Steuer des Fahrers, der ihn nach Le Havre bringt, herumreisst, illustriert Jeans Gesinnung, mit der man in diesem Leben zum Verlierer wird. «T'as de beaux yeux, tu sais», sagt Jean zu Nelly, als sie sich im Hinterzimmer von Panamas Kneipe zum ersten Mal gegenübertreten. In diesen Augenblicken erkennen sie sich und wissen, dass sie füreinander bestimmt sind. Die Aura der Vergeblichkeit, die den Duktus von «Quai des brumes» bestimmt, lässt auch keinen Zweifel, dass alle Personen, ungeachtet ihrer sozialen Zugehörigkeit, im Kern ihres Wesens und in ihrer Sehnsucht nach Glück gleich sind: Die «condition humaine» vereint die «Guten» und die «Bösen» – doch das macht das Los der Menschen im «Quai de brumes» nicht erträglicher. Der Schluss ist voller bitterer Ironie: Jean ist von den Schüssen Luciens tödlich getroffen auf der Strasse zusammengebrochen. Nelly beugt sich über ihn, sie küssen sich noch einmal (Gabin: «Küss mich, die Zeit drängt»). Im nächsten Bild sehen wir die Dampfpfeife des ausfahrenden Schiffes in Grossaufnahme. Drittes Bild: Der Clochard in einem Hotelbett mit weissen Laken, seinen kleinen, bescheidenen Wunsch hat er sich erfüllt. Der schrille Ton der Dampfpfeife weckt ihn, ärgerlich drückt er sich das Kissen über den Kopf: das grosse Glück und die kleinen Freuden, Utopie und Realität auf den Nenner gebracht. ■

Film im 16 mm-Verleih

Peter F. Stucki

Claude Lebet, luthier

(Claude Lebet – Geigenbauer)

Schweiz 1988; Regie: Jacqueline Veuve; Kamera: Hugues Ryffel; Schnitt: Edwige Ochsenbein; Ton: Pierre-André Luthy; Darsteller: Claude Lebet u. a.; Produktion: Aquarius Film Bois, Les Monts-de-Corsier, 16mm, Farbe, 35 Min.; Verleih: ZOOM, Zürich-Oerlikon.

I.

Claude Lebet, 34, wohnhaft in La Chaux-de-Fonds, beruflich als Geigenbauer (französisch «luthier») tätig, ausgewiesener Intimus von «I Musici di Roma». Claude Lebet zählt sich zu den Handwerkern, präzisiert allerdings, er verstehe diese Bezeichnung in dem Sinn, wie das Wort gegen Ende der Renaissance verstanden worden sei: «Das heisst, wir sind nicht einfach Künstler, keine wirklichen Kreateure, aber wir haben einen direkten Kontakt zur Materie, wir sind fast so etwas wie Alchimisten, das heisst, wir verwandeln den Rohstoff. Aus diesem Rohstoff wird ein Wunderding, ein Zauberding, das man zum Klingen bringen kann.»

Im französischen Sprachraum tat man sich kaum je damit schwer, die «guten Handwerker» von den «guten Künstlern» unterscheiden zu wollen. Der Oberbegriff des «artisan», unter den sich die Bezeichnung des «luthier» bringen lässt, besitzt dort nicht den eher geschmäcklerischen Unterton, der dem des «Kunsthandwerkers» in unsern Breiten gemeinhin anhaftet. Von daher ist es müssig, diesen Diskurs zu strapazieren, abgesehen davon, dass einerseits auch Lebet selber von der Geige als einem Zauberding spricht, «das man zum Klingen bringen *kann*», und andererseits «die von Hand gefertigte Geige – nicht zuletzt aus Kostengründen – die Ausnahme von der Regel der maschinell und seriell produzierten Fideln darstellt» (der Leiter der einzigen Geigenbauschule der Schweiz in Brienz).

II.

So weit, so gut: Claude Lebets Name dürfte auch in Zukunft nur einem kleinen Kreis von Eingeweihten ein Begriff sein. In Jacqueline Veuves zweitem von (sieben geplanten) «Holzfilmen», die von der «Association Amis du Bois» in Le Mont mitgetragen (Aquarius Film), und vom welschen und französischen Fernsehen (TSR, La Sept) als Ko-Produzenten mitfinanziert werden («Armand Rouiller», 1987) geht es in erster Linie um die Herstellung einer Geige. «Claude Lebet» wird so zum Film über die uns von ihm als «artisan» wohlgelittene Partizipation an einem für uns als Zuschauer dienlich bewerkstelligten, sachbezogenen und integralen Arbeitsprozess.

Indem wir von der Holzauswahl, der Ausarbeitung des Resonanzbodens (gut moirierter Ahorn) und der Decke (feinfaserige Fichte), der Bereifung, der Verbindung mit den Zargen, der Einlassung von Eckklötzen, der Anbringung der Einlagen, dem Einbau des Bassbalkens und des Stimmstocks, der Anfertigung des Halses, des Griffbretts und des Wirbelkastens, der Ausarbeitung der Schalllöcher