

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 42 (1990)
Heft: 23

Artikel: Absolute Beginnings
Autor: Christen, Thomas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931445>

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: 11.01.2026

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

Absolute Beginnings

«Dem Anfang kann gar nicht genug Bedeutung bei gemessen werden.»

William Goldman, Drehbuchautor

THOMAS CHRISTEN

Vorspann: Ein Beispiel als Einstieg

Aufblende. Blick auf einen weiten, verlassenen Strand, eine Strasse in der Fluchlinie des Bildes. Weit hinten ist ein schwarzer Punkt sichtbar, ein Auto, das sich langsam nähert. Eine weisse Linie zieht sich in der oberen Bildhälfte horizontal durchs Bild. Aus ihr entwickeln sich die Titel zum Film «*Cul-de-Sac*» von Roman Polanski (1966):



Schauspieler, Name des Films, Drehbuch, weitere an der Produktion Beteiligte. Währenddessen ertönt Jazzmusik, die Titel erscheinen im Rhythmus der Musik. Die weisse Linie entfernt sich wieder, der Wagen ist inzwischen nahe. Die zweite Einstellung zeigt den Fahrer, einen kleinwüchsigen Buchhaltertyp, die nächste einen grobschlächtigen Riesen mit dem rechten Arm in einer Schlinge, der sich daran macht, das Auto zu schieben, da offensichtlich das Benzin ausgegangen ist. Dieser Versuch endet abrupt, als der Wagen gegen eine Randmarkierung fährt.

Erster Wortwechsel. Der Kleine ist ebenfalls verletzt, offensichtlich gravierender, denn er verlässt das Automobil nicht. Zudem macht ihm das Maschinengewehr zu schaffen, das sich in seinen Rücken bohrt, was als Hinweis zu werten ist, dass dieses seltsame Duo wahrscheinlich nicht gerade ein legales Unternehmen hinter sich hat. Nun sitzen sie in der Klemme. Der Blick fällt auf eine Telefonleitung, in der sich ein Winddrachen verfangen hat. Richard, der Riese, folgert messerscharf, dass am Ende dieser Leitung ein Telefon sein muss. So folgt er den Masten. Auf dem Weg durch die Sanddünen entdeckt er ein junges halbnacktes Paar beim Liebesspiel. Hinter den Dünen befindet sich auf einer Anhöhe ein Schloss, das Richard bald erreicht. George, der Hausherr, ist gerade mit einer Führung beschäftigt. Er ist verheiratet mit der jungen Frau, der wir in den Dünen begegnet sind...

Rolle 1: Die ersten Bilder

Der Filmanfang ist – wie sein Gegenpol, das Filmende – ein besonders exponierter Teil des Films. In Filmbeschreibungen und -kritiken werden häufig Anfangs- oder Schlusszenen angeführt, und ebenso gilt in der Filmanalyse die Gegenüberstellung von Anfang und Ende als ein probates Mittel, sich der Struktur eines Filmes anzunähern. Trotzdem erstaunt es, dass es bislang kaum Literatur zu diesem Thema gibt, wobei unter den wenigen Arbeiten jene, die sich mit dem Filmende beschäftigen, bei weitem in der Überzahl sind.

Eine solche Ausgangslage reizt natürlich, sich ein paar grundsätzliche Gedanken insbesondere zum Filmanfang zu machen, wobei diese angesichts der Vielschichtigkeit des Themas lediglich einen ersten Versuch der Auseinandersetzung darstellen können. Im zweiten Teil soll das Unternehmen «Filmanfang» ein wenig konkretisiert werden, indem Elemente einer Typologie zusammengetragen werden. Die Leitidee eines solchen Klassifikationsvorhabens besteht darin, dass nicht unendlich viele praktikable Möglichkeiten existieren,

einen Film zu beginnen. Das Gesagte trifft auch für das Filmende zu; trotzdem gibt es aber Besonderheiten, die nur für die jeweils spezifische Einheit zutreffen. So etwa findet sich für die Charakterisierung «Happy-End» keine Entsprechung in bezug auf den Filmanfang, während beide Teile des Films – Anfang und Ende – mit Titeln in Beziehung treten können.

Ein Filmanfang stellt sowohl für den Schöpfer des Films (Regisseur, Drehbuchautor, usw.) als auch für den Zuschauer eine besondere Situation dar. Für den Kinozuschauer (bei der Fernsehvisierung herrschen teilweise andere Bedingungen) signalisiert der Filmanfang den Übergang von der Alltagsrealität in eine andere, jene des Films. Das Publikum nimmt Platz, die Lichter verdunkeln sich, der Vorhang wird geöffnet und gibt den Blick auf die Leinwand frei. Der Projektionsstrahl wirft bewegte Bilder auf das weisse Rechteck vor uns. Für den Zuschauer gilt es, das eben noch Vorhandene auszuschliessen, sich mit seiner ganzen Aufmerksamkeit dem Dargebotenen zuzuwenden, um anderthalb, zwei Stunden oder mehr am gleichen Ort zu verharren, um den Einstieg in eine Geschichte zu finden, auf deren Ablauf er keinen direkten Einfluss hat. Die Rezeptionssituation im Kino ist insofern eine restriktive, als es keine Möglichkeit gibt (wie beispielsweise beim Lesen), noch einmal zurückzublättern; noch einmal von vorne anzufangen, falls man glaubt, das Bisherige nicht verstanden zu haben.

Diese Bedingungen müssen sich auch die Autoren eines Films vergegenwärtigen: Es gilt, Aufmerksamkeit zu erregen. Falls es sich um einen narrativen (erzählenden) Film handelt, so geht es im Filmanfang um die Entwicklung einer Grundsituation, aus der sich die Narration entwickeln kann, also um das Vorstellen des «Personals», um das Herausarbeiten der Hauptcharaktere, um die Etablierung der (Film-)Welt. Dies kann mehr oder weniger zielstrebig geschehen. Auf jeden Fall stellt der Beginn gleichsam eine Basis für das zur Verfügung, was folgen wird. Er ist in erster Linie als Mittel zu betrachten, den Zuschauer in die Narration zu integrieren. Natürlich darf das eben Gesagte nicht allzu normativ aufgefasst werden, denn es gibt immer wieder Filme, die gegen Zuschauererwartungen arbeiten, die die vorgespurten Geleise verlassen. Aber auch diese Filme sind darauf angewiesen, mit dem Zuschauer in Kontakt zu treten, gleichsam eine Gebrauchsanweisung mitzuliefern – und es wäre nicht sehr ökonomisch, dies erst am Ende des Films zu tun.

Andererseits stellt der Filmbeginn für die Macher auch ein besonderes schöpferisches Problem dar. Wie im Falle des Schriftstellers gibt es auch

hier das berühmte «weisse Blatt», das gefüllt werden muss, den ersten Satz, der geschrieben werden muss. Da Filme vielfach etwas Geschriebenes als Grundlage haben, könnte man auch von der «ersten Seite des Drehbuchs» sprechen. Dies alles mag banal klingen, aber wir müssen uns in Erinnerung rufen, dass es nicht nur eine Art und Weise gibt, eine Geschichte zu erzählen – und dass der Anfang einer Geschichte und der Anfang des Films nicht unbedingt identisch sein müssen.

Um sich die Problematik des Einstiegs vor Augen zu halten, mag es nützen, die in der Filmwissenschaft vorgenommene Unterscheidung von «Story» und «Plot» in die Überlegungen einzubeziehen. Der Plot bezeichnet den aktuellen Ablauf einer Erzählung im Film selbst, während die Story eine abstraktere Stufe kennzeichnet, in der die Erzählung chronologisch geordnet erscheint, die zudem auch Geschehnisse enthält, die der Plot nicht explizit ausführt. Der Plot, also die Realisation der Story, kann nun gleichsam an einem beliebigen Punkt der Story einsetzen, beispielsweise auch an deren Ende, und zudem eine völlig andere Reihenfolge wählen als die chronologische.

Rolle 2: Was ist ein Filmanfang?

Zwar lässt sich materiell relativ einfach der Anfangspunkt fixieren, der mit dem ersten Bild, das auf der Leinwand erscheint, zusammenfällt. Aber an welcher Stelle befindet sich das Ende des Filmanfangs? Impliziert wird mit dieser Fragestellung, dass so etwas wie eine Anfangssequenz existiert – sie wäre definiert als die erste Sequenz eines Films. Aber die Abgrenzungsproblematik ist dadurch nicht gelöst. Einen Schritt weiter führt die Frage, welche Funktion dem Filmanfang oder der Anfangssequenz innewohnt. Als eine wichtige Funktion sei diejenige der Initialisierung der eigentlichen Narration erwähnt. Initialisierung bedeutet, dass in der Anfangssequenz gleichsam ein Set von Elementen bereitgestellt wird, ohne die die eigentliche Narration nicht beginnen kann. Die Anfangssequenz wäre somit eine Art «pränarative» Phase des Films, die zwar narrative Elemente enthält, wobei diese aber unter Umständen erst einen lockeren Zusammenhang aufweisen. Erst wenn eine Bündelung der Elemente erfolgt, setzt die eigentliche filmische Narration ein.

Eine solche Charakterisierung trifft natürlich nicht für jeden Film in gleichem Masse zu. Es gibt eine Reihe von Werken, die sehr unvermittelt beginnen und gleich «in medias res» hüpfen, wo wir gleichsam auf einen fahrenden Zug aufspringen. Aber auch dieser Typ von Filmanfang kommt irgendwann einmal an einen Punkt, wo er Erklärun-

gen nachliefern muss, wo eine narrative Lücke entsteht, die es zu füllen gilt. Und dieser Punkt würde dann das Ende der Initialisierung, das Ende des Filmanfangs signalisieren.

In ihrem kürzlich erschienenen Buch «Image, Sound and the Story, The Art of Telling in Film» (London: Secker & Warburg, 1990) definiert Cherry Potter den Filmanfang auf eine ähnliche Weise, indem sie ebenfalls vom «ersten Teil der Geschichte» spricht. Sie erwähnt dabei notwendige Bestandteile, die sich bis zum Ende des Anfangs manifestieren müssten – zumindest einige davon. Zu solchen «Ingredienzen» gehören Prämissen, Protagonisten, Ziel, Hindernisse, Charakterisierung und Motivation, Exposition und das, was sie die «dramatische Frage» nennt – sie entwickelt sich aus dem Konflikt zwischen den Zielen der Protagonisten und den Hindernissen, die der Erfüllung der Zielvorstellungen entgegenstehen. Interessanterweise verwendet auch Potter das Bild der allmählichen Bündelung.

Das Gesagte macht deutlich, dass in der Anfangssequenz die narrativen Elemente noch einen gelockerten Zusammenhang aufweisen können. William Goldman, der eingangs zitierte Drehbuchautor, rät von einem allzu rasanten Filmbeginn ab. Er führt diese «Knalleffekt»-Mode auf den Einfluss des Fernsehens zurück; sie bezwecke, das Publikum bei der Stange zu halten, es am Umschalten zu hindern. Aber im Kino gibt es keinen Umschaltknopf. Da sei es sehr wohl angebracht, sich etwas Zeit zu lassen, um die Personen, die Situation, die (Film-)Welt zu etablieren, meint er. Goldman betont aber, dass solche erzählerischen Freiheiten nur beim Filmanfang möglich seien, dass sie anderswo als Mangel, als «Hänger» interpretiert würden. In der nachfolgenden kleinen Typologie wird auf diesen Fall zurückzukommen sein.

Rolle 3: Filmanfang und Titel

Der Titel ist ein wichtiger Bestandteil des Filmanfangs. Hier soll lediglich auf einige wenige Merkmale des Anfangstitels aufmerksam gemacht werden. In bezug auf die Fragestellung sind vor allem zwei Titelarten relevant: der Vorspann (eine Aufstellung der Produktionsdaten und Namen der am Film Beteiligten) und der Zwischen- oder Inserttitel, der vor allem zur Zeit des Stummfilms eine grosse Bedeutung hatte, indem er nicht nur die Handlung kommentierte oder Ort und Zeit bezeichnete, sondern auch Dialoge wiedergab. Die ersten beiden Funktionen finden wir auch noch im Tonfilm, insbesondere in der Anfangssequenz.

Die Geschichte des Vorspanns zeigt, dass dieser

über eine längere Zeit eine relativ stereotype Form aufwies. Zu Beginn der Filmgeschichte fehlten sogar vielfach die eigentlichen «Credits», das heißt der Titelvorspann beschränkte sich auf die Nennung des Filmtitels, der Produktionsfirma und/oder des Produzenten und allenfalls die Angabe des Regisseurs, falls dieser sich als eine Art «Markenzeichen» verwenden ließ. Erst in einer späteren Phase werden auch die Schauspieler genannt, noch später die übrige Urheberschaft. Im Stummfilm erscheinen die Namen der Darsteller noch vielfach in die Zwischentitel integriert: Der Name des Schauspielers findet erst dann Erwähnung, wenn die von ihr oder ihm verkörperte Filmfigur zum ersten Mal auf der Leinwand erscheint.

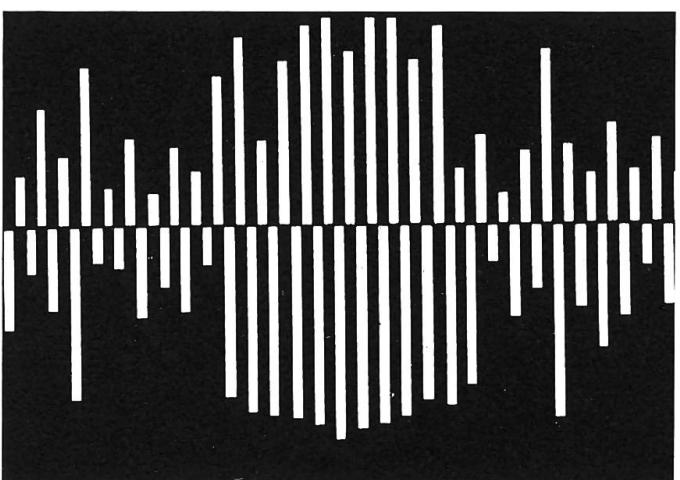
Aber auch der Vorspann selbst besass ein mehr oder weniger genormtes äusseres Erscheinungsbild, zunächst angeordnet vor neutralem/schwarzem, später auch vor gestaltetem Hintergrund. Wichtig ist, dass sich bis zum Ende der vierziger Jahre der Vorspann in der Regel auch wirklich am Filmanfang befand, also den ersten Teil eines Films ausmachte und eine in sich geschlossene Einheit bildete. In späterer Zeit sind vor allem zwei Tendenzen zu beobachten: einerseits die Verselbständigung des Vorspanns, der sich – teils unter Einbezug von Animations- und Tricktechniken – zu einem kleinen «Film im Film» entwickelt, raffiniert durchgestaltet, mit grafischen Elementen spielend, eine gewisse Verwandtschaft mit dem abstrakten Film aufweisend (man denke an die Kurzfilme eines Oskar Fischinger). In diesem Zusammenhang ist der Name des Designers Saul Bass zu erwähnen, dessen Titelsequenzen etwa zu Hitchcocks «Vertigo», «North by Northwest», «Psycho» oder Otto Premingers «The Man with the Golden Arm» oder «Anatomy of a Murder» hohe visuelle und ästhetische Qualitäten aufweisen.

Eine zweite Tendenz integriert den Vorspann in die laufende Erzählung, indem die Schrift in das sich bewegende Filmbild einkopiert wird. Ein solches Verfahren ist allerdings nicht ganz unproblematisch, weil der Zuschauer plötzlich mit zwei bedeutungstragenden Ebenen gleichzeitig konfrontiert wird. Eine solche Art von Vorspann eignet sich besonders dann, wenn die Dichte der Narration zu Beginn noch nicht so gross ist. Wenn ein Film allerdings «in medias res» beginnt, empfiehlt es sich, den Vorspann erst nach einigen Minuten «nachzureichen», dann nämlich, wenn die Narration wieder weniger Aufmerksamkeit beansprucht, an einem dramaturgisch ruhigeren Punkt angelangt ist.

Obwohl die Mehrzahl der Titelsequenzen die eben beschriebenen Möglichkeiten einsetzen, exi-



**Schrift und Bild als fliessender Übergang:
Anfangssequenz aus «Psycho».**



stieren auch mehr oder weniger originelle Abweichungen von diesen «Regeln». Eine besteht darin, den Vorspann wegzulassen oder ihn auf ein Minimum zu reduzieren. In Sam Peckinpahs *«Bring Me the Head of Alfredo Garcia»* (1974) beispielsweise erscheint der Filmtitel erst im Nachspann, dann allerdings wird er vom despotischen Familienoberhaupt ausgesprochen, nachdem dieser feststellen musste, dass seine Tochter von besagtem Garcia geschwängert worden ist. Dieses Verfahren weist auch auf eine andere Möglichkeit hin: Der Vorspann erscheint nicht in schriftlicher Form, sondern wird gesprochen. Beispiele sind etwa Jules Dassins *«The Naked City»* (1948) oder Jean-Luc Godards *«Le mépris»* (1963), aber auch Filme von Orson Welles oder Sacha Guitry.

Es wurde bereits erwähnt, das Zwischen- oder Inserttitel ebenfalls in den Anfangssequenzen zu finden sind. Im Gegensatz zum Vorspann besitzen sie jedoch eine stärkere narrative Funktion. Hitchcocks *«Psycho»* beginnt mit einem abstrakten Vorspann, bestehend aus horizontalen und vertikalen Linien, die die Titel formen. Über den ersten realen Bildern sind Inserttitel eingebettet, die Ort und Zeit fixieren. Diese Funktion kann auch von einer «Voice-Over»-Stimme übernommen werden. Gerade der Eingangs-Voice-Over ist unter narrativen Gesichtspunkten und im Hinblick auf den Zuschauer besonders interessant, wohnen da doch gleichsam «zwei Seelen» in ein- und derselben Brust.

Einerseits bewirkt die Überlagerung mit einer Sprechstimme eine scheinbare Subjektivierung, denn die Stimme gehört ja in der Regel jemandem, und der Zuschauer wird vielfach direkt angesprochen, in die Narration einbezogen. Eine Lenkung der Rezeption findet statt. Andererseits wird hier aber auch ein «Fiktionssignal, als Zeichen für die Irrealität der folgenden Handlung», gesetzt, wie Christine Noll Brinckmann in ihrem Aufsatz *«Der Voice-Over als subjektivierende Erzählstruktur des Film Noir»* nachweist. Es wird klar, dass die nachfolgende Handlung abgeschlossen ist, dass die Erzählung im Rückblick erfolgt. Eine weitere Irritation tritt dann ein, wenn der Eingangs-Voice-Over einer Person gehört, von der wir wissen, dass sie bereits tot ist – wie etwa in Chaplins *«Monsieur Verdoux»* (1947) oder Billy Wilders *«Sunset Boulevard»* (1949).

Rolle 4: Kleine Typologie des Filmanfangs

Nach den eher theoretisch angelegten Überlegungen des ersten Teils soll zum Abschluss stärker von Beispielen ausgegangen werden, um verschiedene bestehende Realisationen von Filmanfängen nebeneinander zu stellen. Die nachfolgende Typologie ist nur gerade ein erster Versuch und umfasst lediglich einen kleinen Teil der Möglichkeiten. Aber vielleicht kann sie einen Anstoß liefern, selbst einmal Filme unter diesem Blickwinkel zu betrachten. Um Erkenntnisse zu erhalten, die über das Punktuelle hinausgehen, bedarf es eines weit aus grösseren Rahmens, der zudem die historische Dimension berücksichtigen müsste.

Der «klassische» Beginn

«Klassisch» bedeutet hier einerseits, dass es sich um einen Normalfall handelt und dass er ausserordentlich viele der Kriterien erfüllt, die wir für die Charakterisierung eines Filmanfangs genannt haben, anderseits aber auch, dass er schon seit langer Zeit verwendet wird. Der eingangs beschriebene Anfang von «Cul-de-sac» wäre ein Beispiel dafür. Langsam, aber ohne Abschweifung erfolgt die Initialisierung, der Vorspann befindet sich am Anfang des Films.

In medias res

Auch von diesem Typus war bereits die Rede, er beginnt mit einem «Knalleffekt». Im Englischen wird zur Charakterisierung oft der Begriff «Teaser» verwendet – die Neugier wird geweckt, indem der Film unvermittelt, überfallartig beginnt. Um ein zügiges Tempo zu erreichen, werden Erklärungen unterdrückt, auf später vertagt. Ein solches Beispiel ist Robert Aldrichs «Kiss Me Deadly» (1955). Eine Frau rennt nachts auf einer Strasse. Sie ist ausser sich, auf der Flucht, versucht verzweifelt, einen Wagen zum Anhalten zu bewegen. Ein Mann nimmt sie mit. Die beiden werden gestellt, gefoltert und schliesslich in das Auto gesetzt, das über einen Abgrund gestossen wird. Die Frau stirbt, der Mann landet im Krankenhaus und wird nun versuchen, hinter das Geheimnis der unsanften Behandlung zu kommen.

Ähnlich dramatisch beginnt «Written in the Wind» von Douglas Sirk (1956). Ein Wagen braust mit hoher Geschwindigkeit durch eine Industrielandschaft. Der Mann am Steuer lässt sich mit Alkohol vollaufen. Als er bei einem herrschaftlichen Haus angekommen ist, wirft er die Flasche gegen die Wand. Die Hausbewohner wachen auf. Der Betrunkene begibt sich ins Haus; die Kamera

folgt ihm nicht. Plötzlich ist ein Schuss hörbar. Der Mann torkelt ins Freie, eine Pistole entgleitet seiner Hand, er fällt. Eine Frau im Hausinneren wird ohnmächtig. Blick auf einen Kalender, dessen Anzeigeblätter zurückgewirbelt werden. Eine grosse Rückblende beginnt, der Film wird in der Folge zeigen, wie es zu diesem Ende am Anfang gekommen ist, und schliesslich die Anfangssequenz wieder aufnehmen, diesmal aber die Lücken ausfüllen.

Dass ein Beginn vom Typ «in medias res» in eine Rückblende mündet, geschieht nicht selten. Sie gibt dem Film die Möglichkeit, den rasanten Beginn durch ein dramaturgisches «Atemholen» abzulösen.

Annäherung

Auch von dieser Kategorie war bereits, im Zusammenhang mit Hitchcocks «Psycho», die Rede. Nach der Titelsequenz zeigt der Film zunächst das Panorama einer Stadt. Die Kamera nähert sich schrittweise, verkleinert das Gesichtsfeld, bis aus der Gesamtheit das Einzelne isoliert tritt – in diesem Fall ein Hotelfenster, durch das die Kamera schliesslich eindringt und ein Liebespaar fixiert. Die Erzählung wird der jungen Frau folgen, die in einem Immobilienbüro arbeitet, zufällig in den Besitz einer grösseren Summe gelangt und damit durchbrennt. Was während ihres Aufenthalts in «Bates' Motel» geschieht, dürfte allgemein bekannt sein ...

Ausweitung

Hier findet die umgekehrte Bewegung statt. Begonnen wird mit einem Detail, einer Einzelheit, die anschliessend in einen grösseren Kontext gestellt wird. Louis Malles «L'ascenseur pour l'échafaud» (1957) setzt mit einer Grossaufnahme von Jeanne Moreaus Gesicht am Telefon ein. Sie spricht mit ihrem Geliebten, der eben im Begriff ist, ihren Ehemann umzubringen. Schrittweise entfernt sich die Kamera, um schliesslich wieder in die Anfangsposition zurückzukehren.

Noch näher geht Roman Polanski in «Repulsion» (1965) an Catherine Deneuve heran. Formatfüllend zeigt die erste Einstellung ihr Auge, über das die Titel eingeblendet werden. Der letzte Titel «schneidet» die Pupille wie ein Rasiermesser entzwei, eine Hommage an Luis Buñuels «Un chien andalou». Langsam, Einstellung für Einstellung, erfährt der filmische Raum eine Erweiterung. Am Ende wird der Film wieder zu diesen Augen zurückkehren, zu einer Fotografie, die die von Deneuve gespielte Carol als Mädchen zeigt. Die ex-



treme Vergrößerung zeigt starke Auflösungsscheinungen, wie dies auch mit Carols Geisteszustand im Verlaufe des Films geschehen ist.

Prolog

Diese Art von Beginn verfügt über eine gewisse Geschlossenheit in sich und Abgeschlossenheit gegenüber dem restlichen Film. Vielfach finden die Ereignisse, die der Prolog schildert, in früherer Zeit, zum Beispiel in der Kindheit, statt. Am Ende des Prologs findet so ein Zeitsprung statt, teilweise auch verbunden mit einem Ortswechsel. Der Anfang von «*Halloween*» von John Carpenter (1978) besteht aus einen solchen Prolog, der die Ermordung einer jungen Frau durch ihren kleinen Bruder zeigt. Bemerkenswert ist aber auch die formale Gestaltung dieses Prologs: Bis auf die letzte Einstellung wird das gesamte Geschehen aus subjektiver Perspektive gezeigt. Die nachfolgende Handlung spielt fünfzehn Jahre später: Der kindliche Mörder bricht, nun erwachsen geworden, aus ei-

ner Anstalt aus, um an den Ort seines Verbrechens zurückzukehren...

Eine besondere Stellung innerhalb dieser Kategorie nimmt jener Fall ein, wo Prolog und nachfolgender Film erzählerisch kaum etwas verbindet. Die Filme der James-Bond-Serie sind nach diesem Muster gestrickt. In «*Goldfinger*» von Guy Hamilton (1964) etwa sehen wir Agent 007 an der Arbeit. Er führt einen Sprengstoffanschlag durch, schaltet diverse Gegner aus, löst sich von einer verräterischen Geliebten, um anschliessend – nach der Titelsequenz – einen neuen Auftrag entgegenzunehmen.

Der emblematische oder allegorische Beginn

Filme dieses Typus' setzen mit einem Sinnbild ein, das die Thematik vorwegnimmt. Francis Ford Coppolas «*Apocalypse Now*» (1979) zeigt einen Dschungel, über dem plötzlich Helikopter unheilvoll kreisen, Napalmbomben abwerfen und den

Wald in eine Flammenmeer verwandeln. Es folgen Überblendungen auf die Hauptfigur, dazu ertönt der Song «This is the end...» Im Sam Peckinpahs «*The Wild Bunch*» (1968) finden wir ebenfalls zu Beginn allegorische Bilder. Während die wilde Horde, verkleidet in Uniformen, einen Banküberfall vorbereitet und durchführt, zeigt der Film immer wieder eine Gruppe von Kindern, wie sie zwei Skorpione in einen Termitenhaufen werfen und diesen anschliessend anzünden.

Traum oder Alpträum als Einstieg

Verkehrsstau in einer Autoüberfahrung: Ein Mann glaubt, in seinem Wagen zu ersticken und versucht vergeblich, die Türen zu öffnen. Schliesslich gelingt es ihm irgendwie, zu entweichen. Er schwebt über den steckengebliebenen Fahrzeugen in Richtung Meer. Plötzlich muss er feststellen, dass an seinem Bein ein Seil befestigt ist, an dem zwei Männer ziehen. Der Fliegende stürzt ins Leere und... erwacht stöhnen in seinem Bett. «*Otto e mezzo*» von Federico Fellini (1963) beginnt mit dieser Sequenz. Der Film wird immer wieder bruchlos solche Vorstellungen, Träume reien, Alpträume einbringen. An erster Stelle eingefügt, entfaltet eine solche Szene allerdings ein besonderes Wirkungspotential, da der Zuschauer noch nicht darauf eingestellt ist. Neben Filmen, die mit einem beängstigenden Traum beginnen, existieren auch solche, die zu Beginn eine Idylle aufbauen, die in der nachfolgenden Erzählung zerstört wird. Der Anfang schildert so die Ruhe vor dem Sturm: D. W. Griffiths früher Kurzfilm «*The Country Doctor*» (1909) verfährt nach diesem Muster.

Der verzögerte oder verspielte Beginn

Erinnert sei hier an William Goldmans Empfehlung, sich am Anfang Zeit zu lassen. Es gibt eine Reihe von Filmen, die dies wirklich tun, die langsam ihr Thema und ihre Figuren einkreisen. «*The Naked City*» etwa lässt sich sieben Minuten Zeit, bis an einer bestimmten Stelle eingehakt wird; zuvor wird querschnittartig New York vorgestellt. Da sich der Film stark an dokumentarischen Techniken orientiert, gelingt diese Verzögerung ohne Probleme. «Verspielt» wäre ein Anfang dann zu nennen, wenn er das Prinzip der Verzögerung verwendet, sich dabei aber stärker von formalen als inhaltlichen Kriterien lenken lässt, was ein wenig ans «Cinéma pur» erinnert. Hitchcocks «*Strangers on a Train*» (1951) folgt zu Beginn zunächst einmal nur Füssen; ein eigentliches Bewegungsballett entsteht.

Der gestaffelte Anfang

Dieser Typus setzt gleichsam mehrfach und auf mehreren Ebenen an. Ein berühmtes Beispiel dafür ist Orson Welles' «*Citizen Kane*» (1941), der zunächst Kanes Tod zeigt, dann den Nachruf in der Wochenschau und schliesslich die Journalisten, die sich auf die Suche nach «Rosebud» machen. Meisterhaft versteht es Welles, auch im weiteren Filmverlauf diese bereits am Anfang entwickelte Mehrschichtigkeit einzubringen. Eine gewisse Verwandtschaft damit weist der mehrstimmige Beginn auf: Dieser führt mehrere, vorerst noch voneinander unabhängige Handlungsstränge ein, um sie schliesslich zu verknüpfen. Jim Jarmuschs «*Down by Law*» (1986) wäre ein, auch formal überzeugendes, Beispiel für eine solche Mehrstimmigkeit.

Der Beginn als Illusion

Diese letzte Kategorie tritt nicht sehr häufig auf. Sie besitzt eine gewisse Verwandtschaft mit jenem Typus, der als «Traum/Alpträum» beschrieben wurde, wobei hier allerdings die Auflösung anders vorgenommen wird. Der Filmanfang erweist sich als Illusion, als gespielt, als Teil eines Films oder einer Theaterinszenierung im Film. Meta-Effekte treten auf, der Film verweist auf seinen illusionären Charakter, auf sein Wirkungspotential und auf seine Künstlichkeit. François Truffauts «*La nuit américaine*» (1973) beginnt mit einer Plansequenz, die sich schliesslich als Szene in einem Film, der eben gedreht wird, zu erkennen gibt. In Tod Browning's «*Miracles for Sale*» (1939) bildet eine Theatervorführung den Filmanfang.

Diese Technik der Brechung birgt aber auch komisches Potential in sich: Die Filme der Monty-Python-Truppe beziehen einer Teil ihrer Komik aus dem Umstand, dass vieles nicht so ist, wie es zunächst scheint.

Nachspann

Kurz und bündig infolge der vorgerückten Zeit. Vieles konnte nur gestreift werden, manches musste unberücksichtigt bleiben. In einem Nachspann ist es üblich, allen Beteiligten zu danken. Dies erscheint mir auch hier angebracht. Ganz herzlich bedanken möchte ich mich bei Christine Noll Brinckmann und Benjamin Gabel für ihre Bereitschaft, sich auf das Thema «Filmanfang» einzulassen. ■■■

KURZBESPRECHUNGEN

Bandini/Wait Until Spring, Bandini

(Warte bis zum Frühling, Bandini)

90/349

Regie und Buch: Dominique Deruddere, nach dem gleichnamigen Roman von John Fante; Kamera: Jean-François Robin; Schnitt: Ludo Troch; Musik: Angelo Badalamenti; Darsteller: Joe Mantegna, Ornella Muti, Michael Bacall, Faye Dunaway u.a.; Produktion: Belgien/Frankreich/Italien/USA 1989, Cyril de Rouvre, Christian Charret, CFC Giorgio Silvagni, Francis Ford Coppola, Intermédias, Ciné Cinq u.a., 100 Min.; Verleih: Citel, Genf.

Nach seinem reichlich überschätzten, auf Bukowski basierenden Debut «Crazy Love» durfte der junge Belgier Deruddere gleich mit grosser Kelle anrichten. Produzent Coppola ermöglichte ihm, seine Dreiecksgeschichte mit Ornella Muti, Faye Dunaway und Joe Mantegna zu drehen. Erzählt wird aus der Perspektive eines kleinen Jungen, der nach etlichen Hindernissen schliesslich die Ehe seiner Eltern rettet. Nett, nostalgisch, schön fotografiert und unbeholfen inszeniert. – Ab etwa 12.

J Warte bis zum Frühling, Bandini

Coupe de Ville (Wild Boys)

90/350

Regie: Joe Roth; Buch: Mike Binder; Kamera: Reynaldo Villalobos; Schnitt: Paul Hirsch; Musik: James Newton; Darsteller: Patrick Dempsey, Arye Gross, Daniel Stern, Alan Parkin, Annabeth Gish, Rita Taggart u.a.; Produktion: USA 1990, Morgan Creek, 99 Min.; Verleih: Rialto Film, Zürich.

Drei Brüder, die sich gegenseitig nicht riechen können, bringen im Auftrag ihres Vaters einen Cadillac «Coupe de Ville» (Baujahr 1954) von Michigan nach Florida. Auf der Fahrt kommt es zu Zwischenfällen mit Blechschäden, so dass sich die drei zusammenraufen müssen, dabei aber auch gegenseitig besser verstehen lernen – das eigentliche, listig ausgeheckte Ziel des todkranken Papas. Verhalten komödiantisches «Road-Movie», das trotz Bemühungen um eine differenzierte Charakterzeichnung nicht immer den Klischees entgeht. – Ab etwa 14.

J Wild Boys

Don't Tell Her It's Me (Mit den besten Absichten)

90/351

Regie: Malcom Mowbray; Buch: Sarah Bird, nach ihrem gleichnamigen Roman; Kamera: Reed Smoot; Schnitt: Marshall Harvey; Musik: Michael Gore; Darsteller: Shelley Long, Steve Guttenberg, Jami Gertz, Kyle MacLachlan u.a.; Produktion: USA 1990, George Braunestein, Ron Hamady/Sovereign, 100 Min.; Verleih: Monopole Pathé, Zürich.

Gus, ein talentierter Cartoonist, wird nach einer Arznei- und Strahlenbehandlung aufgedunsen und kahlköpfig. Wie soll er so die «Frau seines Lebens» finden? Seine Schwester weiss Rat und verwandelt ihn flugs in einen ranken, schlanken Leaderboy mit langhaariger Mähne und Motorrad und stürzt ihn damit prompt in unvorhergesehene Liebes- und Gewissensnöte. Leichtgewichtige Komödie bar jeder Realitätsnähe, deren «Botschaft» – mit dem richtigen Aussehen lässt sich jede(r) Frau/Mann angeln – mit Fragezeichen zu versehen ist. – Ab etwa 12.

J Mit den besten Absichten

The Flash

90/352

Regie: Robert Iscove; Buch: Danny Bilson, Paul De Meo; Kamera: Sandi Sissel; Schnitt: Frank Jiminez; Musik: Danny Elsman, Shirley Walker; Darsteller: John Wesley Shipp, Amanda Pays, Michael Nader u.a.; Produktion: USA 1990, Pet Fly/Warner Bros. Television, 90 Min.; Videovertrieb: Warner Home Video, Kilchberg. Central City ist von den «Dark Riders», einer Motorrad-Gang langhaariger Drogensüchtiger, bedroht. Die Polizei kann ihrer nicht Herr werden. Da schlägt ein Blitz ein ins Polizeilabor und trifft Barry Allen, der sich fortan – o Wunder – mittels Superkraft schneller bewegen kann als jedes Motorrad. Er macht sich auf, die Stadt zu befreien. Nach «Superman» und «Batman» ist dies eine weitere ideenarme Verfilmung eines Comics aus dem erfolgreichen «D.C.»-Verlag, von der sich die Warner Brothers – wenn auch nur in einer Videoproduktion – einen sicheren Gewinn versprechen. – Ab etwa 14.

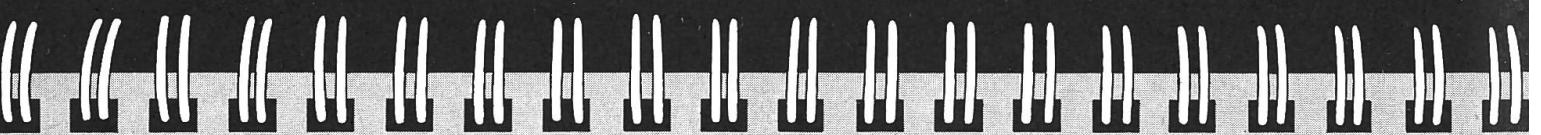
J

**ZOOM Nummer 23
5. Dezember 1990
«Filmberater»-
Kurzbesprechungen
50. Jahrgang**

Unveränderter
Nachdruck
nur mit Quellen-
angabe ZOOM
gestattet.

K = für Kinder
ab etwa 6
J = für Jugendliche
ab etwa 12
E = für Erwachsene

★ sehenswert
★★ empfehlenswert



AGENDA



FILME AM BILDSCHIRM

Montag, 10. Dezember

Andrej Rubljow

Regie: Andrej Tarkowski (UdSSR 1968), mit Anatoli Solonizyn, Nikolai Sergejew, Kolja Burlajew. – Anfang des 15. Jahrhunderts wird der Mönch Andrej Rubljow Gehilfe des berühmten Ikonenmalers Theophanes, dessen düstere Einstellung zum Leben er nicht teilt. Die Greuel des Tatarensturms erschüttern ihn so, dass er sein Schweigegelübde ablegt und nicht mehr malt. Die aufwühlende Begegnung mit einem jungen Glockengieserer führt Rubljow zur Kunst zurück. Der lange unterdrückte Film war von beklemmender Aktualität über die Situation der Kultur in Zeiten stalinistischer Gewaltherrschaft. (23.00–1.55, ARD; weiterer Film von Andrej Tarkowski: «Offret», Schweden/Frankreich 1986, Montag, 17. Dezember, 23.00, ARD)

Dienstag, 11. Dezember

City Lights

Regie: Charles Chaplin (USA 1931), mit Charles Chaplin, Virginia Cherrill, Harry Myers. – Stadtstreicher Charlie verliebt sich in eine blinde Blumenverkäuferin und verhilft ihr zu einer Augenoperation durch das Geld eines unglücklichen Millionärs. Chaplin arbeitete drei Jahre an dem Werk und setzte sich dabei kritisch mit dem Tonfilm auseinander: «... Sie zerstören die älteste Kunst der Welt, die Kunst der Pantomime. Sie zerstören das schöne grosse Schweigen.» (21.15–22.40, SWF 3; weitere Filme von Charles Chaplin: «The Great Dictator», USA 1940, Mittwoch, 12. Dezember, 22.15–0.15, SWF 3; «The Gold Rush», USA 1925; Donnerstag, 13. Dezember, 19.30–20.40, SWF 3)

Mittwoch, 12. Dezember

Sad-is-Fiction

Regie: Fredi M. Murer (Schweiz 1969), mit Alexander Sadkowsky. – Der lange Marsch des Malers

Alex Sadkowsky durch die Welt, durch Imagination, Phantasie und Traumrealität, ein Gang zu neuen Erkenntnissen. (21.00–21.45, 3SAT)

Samstag, 15. Dezember

Das Schlangenei

Regie: Ingmar Bergman (BRD/USA 1976), mit Liv Ullmann, David Carradine, Gert Fröbe. – Berliner Alltag, zwischen 3. und 11. November 1923. Ein jüdischer Artist nimmt sich das Leben; seine Frau und sein Bruder werden Zeugen übler, menschenfeindlicher Experimente. Das umstrittene und aufwendige Werk ist der 40. Spielfilm Bergmans. (23.15–1.10, TV DRS)

Mittwoch, 19. Dezember

Passagen

Dokumentarfilm von Fredi M. Murer über den Schweizer Maler H. R. Giger und seinen phantastischen Realismus. Giger erhielt 1980 für die künstlerische Ausstattung des Films «Alien» den Oscar. Murers Porträt versucht die Grunderlebnisse Gigers aufzudecken, die zum schöpferischen Prozess führten. (21.00–21.45, 3SAT)



FERNSEH-TIPS

Montag, 10. Dezember

Ein Winterfest im Hindukusch

Eine Dokumentation der Kalash-Kultur von Hartmut Kaminski. – Die Kalash-Gesellschaft gründet auf dem Prinzip des «Gleichgewichts»: Für jeden Verlust gibt es einen Ausgleich. Deshalb schreibt die Sitte den Reichen vor, ihren Besitz freigebig zu verteilen. Wer zum Wohlergehen der Gemeinschaft beiträgt, erlangt ein Stück Unsterblichkeit. (19.30–20.15, SWF 3)

KURZBESPRECHUNGEN

Flight of the Navigator (Der Flug des Navigators) 90/353

Regie: Randal Kleiser; Buch: Michael Burton, Matt Mac Manus; Kamera: James Glennon; Schnitt: Jeff Gourson; Musik: Alan Silvestri; Darsteller: Joey Cramer, Veronica Cartwright, Cliff De Young, Howard Hesseman, Sarah Jessica u.a.; Produktion: USA 1986, New Star, 89 Min.; Videovertrieb: Vide-o-tronic, Dietlikon (Sendetermin: 14.12.90, ARD).

Ein 12jähriger Junge wird von einem Raumschiff entführt und kehrt, ohne gealtert zu sein, nach acht Jahren nach Hause zurück, wo er in die Fänge skrupelloser Wissenschaftler gerät. Eine abenteuerliche Flucht mit dem UFO bringt ihn glücklich in die Vergangenheit zurück. Ein geschickt die Balance zwischen Rührung, Spannung und Komik haltendes Science-Fiction-Abenteuer, dessen technische Effekte sich nie in den Vordergrund drängen. – Vergnügen ab etwa 10.

K★

Der Flug des Navigators

Fury (Blinde Wut) 90/354

Regie: Fritz Lang; Buch: F. Lang; Bartlett Cormack, nach der Story «Mob Rule» von Norman Krasna; Kamera: Joseph Ruttenberg; Schnitt: Frank Sullivan; Musik: Franz Waxman; Darsteller: Spencer Tracy, Sylvia Sidney, Walter Abel, Edward Ellis, Walter Brennan u.a.; Produktion: USA 1936, Joseph L. Mankiewicz für MGM, 90 Min.; Verleih: offen (Sendetermin: 8.12.90, SF).

Langs erster in den USA gedrehter Film reflektiert eigene Erfahrungen eines aus Deutschland Emigrierten, mit kritischem Seitenblick auf in den USA herrschende demokratische Zustände. Ein Kind wird entführt; ein Unschuldiger aufgrund lächerlicher Indizien ins Gefängnis geworfen und von einer aufgebrachten Menge beinahe gelyncht. Im Eifer, Gerechtigkeit zu erlangen, wird er seinerseits zum blindwütigen Rächer, ehe er zur Einsicht gelangt und zu einer versöhnlichen Geste findet. – Ab etwa 12 sehenswert.

J★

Blinde Wut

A Handful of Dust (Eine Handvoll Staub) 90/355

Regie: Charles Sturridge; Buch: Tim Sullivan, Derek Granger, Ch. Sturridge, nach dem Roman von Evelyn Waugh; Kamera: Peter Hannan; Schnitt: Peter Coulson; Musik: George Fenton; Darsteller: James Wilby, Kristin Scott-Thomas, Judi Dench, Anjelica Huston, Alec Guinness u.a.; Produktion: GB 1988, Handful of Dust/Stagescreen, 118 Min.; Videovertrieb: Rainbow Video, Reinach BL (Sendetermin: 14.12.90, ARD).

Verfilmung eines Gesellschaftsporträts der britischen Oberschicht der dreissiger Jahre von Evelyn Waugh: Eine junge Frau lässt das Leben auf einem noblen Adelsitz gelangweilt hinter sich, um sich einem jugendlichen Glücksritter zuzuwenden, findet aber selbst nicht zu neuem Glück, währenddem sich die Spur des verlassenen Ehemannes im Anschluss an den tragischen Tod seines Kindes im brasilianischen Urwald verliert. Oberflächliche, klischeehafte Gesellschaftssatire, die durch ein Schauspielensemble ersten Ranges ein wenig Glanz gewinnt. – Ab etwa 14.

J Eine Handvoll Staub

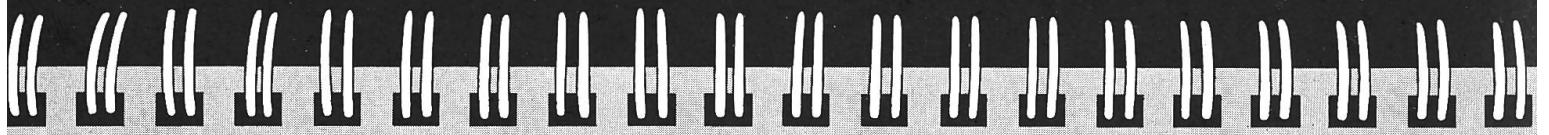
House by the River (Das Todeshaus am Fluss) 90/356

Regie: Fritz Lang; Buch: Mel Dinelli, nach dem Roman «Floodtide» von Alan P. Herbert; Kamera: Edward Cronjager; Schnitt: Arthur D. Hilton; Musik: George Antheil; Darsteller: Louis Hayward, Lee Bowman, Jane Wyatt, Dorothy Patrick, Ann Shoemaker u.a.; Produktion: USA 1949, Fidelity/Republic, 88 Min.; Verleih: offen (Sendetermin: 10.12.90, SF).

Ein junger Schriftsteller lebt mit Frau und Dienstmagd in einer alten Villa am Fluss. Als sich das Dienstmädchen seinen Annäherungsversuchen nicht geneigt zeigt erwürgt er sie und versenkt die Leiche mit Hilfe seines Bruders. Alle Vertuschungsmanöver und auch die literarische Verarbeitung der Untat nützen ihm jedoch nichts gegen das nagende Schuldgefühl. Mit der Entdeckung der Toten im Fluss zieht sich die Schlinge immer enger um seinen Hals. Düster-makabres Krimi-Melodrama mit sarkastischen Zwischentönen, dem seinerzeit kein Erfolg im Kino beschieden war.

E★

Das Todeshaus am Fluss



AGENDA

Mittwoch, 12. Dezember

Verbotene Beziehungen

Etwa 12000 polnische Soldaten, die in Frankreich gegen die deutsche Wehrmacht im 2. Weltkrieg kämpften, waren in der Schweiz interniert und wurden zur Schweizer «Anbauschlacht» abkommandiert. Seit 1. November 1941 war es Einheimischen verboten, den Internierten Geld, Zivilkleider oder Fahrkarten zu geben. Sie fanden bei der Bevölkerung grosse Sympathien. Der Film schildert besonders die Erlebnisse von Frauen in Gossau und im Bündner Safiental. (23.20–23.50, TV DRS; Zweitsendung: *Donnerstag, 13. Dezember, 15.00*)

Donnerstag, 13. Dezember

Gegen den Strich

Dokumentarfilm von Michael Albus über Kinderprostitution und Hilfsaktionen in Bogotá aus der Reihe «Kinder Kinder». – Mädchen und junge Frauen zwischen 12 und 20 Jahren sind Prostituierte der Unterschicht. Ihre Kinder sind dabei, wenn die Mutter ihrem Gewerbe nachgeht. (21.00–22.55, ZDF)

Semtex – Die Spur des Todes

Dokumentarfilm von Julian Manyon, London. – «Semtex H» ist ein Plastiksprengstoff, der in der Tschechoslowakei hergestellt wird. Unter dem kommunistischen Regime wurde der Sprengstoff an irische und arabische Terroristen geliefert. (22.20–23.10, TV DRS; Zweitsendung: *Mittwoch, 9. Januar, 1991*)

Sonntag, 16. Dezember

Wissenschaft im Kreuzverhör

Der Raubbau an der Natur, Verfeuerung fossiler Brennstoffe und Vernichtungsorgien am Regenwald, zerstört die schützende Ozonschicht und bedingt Treibhauseffekt und Klimaverschiebung. Nachdenken über die «Gesellschaft von morgen», Gespräch unter der Leitung von Alexander U. Martens. (18.00–19.00, 3SAT)

Mittwoch, 19. Dezember

Als der Bauer noch König war

Der Film von Vreni Wächter berichtet aus der Zeit der «Anbauschlacht» nach dem Plan Wahlen im 2. Weltkrieg. Das Ziel war, die Selbstversorgung der Schweiz zu erhöhen. Neben dem Militär waren die Bauern die wichtigste Berufsgruppe. Heute sind die Bauern der internationalen Konkurrenz ausgesetzt; ein Drittel ist existentiell gefährdet. (22.20–22.50, TV DRS)

Donnerstag, 20. Dezember

Erfolg ist kein Zufall

Dokumentarfilm von Peter Garoni über den Tamilen Mutu Sandragesan, der in Basel unter dem Namen «Jeffrey» als erfolgreicher Unternehmer berühmt geworden ist. Der Film versucht zu ergründen, wie es einem Tamilen gelingen kann, in der Schweiz Karriere zu machen. (22.20–23.10, TV DRS; Zweitsendung: *Dienstag, 8. Januar 1991*)



RADIO-TIPS

Sonntag, 9. Dezember

«Die Pferde sind gesattelt, gnäd'ger Herr»

Gentechnik beim Menschen; Dokumentation von Hans Stefan Rüfenacht. – Welche Möglichkeiten ergeben sich für die genetische Beratung? Welche ethischen Aspekte sind zu bedenken? Es antworten: Ein Kliniker, ein Jurist, ein Gewerkschafter und ein Ethiker. (15.00–16.30, DRS 2)

Dienstag, 11. Dezember

Dada & Co.

Hörspiel von Derek Lister; Regie: Claude Pierre Salmony. – Gegenwärtig haben Tendenzen wieder Auftrieb, wogegen die Dadaisten 1916 angetreten waren: Nationalismus, selbstzufriedene Bürgerlichkeit, garniert mit einer «Geist-Schmuserei, die letztlich nur am Kommerz herumleckt.» (20.00–21.33, DRS 2; Zweitsendung: *Samstag, 15. Dezember, 10.00*)

Konrad Zuse

90/357

Regie: Mathias Knauer; Buch: M. Knauer, Emil Zopfi; Kamera: Rob Gnant; Schnitt: M. Knauer; Ton: Andreas Litmanowitsch; Dokumentarfilm mit Gisela und Konrad Zuse, Walter Buttman, Andreas Grohmann, Ursula Schweier u.a.; Produktion: Schweiz/BRD 1990, Filmkollektiv/Attacca/Känguruh, 16 mm, Farbe, 73 Min.; Verleih: Filmcooperative Zürich.

Mathias Knauers dokumentarisches Porträt «des Computerpioniers und seiner Maschinen» vermittelt durch Gespräche mit Konrad Zuse, dessen Ehefrau Gisela und verschiedenen Freunden und Bekannten Einblick in Leben und Werk eines grossen Denkers. Der Film beeindruckt vor allem durch die Präsenz des heute achtzigjährigen deutschen Computertechnikers, aber auch durch die Aufnahmen der ersten «rechenplangesteuerten Rechenmaschinen» und deren Nachfolger. – Ab etwa 14 → 23/90

J★

Nanou

90/358

Regie und Buch: Conny Templeman; Kamera: Martin Fuhrer; Schnitt: Tom Priestley; Musik: John Keane; Darsteller: Imogen Stubbs, Jean-Philippe Ecoffey, Daniel Day Lewis, Christophe Lidon u.a.; Produktion: GB/Frankreich 1986, Umbrella/Arion, 110 Min.; Verleih: offen (Sendetermin: 12.12.90, ZDF).

Eine englische Fotografie-Studentin lernt in Frankreich einen politisch engagierten Stahlarbeiter kennen und zieht bei ihm ein. Während sie sich der Beziehung gegenüber öffnet, schliesst er sie aus seinem Leben aus, so dass sie schliesslich den Geliebten um ihrer Selbstbestimmung willen aufgibt. Präzis beobachtete Beziehungsstudie, deren beiläufig-natürlicher Inszenierungsstil den Zuschauer auf Distanz hält, ohne ihm die Personen zu entfremden. – Sehenswert. → 23/90

E★

On Dangerous Ground (Der einsame Kämpfer)

90/359

Regie: Chuck Bail; Buch: Sheila Goldberg, Ovidio G. Assonitis, Alfonso Brescia; Kamera: Dante Spinotti; Musik: Sylvester Levay; Darsteller: Stephen Collins, Janet Julian, Nicholas Pryor, Lance Henriksen, Bo Svenson u.a.; Produktion: USA 1985, Brouwers Gracht/Warner Bros., 95 Min.; Videovertrieb: Warner Home Video, Kilchberg (Sendetermin: 8.12.90, ARD).

Ein Wissenschaftler, der Experimente mit dem Halley'schen Kometen durchführen will, soll aus seinem Forschungsbereich verdrängt werden, weil ein mächtiger Industriebetrieb dort illegal Atommüll lagert. Eine unglaublich Actiongeschichte mit zahlreichen Gewaltszenen, die die Chance einer ernsthaften Auseinandersetzung mit aktuellen ökologischen Problemen (allzu) leichtfertig verschenkt.

E

Der einsame Kämpfer

Pacific Heights (Fremde Schatten)

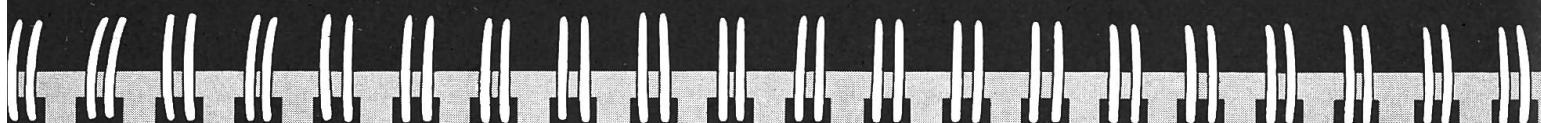
90/360

Regie: John Schlesinger; Buch: Daniel Pyne; Kamera: Amir Mokri; Schnitt: Mark Warner; Musik: Hans Zimmer; Darsteller: Michael Keaton, Melanie Griffith, Matthew Modine, Laurie Metcalf, Dorian Harewood u.a.; Produktion: USA 1990, James G. Robinson für Morgan Creek, 108 Min.; Verleih: 20th Century Fox.

John Schlesingers jüngster Film ist ein Psychothriller um zwei frischgebackene Liegenschaftsbesitzer, Mann und Frau, und einen ebenso skrupellosen wie obskuren Hausbesitzer, der mit Küchenschaben und nächtlichem Hämmern und Sägen die Nachbarn zu ärgern pflegt, bevor er zu drastischeren Belästigungsmethoden übergeht. Die unverhohlene Freude an gewalttätigen Effekten macht auch diesen Film des umstrittenen Regisseurs von «Marathon Man» (1976) zu einer fragwürdigen Sache. → 23/90

E

Fremde Schatten



AGENDA

Sonntag, 16. Dezember

Doppelpunkt: Masken, Motionen, Emotionen

«Gefühl» wird bei uns als Schwäche und Inkompétenz aufgefasst. Der beherrschende Teil der Schweizer Politik verlangt «Sachlichkeit». Wie sieht nun der menschliche Hintergrund, die Gefühlswelt hinter dem politischen Alltag aus? (20.00–21.30, DRS 1; Zweitsendung: Mittwoch, 26. Dezember, 10.00, DRS 2)



FILM UND MEDIEN

Samstag, 8. Dezember

Kennwort Kino

Peter Paul Huth stellt neue Filme vor, darunter den amerikanischen Kultfilm «Metropolitan» von Whit Stillman und die wiederentdeckte Sechziger-Jahre-Komödie über das jüdische New York «The Plot Against Harry» von Michael Roemer. (22.30–23.00, 3SAT)

Mittwoch, 12. Dezember

25 Jahre Schweizer Film

Retrospektive von Paul Riniker und Pierre Lachat; Live im Studio: der Filmregisseur Fredi M. Murer und Paul Riniker. «Der Schweizer Film ist tot, es lebe der Neue Schweizer Film» – mit dieser Parole begann in den sechziger Jahren der Autorenfilm. Der Weg wird mit 26 Filmbeispielen von der «Stunde Null» bis heute nachgezeichnet. (19.30–21.00, 3SAT)

Freitag, 14. Dezember

Der Mann aus Suburbia

Durch seine Filmdrehbücher für Stephen Frears, «My Beautiful Laundrette» und «Sammy And Rosie Get Laid», ist der in London lebende Autor Hanif Kureishi bekannt geworden. Gespräch über seinen neuen Roman «The Suburban Buddha» (Der Buddha aus der Vorstadt). (20.00–21.10, DRS 2)



VERANSTALTUNGEN

7./8. Dezember, Zürich

Filme des New American Cinema

Die studentischen Filmstellen VSETH/VSU der Zürcher Hochschulen zeigen ein Weekend lang Filme der US-amerikanischen Avantgarde und ergänzend dazu Werke aus den vierziger und achtziger Jahren. – Näheres zum Programm: Filmstelle VSETH, ETH-Zentrum, 8002 Zürich, Telefon 01/2564294.

8./9. Dezember

Jugend-Film- und Videotage: Auswahlsschau

Unter dem Titel «AufSchnitt» ist eine Auswahlsschau der Zürcher Schweizer Jugend-Film- und Videotage 1987 bis 1990 zu sehen, organisiert von der Vereinigung Ferien und Freizeit VFF und der AG-Film der Roten Fabrik. – Näheres zum Programm: Rote Fabrik, Kulturzentrum, Seestr. 395, 8038 Zürich, Tel. 01/481 9143.

27.–30. Dezember, Zürich

Radiowerkstatt für Jungi

Intensivkurs im Radiomachen: Reportagen, Beziehungen, Interviews usw. – Vereinigung Ferien und Freizeit vff, Wasserwerkstrasse 17, 8035 Zürich, Tel. 01/3623200.

7.–9. Januar, Berlin

Videoclips und Populärkultur

Kolloquium für Medienpädagogen, Mediensoziologen und Praktiker. – Michael Altrogge/Johannes Menge, Institut für empirische Kommunikationsforschung, Malteserstr. 74–100, D-1000 Berlin, Tel. 004930/779 25 17 oder 004930/779 25 43.

KURZBESPRECHUNGEN

Something to Live For

(Gewonnenes Leben/Wofür das Leben sich lohnt)

90/361

Regie: George Stevens; Buch: Dwight Taylor; Kamera: George Barnes; Musik: Victor Young; Darsteller: Ray Milland, Joan Fontaine, Teresa Wright, Richard Derr, Douglas Dick u.a.; Produktion: USA 1952, Paramount, 85 Min.; Verleih: offen (Sendetermin: 22.12.90, SF).

Eine Schauspielerin, in der Not einer Identitätskrise zur Trinkerin geworden, findet Verständnis und Hilfe bei einem Mitarbeiter der Anonymen Alkoholiker, stürzt aber ihren «Schutzzengel», ohne es zu wollen, seinerseits in eine tiefe (Ehe-)Krise. Problemfilm der gefühlsseligen Art, der die gesellschaftlich bedingten Umstände der Sucht mit der Betonung des Einzelschicksals in gepflegt-routinierter Hollywood-Manier in den Hintergrund rückt. – Ab etwa 12.

J

Gewonnenes Leben/Wofür das Leben sich lohnt

Teenage Mutant Ninja Turtles

90/362

Regie: Steve Barron; Buch: Todd W. Langen, Bobby Herbeck, nach dem Comic-Strip von Kevin Eastman und Peter Laird; Kamera: John Fenner; Musik: John Du Prez; Darsteller: Judith Hoag, Elias Koteas, Michael Turney, James Saito, Jay Patterson u.a.; Puppen: Jim Henson; Produktion: USA 1990, Warner Bros., 93 Min.; Verleih: Elite-Film, Zürich.

«TMNT», zu deutsch ungefähr «Teenager-Mutanten-Kampfsport-Schildkröten», ist die Umsetzung einer gleichnamigen Comic-Strip-Serie für Kinder in den Real-film. Die Superhelden-Parodie schwimmt auf derselben Welle wie «Batman» und «Dick Tracy», jedoch wird hier direkt der «Kiddie-Markt» (der kommerzielle Erfolg bei den jüngsten Kinozuschauern) angepeilt. Trickreiche Prügelorgie mit über-lautem Soundtrack; es fehlt der Handlung nebst der Logik auch der Sinn fürs Ab-surde, der den rauen Charme der Vorlage ausmacht. – Ab etwa 6.

K

Young at Heart (Man soll nicht mit der Liebe spielen)

90/363

Regie: Gordon Douglas; Buch: Julius J. Epstein, Lenore Coffee; Darsteller: Doris Day, Frank Sinatra, Gig Young, Ethel Barrymore, Dorothy Malone u.a.; Produktion: USA 1955, Warner Bros./Arwin, 120 Min.; Verleih: offen (Sendetermin: 9.12.90 und 11.12.90, ORF 1).

In diesem Remake eines erfolgreichen Musikfilms von 1938 («Four Daughters» von Michael Curtiz) spielt Doris Day die Tochter eines Musiklehrers, die an der nicht ganz standesgemässen Liebe zu einem desillusionierten Barmusiker (Frank Sinatra) festhält und ihn zum glücklichen Ehegatten und Vater domestizieren will. Dass die Handlung eine etwas abrupte Wendung zum Guten nimmt, hat seinen Grund in der Besetzung, genauer in der beharrlichen Weigerung Frank Sinatras, als «Barney» drehbuchgemäss Selbstmord zu begehen. – Ab etwa 12. → 23/90, S. 15 f.

J

Man soll nicht mit der Liebe spielen

Young Guns II: Blaze of Glory (So starb Billy the Kid)

90/364

Regie: Geoff Murphy; Buch: John Fusco; Kamera: Dean Semler; Schnitt: Bruce Green; Musik: Alan Silvestri, Jon Bon Jovi; Darsteller: Emilio Estevez, James Coburn, Christian Slater, Kiefer Sutherland, Lou Diamond Philips u.a.; Produktion: USA 1990, James G. Robinson für Morgan Creek, 110 Min.; Verleih: 20th Century Fox, Genf.

Mit den Filmen «Utu» und «Quiet Earth» ist Geoff Murphy zum international bekanntesten Regisseur von Neuseeland geworden. Was immer die Qualitäten dieser beiden Werke ausgemacht hat: In Murphys erstem Hollywood-Film ist davon nichts zu sehen. Unter dem Serientitel «Young Guns II» präsentiert er eine ziemlich schnell ermüdende Ansammlung von blutigen Schiessereien, Wildwest-Sadismen und rüden Männerprüchen. Sehr willkürlich werden dabei authentische «Facts» und billige «Fiction» vermischt. – Ab etwa 14.

J

So starb Billy the Kid

AGENDA

JESUSBILDER, GOTTESBILDER

Jesus von Montreal (neu im Verleih)

Max Filmes/Gérard Mital, Office National du Cinéma du Canada, Kanada 1989; Regie: Denys Arcand

Spieldfilm, farbig, Lichtton, 118 Min., deutsch synchronisiert, 16mm, Fr. 180.-.

Der junge Schauspieler Daniel erhält den Auftrag, ein Passionsspiel in «entstaubter» Form aufzuführen. Er vertieft sich in das Markus-Evangelium, recherchiert die Ergebnisse neuerer Bibelforschung und erregt mit seiner Fassung des Spiels vom Leben und Leiden Jesu bei gesellschaftlichen und kirchlichen Instanzen derart Anstoss, dass sein eigenes Leben zu einer Parallelle der Passion Christi wird. Weil er trotz der Anfeindungen weiterspielt, holt ihn die Polizei vom Kreuz herunter. Er wird zusammengeschlagen und in eine Klinik verbracht. Als er kurz aus dem Koma erwacht, steigt er mit zwei Schauspielgefährtinnen in die «Vorhölle» der U-Bahn und hält dort eine apokalyptische Rede. Nach seinem Tod werden seine Organe kranken Menschen eingepflanzt, was versinnbildlicht, dass er in ihnen weiterlebt. Ab 15 Jahren.

Godspell

Landsbury/Duncan/Beruh, USA 1973; Regie: David Greene

Spieldfilm, farbig, Lichtton, 101 Min., englisch gesprochen, deutsch untertitelt, 16mm, Fr. 150.-.

Eine Gruppe junger Menschen spielt, singt und tanzt in den Strassen und auf den Dächern von New York verschiedene Episoden aus dem Leben Jesu von der Taufe bis zur Kreuzigung. Vieles ist dabei pantomimisch dargestellt. Eine formal glänzend bewältigte Filmversion des gleichnamigen Musicals, das auf dem Matthäus-Evangelium basiert und trotz seiner der Popkultur zuneigenden Form vor allem im zweiten Teil Grösse und Würde gewinnt. Ab 14 Jahren.

Der liebe Gott im Schrank

Cikon Filmproduktion, BRD 1985; Regie: Thomas Draeger

Kurzspielfilm, farbig, Lichtton, 30 Min., deutsch gesprochen, 16mm, Fr. 35.-, VHS Fr. 20.-.

Die Geschichte der sechsjährigen Gesa aus einem religiös gleichgültigen Elternhaus. Sie hat bei einem neugierigen Besuch in der Kirche einen Penner entdeckt, den sie für den lieben Gott hält. Sie begleitet ihn durch die Stadt und bringt ihn nach Hause, wo sie ihn vorerst im Schrank versteckt. Die kleinen Episoden, die das Kind mit ihm erlebt, regen in vielfältiger Weise zum Nachdenken über Gottesbilder an. Ab 14 Jahren.

Fotos von Gott

Tellux, BRD 1975; Regie: Günter Höver

Dokumentarfilm, farbig, Lichtton, 10 Min., deutsch gesprochen, 16mm, Fr. 25.-.

Ausgehend von der Frage seines Sohnes: «Papa ist doch Fotograf, warum macht er nicht ein Bild vom lieben Gott?», begibt sich der Vater auf die Suche nach entsprechenden Motiven. Er glaubt, diese in abstrakten Bildern zu finden, gibt aber diese Idee wieder auf und wendet sich der Natur zu. Schliesslich beginnt er, Negativerfahrungen des Menschen zu fotografieren: Gott müsste das Positiv dazu sein. Er kommt zur Entdeckung, dass Gott, der Mensch geworden ist, in allen Menschen zu finden sei. Ab 15 Jahren.