

Filmkritik

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **30 (1978)**

Heft 6

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

FILMKRITIK

Violanta

Schweiz 1976. Regie: Daniel Schmid (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 78/84)

«Der Nostalgiker unter den Schweizer Filmemachern», «Meister der ‚neuen Dekadenz‘», «dekadenter Ästhet», «Melodramatiker», «Traumtänzer», «Aussenseiter», «unter den ‚Contestataires‘ unseres Landes der ‚gefährlichste‘», «Vertreter des reinen Kinos», «Gratwanderer am Abgrund des Kitsches» – so lauten einige Bezeichnungen, mit denen versucht wurde, den 1941 in Flims geborenen Daniel Schmid und sein bisheriges Werk zu charakterisieren. Mehr oder minder mögen diese Schlagworte sogar zutreffend sein, aber so einfach etikettieren lässt sich Schmid nicht. Seine bisherigen Werke («Thut alles im Finstern, Eurem Herrn das Licht zu ersparen», 1971, «Heute Nacht oder nie», 1972, «La Paloma», 1974, «Schatten der Engel», 1976) schillern zwischen Tag und Traum, Dekadenz und Nostalgie, zwischen Gesellschaftskritik und wildwuchernder Phantasie, die in üppigen Dekors von sinister, morbider Schönheit schwelgt. Seine Filme sind geprägt von den Stilmitteln bürgerlicher Trivialkunst, die Schmid jedoch nicht einfach reproduziert, sondern er macht durch Übertreibung, etwa des Melodramatischen oder der überbordend ausgestafferten Dekorationen, Abgründe sichtbar. Schmid: «Das ist eines der Stilprinzipien, die ich habe in meinen Filmen: dass ich alte Formen benutze, dass ich Klischees benutze, wobei die Gefahr bei Klischees immer ist, dass sie auf einen selbst zurückschlagen.» Es wäre jedoch völlig verfehlt, Daniel Schmid mit den von ihm verwendeten Stilmitteln und Klischees zu identifizieren.

Der Hotelierssohn Schmid sagt von sich, er habe «die Schweiz verlassen, mit 19 Jahren, um zu vermeiden, in die Strukturen der Gesellschaft einzutreten: Die Schweizer Bourgeoisie ist eine der stärksten der Welt, weil sie in ihrer Geschichte nie Momente der Unsicherheit hatte, Momente des Sich-selbst-Prüfens, der Krise.» Schmid ist von diesem Bürgertum, dessen Erscheinungsformen er in seinen Filmen künstlerisch überhöht und verfremdet darstellt, fasziniert und zugleich abgestossen. Aus dieser ambivalenten Beziehung erwächst Schmid eine schöpferische Spannung, die der Motor seines Schaffens ist. «Ich kann zugleich eine Sache toll finden und sie verachten, ich habe nicht ein so klares Verhältnis zu den Dingen wie viele Leute». Dieser Zwiespalt, die Vertrautheit mit und Faszination durch den Stoff und die gleichzeitige Distanzierung von ihm, erschwert es dem Zuschauer, Schmid's Filme in einer der gängigen Rubriken unterzubringen. Seine Filme sind Fabeln, die offenbleiben für mancherlei Interpretationen. Das besagt aber keineswegs, dass ihnen ein Standpunkt fehle. Schmid reflektiert in seinen Filmen seine, wie er selbst sagt, verfälschten Beziehungen zur Realität. Gefragt, welche Motive ihn zum Filmemachen geführt haben, antwortete Schmid: «Ich glaube, dass der Film eine sehr künstliche Kunst ist, die nichts mit der Wirklichkeit zu tun hat: Er ist totale Fiktion. Es ist schwierig zu erklären, aber ich hatte immer, seit meiner Kindheit, (...) eine sehr starke Beziehung zum Künstlichen und eine ziemlich gebrochene Beziehung zu dem, was man die Wirklichkeit nennt. (...) Ich liebe es, Geschichten zu erfinden, sie mir zu erzählen, die Flüchtigkeit eines Moments zu erhaschen, ihn zu fixieren, durch ein schwebendes Bild zwischen zwei Welten zu fixieren. Die absolute Wahrheit existiert nicht für mich. Ich glaube an kein System, da, wenn es einmal etabliert ist, jedes System, so verführerisch es auch sein mag, sich von seiner originellen Idee entfernt und unmenschlich wird, weil die Minderwertigkeit immer die Oberhand bekommt. Weil jede Grösse bröcklig wird und sich durch die Schuld der Menschen abnutzt.»

★



An Conrad Ferdinand Meyers Novelle «Die Richterin» (1885) habe ihn das pathologisch Unklare, das Unschweizerische interessiert, hat Daniel Schmid erklärt. In der Tat ist Meyers Novelle ein düsteres Werk voller leidenschaftlicher Gefühle und gewalttätiger Handlungen, erzählt in einem gewaltsam übersteigerten Freskostil. Es ist die Geschichte der Richterin Stemma, die zur Zeit der Kaiserkrönung Karls des Grossen mit strenger Hand in einer Talschaft Rätians über Recht und Ordnung wacht, und ihrer Tochter Palma, die sich in ihren Halbbruder Wulfrin verliebt, der ihre Gefühle erwidert. Aber Stemma ist nicht die, die sie scheint: Die für das Volk über allem stehende Richterin ist auch eine Verbrecherin – sie hat ihren Gatten, Wulfrins Vater, umgebracht. Als ihr Geheimnis von ihrer Tochter entdeckt wird, spricht sich die «grosse Sünderin» selbst das Urteil und nimmt Gift. Dabei hat sich herausgestellt, dass Palma und Wulfrin keine Geschwister sind: Wulfrin stammt aus der ersten Ehe von Stemmas Gatten, und Palma ist nicht dessen Tochter, sondern die ihres Geliebten Peregrinus, den Stemmas Vater umgebracht hat. So dürfen Wulfrin und Palma mit dem Segen des von Rom über Rätien heimkehrenden Kaisers Karl doch noch ein Brautpaar werden.

Das Wulfrin-Palma-Verhältnis in dieser um Morde, Selbstmorde, Ehebruch und Inzest kreisenden Geschichte haben Sigmund Freud und Otto Rank überzeugend auf Kindheitserlebnisse Meyers zurückgeführt: «...wird man leicht hinter der historischen Einkleidung dieser Erzählung die ursprüngliche Familienromanphantasie des Knaben erkennen, der seiner Mutter eheliche Untreue andichtet, um seine Verliebtheit in seine Schwester zu rechtfertigen und der Anstössigkeit zu entkleiden.» Das fiktive Geschwisterverhältnis widerspiegelt inzestuöse Gefühle Meyers zu seiner Schwester Betsy. C. F. Meyer bedient sich hier, wie auch in anderen Werken, der Form der historischen Novelle einzig und allein, um seine eigenen Erfahrungen und Anschauungen darin unterzubringen. «Ich ziehe sie dem Zeitroman vor, weil sie mich besser tarnt und den Leser in grösserer Distanz hält. Unter der Hülle einer objektiven und äusserst künstlerischen Form bin ich also ganz subjektiv und individuell» (aus einem Brief Meyers). «Die Richterin», so erinnert sich Meyers Schwester, sei das einzige Werk ihres Bruders gewesen, von dem er ihr, während er es komponierte, niemals gesprochen habe, das einzige, das sie erst in Buchform zu sehen bekommen habe...

★

Ursprünglich hätte Daniel Schmid's Verfilmung der Meyer-Novelle ein Beitrag zur Reihe «Verfilmte Schweizer Literatur» des Fernsehens DRS werden sollen, musste dann aber, wie auch Thomas Koerfers «Alzire», ausserhalb dieses Projektes als

Koproduktion der Zürcher Condor-Film und der Genfer Artcofilm verwirklicht werden. Schmid hat, zusammen mit Wolf Wondratschek, dem Mitverfasser des Drehbuches, die Vorlage sehr frei in seine ureigene Form- und Bildersprache umgegossen. Auch er ist, ganz im Sinne Meyers, «subjektiv und individuell» geblieben. Die Handlung wurde aus dem deutschen Frühmittelalter in eine mythisch-zeitlose Epoche verlegt und spielt nicht auf Meyers Burg Malmort, sondern im Palazzo der Familie Salis in Soglio (Bergell), von der Schmid mütterlicherseits abstammt. Die historisierende Sprache wurde ihres umständlichen, sperrigen Charakters entkleidet, und auch die altertümlich klingenden Namen wurden geändert: Stemma wurde zu Violanta (Lucia Bosé), Comes, ihr Mann, zu Simon (Francois Simon), Peregrinus zu Adrian (Raul Gimenez), Faustine, eine Spiegelfigur Stemmas/Violantas, die ebenfalls ihren Mann umgebracht hat und Selbstmord begeht, zu Alma (Ingrid Caven), Wulfrin zu Silver (Lou Castel), Palma zu Laura (Maria Schneider) und Graciosus, der von der Mutter für Palma vorgesehene Bräutigam, zu David (Luciano Simioni). Alle diese Massnahmen haben dazu beigetragen, die Geschichte von realistischem Ballast zu befreien und sie zur zeitlosen Parabel zu gestalten.

Als Silver, dem Laura noch nie begegnet ist, nach Jahren der Abwesenheit zurückkehrt, sind die Vorbereitungen zur Hochzeit Lauras mit David in vollem Gang. Die Begegnung Silver-Laura stürzt nicht nur die beiden jungen Menschen in eine Verwirrung der Gefühle, sie holt auch Violantas verdrängte, dunkle Vergangenheit in ihr Bewusstsein zurück, eine schuldbeladene Vergangenheit, die nach Sühne drängt. Violantas Bruder Fortunat (Gérard Depardien) hatte sie beim Würfelspiel an Simon verspielt. Fortunat wurde ermordet, ihr Geliebter Adrian, der Vater Lauras, ebenfalls. Violanta vergiftete ihren Mann Simon, den Vater Silvers. Die Geister der Toten nehmen immer stärker von den Gedanken der Lebenden Besitz, werden zur bedrohlichen Wirklichkeit, die von der Realität des Lebens nicht mehr zu unterscheiden ist. Die Traumbilder und Alpträume Violantas, Silvers Begegnung während eines Gewitters mit Lebenden und Toten, darunter seine verrückt gewordene Mutter (Anne-Marie Blanc), in einer Höhle sind in einem Grenzbereich zwischen Diesseits und Jenseits angesiedelt, das die Lebenden in einen untergründig dämonischen Bann schlägt, aus dem es bei Schmid kein erlösendes Erwachen mehr gibt wie in Meyers Vorlage. Schmid und Wondratschek haben den Schluss geändert: Nachdem Laura die Schuld ihrer Mutter entdeckt hat, wird das Geheimnis von den beiden Frauen gewahrt. Violanta überträgt Laura die Macht über das Tal. Die Wahrheit könnte diese Macht gefährden. So heiratet Laura nicht Silver, sondern David, während sich Violanta, vor den Hochzeitsgästen unbemerkt, vergiftet. Das Böse zeugt immerfort Böses, und Laura und David bilden ein neues falsches Paar, das vermutlich wiederum ein falsches Paar hervorbringen wird.

★

Faszinierend in «Violanta» ist die unerbittliche Folgerichtigkeit, mit der die Tragödie sich entwickelt, ist die nahtlose Verbindung der verschiedenen Ebenen von Realität, Erinnerung, Traum und Vision. Faszinierend auch die perfekte formale Gestaltung, die unheimlich stimmige Musik Peer Rabens, die hervorragenden Darsteller, die grossartige Kameraarbeit Renato Bertas. Für mein Empfinden aber geradezu ausserordentlich ist, wie Schmid und Berta die Berglandschaft des Bergells in das Geschehen einbeziehen. Im ersten Drittel des Films erfasst die Kamera in einem atemberaubenden Kreisschwenk das Tal und die Berghänge bis zu den schneebedeckten Gipfeln empor, gleichsam einen magischen Kreis beschreibend, in dem die Menschen samt ihrem Tun unausweichlich gebannt sind. Durch solche und andere Stilmittel erhält die Geschichte um Violanta und das «Geschwisterpaar» eine magische, ja mythische Dimension, in der Lebende und Tote sich zu einem gespenstischen Lebens- und Todesreigen finden. Aber Schmid wäre nicht Schmid, würde er diese magischen Bilder nicht immer wieder brechen, verfremden, in Distanz rücken. Schmid's frühere Filme waren gekennzeichnet durch eine grössere stilistische Extra-

vaganz, exotischen Manierismus, überbordende Phantasie und einen lehrstückhaften gesellschaftskritischen Hintergrund. Dieser ist, versteckter zwar, auch in «Violanta» vorhanden. Hingegen ist Schmid's Stil, vielleicht zum Leidwesen vieler seiner bisherigen Bewunderer, beherrschter, «klassischer» geworden, geprägt von einer kühlen, beklemmenden Ästhetik. Zum ersten Mal hat er die Landschaft, in der er aufgewachsen ist, in einen Film integriert. Mit dieser Landschaft verbinden ihn Erinnerungen an die eigene Kindheit: «Es ist so etwas wie ein Heimkommen zu sich selber, gleichzeitig aber auch ein Weggehen, weil man doch nicht heimkommt. Es ist auch ein Fremdheitserlebnis, die Begegnung mit meinen Kindheitsvorstellungen» (Schmid in einem Interview in ZOOM-FB 15/77). Daniel Schmid ist selbst in einem männerlosen Haushalt aufgewachsen. Er hat erlebt, wie die toten Männer im Bewusstsein ihrer Frauen weiterexistierten, wie die Frauen mit ihren toten Männern weiterlebten. Nicht zuletzt dank dieses eigenen Erfahrungshintergrundes konnte es Schmid gelingen, Violantas völlig ineinander verwobene innere und äussere Welt in derart eindrückliche, stimmige Bilder umzusetzen. Franz Ulrich

Tod oder Freiheit

BRD 1977. Regie: Wolf Gremm (Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 78/69)

Etwas kann gleich eingangs erledigt werden: Gremm hat, was die äusseren Handlungselemente anbelangt, sicher am meisten Schillers «Räubern» entnommen. Was er aber aus dem Stoff macht, hat überhaupt nichts mehr mit dem in unbändigem Pathos hingeworfenen Schauspiel um gesellschaftliche Zustände und philosophische Prinzipien zu tun. Der Film will also keine jener subventionssicheren Literaturverfilmungen sein, die die Bundesrepublik in letzter Zeit heimsuchen. Also soll und darf man zunächst nicht einfach Film und Drama vergleichen. Auch sind wohl die Zeiten vorbei, wo man aus blosserem Respekt es nicht hätte wagen dürfen, klassische Literatur als Rohmaterial für irgendwelche Zwecke zu verwenden. Die Frage ist nicht, ob, sondern wie das Material verarbeitet, verwertet – oder eben auch verwurstet wird.

Gremm hat aus dem «Räuber»-Stoff einen abenteuerlichen Action-Film machen wollen. Regina Ziegler, die Berliner Produzentin, die den Film zusammen mit der deutschen Paramount-Ablage herstellte, ist überzeugt, dass damit «auch noch die Leute im letzten Kleinstadtkino» zu unterhalten sind. Und um dieses Ziel zu erreichen, flog man extra Action-Spezialisten aus England herbei, die es eigentlich im Griff haben sollten. Trotzdem ist nicht so viel daraus geworden, wie möglich gewesen wäre. Der Versuch, Abenteuer zu produzieren, die den amerikanischen Hollywoodmustern den Platz hätten streitig machen können, blieb bloss selber abenteuerlich, indem es offenbar beim Drehen mit in dieser Sparte völlig unerfahrenen Spielern turbulenter zugeht, als für den Film fruchtbar gemacht werden konnte.

«Tod oder Freiheit» ist eine Geschichte, die 1750 in Süddeutschland spielt. Darin geht es um die brutale Willkürherrschaft eines Fürsten, um eine Gruppe Aufständischer, um eine Grafenfamilie, deren ältester Sohn in die Auseinandersetzungen gerät, um Intrigen des jüngeren, benachteiligten gegen seinen Bruder. Es geht um Liebe und Eifersucht, um Überfall und Kampf, um Folter und Verrat. Sämtliche Register des traditionellen Degen- und Reiterfilms werden gezogen, wie kaum zuvor im deutschen Film, und dennoch geht das Ganze nicht auf, nicht einmal als Unterhaltungsfilm. Zu vieles stört darin.

Da ist einmal der Eindruck, alles schon gesehen zu haben, nur um einiges gekonnter: angefangen bei den aus dem Italowestern bestens bekannten Pistolen in der ausgehöhlten Bibel bis zu den mehr schlecht als recht kopierten Schiess-, Fecht- und Schlagwettbewerben. Mit blassen Nachahmungsversuchen sind da keine Lorbeeren mehr zu holen, auch nicht mit einer Story, die etwas sozialkritisch aufgemotzt ist. Doch dazu später noch Genaueres. Mindestens so schwer wiegt das schlechte Spiel



der Darsteller. Mario Adorf vielleicht ausgenommen, wirken alle, selbst Gert Fröbe, mehr oder weniger künstlich, wenn nicht sogar lächerlich, am peinlichsten der jüngere Sohn des Grafen (Wolfgang Schumacher), aber auch die erfahrenere Erica Pluhar als Baronin, die sich zu den Revoluzzern durchmausert, um zu dokumentieren, dass auch Frauen immer tapfer gegen Ungerechtigkeit und für Freiheit gekämpft haben. Man hat oft im Voraus Angst, es könnten den Spielern Fehler unterlaufen, auch wenn Mimik und Gestik dann einigermaßen plausibel erscheinen.

Es wären ganz eigenartige Schnitte zu kritisieren, indem Bilder ganz einfach nicht zusammenpassen, etwa wo die Bande nach ihrer Flucht durch den Brunnenschacht wieder zur Ruine hinaufblickt. Unwahrscheinlichkeiten stören mehr als sonst, es gibt die fehlenden oder kaum einleuchtenden Motivierungen und das eigenartig komisch wirkende reale Dekor dieser offenbar erst kürzlich frisch renovierten süddeutschen Schlösser und Burgen (dass das so aufgebaut wurde, kann ich mir jedenfalls nicht vorstellen).

Der grösste Mangel des Films ist aber der, dass man den Eindruck nicht los wird, mittels dieser trivialisierten «Räuber»-Story sollten, trotz unterhaltendem Gewand und verborgen hinter historischem Brimborium, dennoch aktuelle Fragen angeschnitten werden. Gremm selbst bezieht sich wohl zum einen ganz einfach auf die Tradition der Karl-May-Filme mit deren «ungeheurer Sympathie für Minderheiten: die Indianer». Aber er findet es auch «aufregend, dass wir z. B. auch ‚gute‘ Rebellen hatten», «Volkshelden, die damals gebraucht wurden...». Wenn das Anspielungen sein sollen auf Diskussionen, wie wir sie heute um die Frage berechtigter oder unberechtigter Rebellion und um damit verbundene Methoden zur gesellschaftlichen Veränderung führen, dann muss klar werden, dass Filme wie «Tod oder Freiheit» nichts taugen, weil sie als kommerziell-seichte Ware nach Gebrauch weggelegt, vergessen werden. Für eine echte, brisante Auseinandersetzung müsste man sich dann doch

wieder mehr an Schiller orientieren. Ihm wurde aufgrund seines Werks von Herzog Karl Eugen das Dichten verboten und Festungshaft angedroht. Er sah sich gezwungen, aus Stuttgart zu fliehen, um nicht der herzoglichen Repression zu erliegen. Filme, wie derjenige von Gremm, sind somit aus der Situation heraus, in der sie entstanden, als Produkte erkennbar, die, obwohl sie es vorgeben, nicht einfach nur unterhalten, sondern in etlichen Andeutungen Flucht vor der aktuellen Situation in eine romantisch-unverfängliche Vergangenheit signalisieren. Niklaus Loretz

THX 1138

USA 1972. Regie: George Lucas (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 78/82)

Der späterhin mit dem Science-Fiction-Spektakel «Star Wars» (aber auch mit dem bescheideneren und viel hübscheren «American Graffiti») bekannt gewordene amerikanische Autor und Regisseur George Lucas drehte diesen weitaus persönlicheren, engagierteren und auch schwierigeren Science-Fiction-Film noch weitgehend als Unbekannter. Der Film fand seinerzeit zunächst nur in den angelsächsischen Ländern (in denen sowohl das an Science-Fiction speziell interessierte Publikum wie auch das Interesse des breiten Publikums für Science-Fiction traditionell grösser sind als bei uns) einige Beachtung. Bei uns blieb er obskur, für einige wenige bestenfalls legendär- bis in neuester Zeit Science-Fiction-Filme auch in Europa zumindest vorübergehend etwas mehr in Mode kamen, als es sonst der Fall gewesen ist. Jetzt kommt er spät, aber nicht zu spät auch in der Schweiz noch heraus.

«THX 1138» spielt in einer unbestimmten Zukunft in einem unterirdisch angelegten stadtartigen Gemeinwesen, das sich vor allen Dingen durch eine nahezu lückenlose kybernetische Kontrolle sämtlicher Daseinsbereiche, also auch der privaten auszeichnet. Video, Comuter, Drogen und weitere fortgeschrittene Techniken und Kommunikationsmittel steuern und überwachen praktisch jedes kleinste Ereignis, das überhaupt irgendwo im Innern des Molochs Zivilisation eintritt. Sie halten das künstliche Gleichgewicht des Ganzen, «Ruhe und Ordnung», aufrecht, sie sorgen für den geplanten, reibungslosen Ablauf von allem und jedem (auch der Unfälle), für die ungestörte Abwicklung von Arbeit, Freizeit, Konsum, kurzum für das Funktionieren des allgemeinen Lebensglücks. Das Individuum scheint ausgelöscht, zum Dasein eines Maschinenbestandteils reduziert, denn sosehr es in allem bedient ist, sosehr muss es in allem auch wieder dienen. Es heisst denn auch ganz entsprechend gar nicht mehr mit richtigem Namen, sondern ist nach Art unserer Autonummern mit einem Präfix aus drei Buchstaben und einer vierstelligen Zahl bezeichnet. Im alltäglichen Umgang werden aus diesen Bezeichnungen Kurzformen abgeleitet: der Bürger «THX 1138», der Held des Films, heisst zum Beispiel kurzerhand «Tex».

An einem Tag wie jedem anderen in der Metropolis – da er wie immer berufshalber mit radioaktiven Materialien hantiert und weiter nichts Ungewöhnliches sich ereignet als die laufenden kleinen Strahlenlecks, bei denen eine keineswegs überdurchschnittliche Zahl von Bürgern ihr Leben lässt –, verspürt Tex ein unerklärliches Unwohlsein, undefinierbare Störungen, ein merkwürdiges, nie zuvor dagewesenes Ungleichgewicht im Verhältnis von psychischem und physischem Input und Output. Er sucht anweisungsgemäss Rat beim künstlichen Gott der Metropolis, einer leeren Fiktion, die über ein seelsorgerisches Fernsehen den Bürgern Segnungen und einfältige Ratschläge ins Ohr säuselt: «Kauft mehr jetzt – und seid glücklich», und im weiteren zum pflichtschuldigen Einhalten des vorgeschriebenen Drogenkonsums ermahnt. Doch das fehlerhafte Funktionieren des Bürgers Tex ist offensichtlich schon zu weit fortgeschritten, als dass es mit salbungsvollen Sprüchen und besänftigenden Chemikalien so leicht wieder aus der Metropolis zu schaffen wäre: Das erweist sich daran, dass er nicht nur (was schon aussergewöhnlich ist) die Versuchung verspürt, mit seiner Lebensgefährtin LUH 3417 der körperlichen Liebe zu pflegen, sondern dieser Versuchung auch noch nachgibt, obwohl auf derlei «sexuelle Perversion» wie

auf alle Überbleibsel von naturhaftem Gebaren die Einweisung in eine Art Irrenanstalt steht (diese Einweisung wird von überlebensgrossen Androiden-Polizisten besorgt, die vor dem Zuschlagen mit ihren Knüppeln allemal liebevoll flüstern: «Wir wollen Dir doch nur helfen!»).

Der Klinik, in welche Tex auf diese Weise gelangt, entflieht er jedoch, denn bei ihm versagen die Drogen, die bei andern bewirken, dass sie freiwillig bleiben. Auf seiner Flucht aus dem kybernetischen Gemeinwesen wird er zwar ununterbrochen überwacht und verfolgt, doch die Häscher lassen zuguterletzt auf Befehl eines Computers von ihm ab: Dieser hat errechnet, dass der Flüchtige ohnehin schon mehr Schaden in der Metropolis angerichtet hat, als er jemals wird abbezahlen können, und sich somit ein Einfangen nicht lohnt. Für das Glück unrettbar verloren, entsteigt Tex den unterirdischen Bereichen – einer riesigen untergehenden Sonne entgegen.

Lucas tut sich in diesem Film weniger durch Klarheit der Argumentation hervor – vieles ist nur angetönt, einiges glattweg rätselhaft – als durch eine Fähigkeit, Atmosphäre zu schaffen und die ausserordentlichen, hochkünstlichen Bilder, aus denen der Film gewirkt ist, auf uns einwirken zu lassen. Was ihn interessiert hat, ist sichtlich weniger die Logik der Metropolis (diese scheint gleichsam vorausgesetzt) als die erdrückende Stimmung, die sich daraus ableitet. Die Menschen scheinen auf eine Art Nullpunkt des Lebens und der Erlebensfähigkeit reduziert, da Gefühle nur mehr als ferne Erinnerungen überhaupt vorhanden sind. Insofern als die Menschen darin doch die grössere Rolle spielen als die Umgebung, als die Zivilisationsmaschine, die für gewöhnlich das Hauptthema von Science-Fiction-Filmen abgibt, erhebt sich «THX 1138» einiges über den Durchschnitt der Produktion, auch wenn sich noch vieles darin wacklig ausnimmt. In «Star Wars» hat Lucas später die Perfektion erreicht, doch hat er ihr die persönliche Inspiration weitgehend geopfert. Pierre Lachat

Angst

Norwegen 1976. Regie: Oddvar Bull Tuhus (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 78/72)

Ein Paar, unterwegs im Flugzeug. Beide so in den vierzig. Sie sorgt sich um das daheim unter der Obhut eines siebzehnjährigen Mädchens zurückgelassene Töchterchen. Er beschwichtigt. Unterdessen die beiden zuhause in Hochstimmung. Gemeinsames Bad. Frohe Gesichter. – Da entfernt sich die Kamera. Es erscheint ein Suchraster im Bild und man hört eine Kamera surren: Jemand will da am intimen Geschehen im Haus ungebetenerweise teilhaben. In andern einleitenden Szenen wiederholt sich dasselbe. Geschickt wird dem Zuschauer die ständige Präsenz einer fünften, unsichtbaren Person fühlbar gemacht, ja er wird manchmal gar mit dieser identisch, indem er mit deren Augen zu sehen gezwungen ist, ohne zu wissen, wer sie ist. Schon das löst Angst aus, zu der die Angst um die ohne ihr Wissen beobachteten, bedrohten Figuren kommt.

Der Vater, ein von Kongress zu Symposium reisender Psychiater, begleitet von seiner Frau, ist erneut unterwegs. Tove, das Kindermädchen, bewundert gerade seine gescheiterten theoretischen Ausführungen am Fernsehen (Thema: Der Aussenseiter), als sich die fünfte Person, einer jener Aussenseiter, erstmals per Telephon bemerkbar macht.

Der dritte Film des Norwegers Oddvar Bull Tuhus beginnt spannend und subtil. Er steigert sich noch in der Beschreibung der Bedrohung, der Reaktionen des Mädchens, das verängstigt Hilfe bei der Polizei sucht, auf die immer zudringlicheren Telefongespräche. Er lässt sich dann ebenso Zeit in der Darstellung des Verhältnisses zwischen dem überraschend auf der Bildfläche erscheinenden Bedroher und seinem Opfer. Behutsam zeigt er, wie sich beide ein falsches Bild voneinander gemacht haben: Er, der sich in seiner Kontaktscheu, in seinem Voyeurismus – als Ausdruck seiner Beziehungsarmut – unter dem Mädchen nichts anderes als eine Sexbesessene

vorstellen konnte; sie, die aufgrund seiner hämisch-grausamen Telefonmonologe einen verrückten, rücksichtslosen Vergewaltiger erwarten musste. Das Opfer beginnt zu verstehen, zu helfen; der Eindringling, ein Patient des Psychiaters fängt an, sich auszudrücken, sich dem Mädchen anzuvertrauen.

Gerade in dem Moment, wo sichtbar wird, dass es hier um auf zwischenmenschlicher Ebene anzugehende Probleme geht, schlägt die zu früh in Gang gesetzte Polizeimaschinerie zu, die für lange Einfühlung keinen Raum lässt. Aus dem Eindringling wird ein Gejagter. Ohne Chance gelassen, verhält er sich entsprechend, wird zum Geiselnnehmer, und als solcher schliesslich wird er niedergestreckt. Die Polizei aber wird für ihr «mustergültiges Verhalten» gelobt.

Man mag dem Film gegen den Schluss vorhalten, er werde platter, plakativer, einseitiger. Er verliere an Subtilität, wo es um die Schilderung des Polizeieinsatzes geht. Tuhus hat sich von Beginn des Films an für die Perspektive des Aussenseiters entschieden. Und aus dieser Perspektive muss die tragische Unangemessenheit der polizeilichen Haudegenaktion überdeutlich hervortreten, muss die Sensationslust von Presse und Fernsehen (und diejenige ihrer Konsumenten) gesunden Zorn wecken.

Gewiss bringt Tuhus Film thematisch nichts Neues. Man erinnert sich an Sidney Lumets «Dog Day Afternoon», der brisanter, krasser und schlagender war. Aber gerade die weniger spektakuläre, langsamere, ländlichere Art, das Thema Geiselnahme zu untersuchen, könnte ebenso sehr haften bleiben, was heute umso wichtiger scheint, wenn man an die zunehmende Lüsterheit bei einem breiten Publikum denkt, mit der Geiselnahmen aufgenommen und dadurch gerade auch provoziert werden.

Nach wie vor fehlt der Film, der das Thema in seiner heissesten Ausprägung, dem Politterror, für einmal so subtil, statt reisserisch, darzustellen vermöchte.

Niklaus Loretz

Der Umsetzer

BRD 1976. Regie: Benno Trautmann und Brigitte Toni Lerch (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 78/83)

Thema des Erstlings von Benno Trautmann und Brigitte Toni Lerch ist die Sanierung alter Häuser, das Umsetzen alter Menschen in Neubauten. «Gemeinnützige Wohnbaugesellschaft» (GEWOGÉ) heisst die fiktive Firma in Westberlin, für die der «Umsetzer» wirbt. Er spielt in einem Werbefilm mit, der für diese Gesellschaft gedreht wird und den Betroffenen den Auszug aus der alten, billigen Wohnung in die «gutgeschnittene Neubauwohnung» im Hochhaus vor der Stadt erleichtern soll. Viel Schweiss und Überredungskunst kostet es, Menschen, die an ihrer Umgebung, an ihren Nachbarn und Freunden hängen und sich in ihrer schlechtgeschnittenen Altwohnung so wohlfühlen, zur Umsetzung zu konditionieren. Mit allen Mitteln, mit Versprechungen, im Notfall auch mit Bestechungen, versucht die GEWOGÉ ans Ziel und zu den Unterschriften zu kommen. Es gelingt nur mit äusserster Geduld, und es geschieht auch hie und da ein Unglücksfall: Da hängt sich ein altes Mütterchen in der Wohnung auf, nachdem es kaum gelesen hat, worum es geht – für den «Umsetzer» ärgerlich und völlig unverständlich. Als ein ganz Zäher entpuppt sich der Nachtwächter Fritz Britz, der nicht einsieht, warum das Haus saniert (lies: abgebrochen) werden soll, und sich weigert auszuziehen. Eine defekte elektrische Leitung tötet ihm seine Frau, der Hund, sein treuer Nacht-Begleiter, wird ihm weggenommen, als er den «Umsetzer» ins Bein beisst, der sich gewaltsam den Weg in die Wohnung erkämpfen will. Ein Nachtwächter ohne Hund ist keiner mehr. Ohne Arbeit, zahlungsunfähig geworden, öffnet Britz den Gashahn, sich das Leben zu nehmen, aber sie «gönnen» ihm nicht mal dies – das Gas wird abgestellt. Nach drei Jahren aussichtslosen Kampfes wird er endlich «freiwillig» abgeführt und landet im Obdachlosenheim. Der Werbefilm, unterdessen gebrauchsfertig geworden, dient dem «Umsetzer»

für seine Instruktionsabende. Doch da läuft ihm schon wieder dieser Querschläger Britz ins Lokal, warnt die Anwesenden und hetzt die Leute gegen ihn auf..

Die geschlossene Form dieses Dokumentar-Spielfilms (nach wahrer Begebenheit gedreht) wird durch die Werbefilmer im Film aufgebrochen, ohne aus den Fugen zu gehen. Die alten Leute, das sei besonders hervorgehoben, sind in aller Hilf- und Ratlosigkeit, jedoch ganz ohne Sentimentalität und Weinerlichkeit ins Bild gebracht. Die Bilder aus ihrem Leben in den alten Berliner Strassen sprechen ohne betonten Kommentar für sich selber und zeigen die lebendige Struktur von Wohngebiet und Menschenschicksalen, die eng ineinander verwoben sind. Dem alten Britz gelingt es, aus seiner abgeschobenen Situation das einzig Richtige zu machen: Wenn schon sein eigener Widerstand gewaltsam gebrochen wurde, will er wenigstens die Andern vor falschen Versprechen warnen. Was im Film nicht klar zum Ausdruck kommt, sind die rechtlichen Möglichkeiten, die diese meist sehr alten Leute hätten, um sich gegen die «Umsetzung» zur Wehr zu setzen. Es entsteht ein undefinierter Eindruck, ein gemeinsamer Widerstand könnte solche Manipulationen eventuell verhindern.

Die Wohnsituationen von Westberlin können nicht ohne weiteres auf die Schweiz bezogen werden, jedoch herrschen auch bei uns vielerorts sehr ähnliche Zustände. Ich kann mir vorstellen, dass ein solcher Film, etwa an Altersnachmittagen gezeigt, Anregung böte, nach Mitteln zu fragen und zu suchen, die in ähnlichen Lagen hier zur Verfügung stehen, und auf diese Weise viel Angst und Unsicherheit abbauen könnte.

Elsbeth Prisi

TV/RADIO-KRITISCH

Die Stadtverbesserer

Zur Sendung «Nid naalaa gwinnt oder Die Stadtverbesserer, Fernsehen DRS, 13. März

Der Dokumentarfilm von Ursula Rellstab und Christian Senn, produziert vom Ressort Religion/Sozialfragen des Fernsehens der deutschen und rätoromanischen Schweiz, der am 13. März ausgestrahlt wurde, heisst leider nur im Untertitel so, wie er heissen müsste: eben «Die Stadtverbesserer». Aus jenem unergründlichen Missverständnis des «Volkstümlichen», das im Programm des Deutschschweizer Fernsehens immer etwa wieder zum Vorschein kommt, absolvierte man aber noch einen Schnellkurs beim «Komödienstadl» (oder so) und setzte dann den Obertitel «Nid naalaa gwünnt», der in seiner Beliebigkeit nur gerade noch durch «Jääsoo» zu überbieten wäre. Dafür konnte man dann gegen Ende von «funktionaler Gemeinwesenberatung» daherreden. Die Funktion eines «Gemeinwesenberaters» wurde aber wiederum durch eine schlechthin kindische «graphische» Darstellung angedeutet. Diese sprachliche Kompasslosigkeit ist allerdings bezeichnend: nicht für den Filmbericht, sondern für die Schwierigkeit eines menschlichen Gesprächs zwischen den Städtebewohnern und den Städteplanern.

Dass bei uns wie anderswo in den letzten Jahren die Notwendigkeit eines solchen Gesprächs immer unausweichlicher geworden ist, hat vielerlei Gründe – von der rasanten (und allzu oft unmenschlichen) Bautätigkeit und Bauplanung während der Hochkonjunktur bis zu den Verschiebungen im Altersaufbau der Bevölkerung und zu wirtschaftlichen Veränderungen (Rückgang des Kleingewerbes, Ladensterben usw.). Immer mehr Menschen haben das am eigenen Leib erfahren. Immer klarer ist dabei geworden, dass zwei Bevölkerungsgruppen, die keine Lobby haben, nämlich die Kinder und die Alten, am schwersten betroffen sind. Immer unausweichlicher ist dabei die Frage geworden, ob und wie ein Leben in der Stadt denn noch menschlich sein könne.