

Filmkritik

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **31 (1979)**

Heft 18

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

Die Abfahrer

BRD 1978. Regie: Adolf Winkelmann (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 79/248)

Wer es bisher nur ahnte, dem wird es nach den «Abfahrern» sonnenklar: «Abhauen» gehört zu den menschlichen Grundbedürfnissen. Ob mit Neckermann oder Schweizerischem Studenten-Reisedienst an einen der überfüllten mediterranen Touristenstrände oder mit einem in eigener Regie «organisierten» Möbeltransporter ins unromantisch-deutsche Sauerland, bleibt letztlich Mentalitätsfrage.

Nicht nur die grundsätzliche Konsumbereitschaft, sondern auch das nötige Kleingeld für eine konventionelle Alltagsflucht fehlt den drei arbeitslosen Ruhrpott-Typen in Adolf Winkelmanns Spielfilm-Erstling «Die Abfahrer». Atze, Lutz und Sulli gehören mit zu den ersten Opfern einer rezessionsbedingten Entlassungskampagne in der hiesigen Schwerindustrie, um den Rest der Arbeitsplätze zu sichern, wie es von offizieller Seite heisst. Etwas weniger grosse Schnauze und etwas mehr Unterwürfigkeit hätte ihnen vielleicht zwei, drei Monate Schonfrist eingebracht; in dieses Horn bläst Atzes Analyse des Arbeitsmarkts. Im Unterschied zu den andern Arbeitslosen im kleinbürgerlichen Quartierstrassenmief setzten Atze, Lutz und Sulli nicht die ausbleibende Arbeit, sondern höchstens die fehlenden «Märker» zu. «Ich habe immer arbeiten wollen!», kommentiert ein vorzeitig pensionierter Misanthrop, der gegen das Vakuum zwischen Frühstück und Fernsehprogramm mit Am-Fenster-Lümmeln und Kleinkriegen gegen seine Frau kämpft, die morgendlichen Würfelspiele der Drei. Sulli, dem griechischen Gastarbeiter, droht neben der zersetzenden Missgunst der Nachbarn noch das Damoklesschwert der verweigerter Verlängerung der Aufenthaltsbewilligung, was Trennung von Freunden bedeutet, und Lutz überlegt seit drei Monaten, wie er seiner besorgten Mutter seine Arbeitslosigkeit am schonungsvollsten beibringt.

Eines Tages stellt der Zufall den dreien einen Möbeltransporter in die heimatliche Toreinfahrt. Atze macht seinen Kumpeln eine Fahrt ins Blaue schmackhaft, um dem allabendlichen «Haste Arbeit?» in der Kneipe zu entgehen. Niemand bekommt Wind von der Spritztour, es ist Fussball-Weltmeisterschaftszeit und jedermann hängt vor der Glotze. Erst wird das Ganze als kleine Stadtrundfahrt geplant, doch die nahe Autobahn lockt. An einer Raststätte macht Atze ein paar Jeans namens Svea an. Svea hängt zwischen Benzinzapfsäulen und Familienkutsche und motzt mit ihrem langweiligen Ferienanhang über einen verpatzten Ausflug. Zu viert geht's weiter, runter die Sauerlandlinie nach Siegen und Münster. Nach einer Weile landen sie im Wald, den Lutz wie ein achtetes Weltwunder bestaunt und bald, der vielen Insekten wegen – im Ruhrpott sind sie wohl nicht mehr lebensfähig –, zum Teufel wünscht. Mal macht sich der Transporter selbständig – die Handbremse ist hin –, Svea bringt ihn nach einem kleinen Spurt wieder zum Stehen. Mal sitzt er im Dreck fest, der geschickte Sulli, der kaum Deutsch kann und «uns nicht nur die Arbeit, sondern auch die Liebe der Frauen klaut» (Atze), macht ihn mit einer Hundert-Mark-Idee wieder flott. Der selbstbewusste Atze («wer schöner is wie ich, is gemalt»), der seinen LKW-Schein beim Bund gemacht hat, und diese Geschichte mit viel Liebe zum Detail verkauft, bringt den Möbeltransport sicher nach Münster. Die Arbeitsbeschaffungsmassnahme ist beendet. Ein Anruf nach Hause: Die ganze Hütte hat dicht gemacht. Das Quartier wird geschlossen arbeitslos. Aus das Wirtschaftswunder. Aus mit Wüstenroth und Mallorca. «10000 Mark is doch was reelles!» «Finde du mal 'ne neue Stelle mit 45!». Jugendarbeitslosigkeit und Frührent-



nertum sagen sich gute Nacht. Atze, Lutz, Sulli und Svea kehren nach Hause zurück. Sie wollen etwas unternehmen. Eine dicke Lippe riskieren. Vielleicht das einzige, was noch hilft...

Der 1946 in Hallenberg (Westfalen) geborene Winkelmann ist den Kennern des Experimentalfilms kein Unbekannter. Seine Versuche mit der «entfesselten Kamera» –er hat sich bei einem Bummel durch Kassel die Kamera vor's Gesicht geschnallt – haben bei den Filmfestivals von Knocke und Oberhausen für Aufsehen gesorgt. «Die Abfahrer», seinen ersten abendfüllenden Spielfilm, hat er mit 300 000 Mark realisiert, eine Summe, die er zum grossen Teil dem Westdeutschen Rundfunk (WDR) ausreissen konnte. Mit diesem Minimalbudget liess sich keine Renommierproduktion auf die Beine stellen. Mit Amateurschauspielern, 16mm-Dreh und möglichst originalgetreuen Dekors konnte Winkelmann die Kosten aber in Grenzen halten. Im Ruhrgebiet, «der grössten Stadt Europas», wie Winkelmann beim Pannfestival Locarno anlässlich der Uraufführung seine Wahlheimat bezeichnet hat, sind Typen wie Atze und Genossen nicht schwer zu finden. Man kennt sie. Die meisten haben Arbeits- und Ausbildungsentzug an der eigenen Haut erfahren. Auch das Dekor stellte keine unlösbaren Probleme. Hinterhöfe, Wohnsilos, provinzielle Quartierstrassen und Autobahnen gibt es hier wie Sand am Meer, und im Sauerland oder im Taunus haben sicherlich noch einige Bäume die Hochkonjunktur überlebt, dass sich mit etwas gutem Willen ein Walddekor improvisieren lässt.

Die Kinokopie wurde vom 16mm- ins übliche 35mm-Format «aufgeblasen», und die Farben sehen denn auch aus, als hätte Winkelmann den Rohfilm fünf Jahre lang auf radioaktivem Industriemüll gelagert. Die Farbnuancen zwischen blau und grün sowie zwischen braun und rot sind kaum mehr auszumachen, das Filmkorn erreicht den Photo-Raster einer Boulevardzeitung, die Schwärzung der Farben, die klotzigen Kontraste und die beinahe nicht vorhandenen Farbabstufungen zeugen von den Folterungen, die das geprüfte Filmmaterial im Labor erdulden musste. Aufwendige Schlachtschiffproduktionen hätten viel teures Geld zum Fenster hinaus werfen müssen, um soviel Ruhrgebiet-Authentizität auf die Leinwand zu bekommen. Filme

mit Nussschalen-Budget schaffen das auch mit geschicktem Einsatz der eigenen Unzulänglichkeit.

Winkelmann hat einen sehr suggestiven On-the-Road-Film gemacht, der irgendwo pendelt zwischen Optimismus, Überleben und Rückschlägen. Die leichte Idealisierung der vier Typen fällt kaum auf und wird spätestens bei den Dialogen, die so echt sind wie der Dortmunder Industriesmog bei Windstille, überspielt. Viel von der sprühenden Lebensbejahung, die in einigen Szenen eine mitreissende, warme Euphorie verbreitet, geht auf das Konto der Musik der «Schmetterlinge». Winkelmann hatte erst die Absicht, die Ausreisser von den beiden Fernfahrern, die den Möbeltransport mit dem vermeintlichen Bremsdefekt in einer wilden Jagd verfolgen, umbringen zu lassen. Diese Szene wurde auch gedreht. Wie er aber am Schneidetisch die Leichen herumliegen sah, hat er sich entschlossen, einen hoffnungsloseren Schluss zu wählen: Die Rückkehr ins Revier, in die Provinz der städtischen Aussenquartiere, die Rückkehr zu Arbeitslosigkeit, Missgunst und falschem Mitleid.

Winkelmann hat auch einen Film über Alt und Jung gemacht, über jugendliche Selbsthilfe, die nicht nur das nackte Überleben retten, sondern in der Selbstverwirklichung ein Stück Lebensqualität finden will. Und über das Erbe einer tausendjährigen Selbsthilfe, die nur die Alternativen der materiellen und wirtschaftlichen Wunderwerke und des Chaos und der Destruktion kennt, und die persönliches Scheitern in Neid und Denunziantentum äussert. «Die Polizei ist schon gut, aber wenn der Bürger nicht mitzieht...» und «...wenn ich Zeit hätte, würde ich mir die Kerle holen...». Nur die Feigheit des Einzelnen verhindert zur Zeit noch die Lynchjustiz. Trotz diesen düsteren Wolken gelingt es Winkelmann nicht, meinen Optimismus und meine gute Laune nach dem Filmbesuch zu dämpfen. Die Autobahn ist nah. Herrenlose Möbeltransporter stehen an jeder Ecke. Die nächste Arbeitsbeschaffungsmassnahme kommt bestimmt...

Urs Odermatt

Moonraker (Streng geheim).

USA 1979. Regie: Lewis Gilbert (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 79/257)

Als der Frühling ins Land zog und Skylab noch seine Runden drehte, fing das an. Ein «Teaser» im Vorprogramm neckte vorerst Kinobesucher, zwei verschiedene «Trailers» gaben hierauf einen aktionsreichen Vorgeschmack. Im Juli wurden zum Kaffee Zückerchen mit seinem Ebenbild serviert, und nachdem sich die Trümmer von Skylab als harmlos erwiesen hatten, geriet ein anderes kosmisches Flugobjekt zum Gesprächsthema jeder Zechrunde: Moonraker. James Bond wurde allgegenwärtig.

Es stellte sich heraus, dass «Moonraker» erst am 31. August in den Kinos starten würde. Die Erwartungen waren doch wohl etwas früh und heftig geweckt worden. Damit sie nicht wieder einschliefen, wurde von United Artists in Zusammenarbeit mit «Blick» zielstrebig weitergewirkt. Ein Photoroman diente als Anreisser, und in die Kosten für die TV-Spots teilte man sich brüderlich. «Die eine Hand wäscht die andere», wie ein Sprecher der United Artists dazu treuherzig bemerkt. Nun kannten die meisten Schweizer gerade so viele Ansätze der Story, dass sie weiterhin gespannt aufs Ganze blieben. Am 31. August, der so etwas wie ein zweiter Nationalfeiertag geworden war, konnten endlich die mit einer Viertelmillion Werbefranken geweckten Erwartungen gestillt werden. Die Premierenkinos hatten sich sturmreif mit Abschränkungen und anderen Massnahmen auf den Andrang der nach Bond lechzenden Bevölkerung eingerichtet.

Was mit solchen, höchstens vom «Weissen Hai» übertroffenen Anstrengungen angepriesen wird, ist die elfte Folge in der James-Bond-Serie des Produzenten Broccoli. Und wieder hat es Ian Flemings Agent 007 im Dienste ihrer Majestät, der Köni-

gin von England, mit einem Bösewicht zu tun, der nichts geringeres als die Auslöschung der Erdenbevölkerung im Schilde führt. Bond wächst an seinen Widersachern. Wenn sie in den Weltraum verziehen, folgt er unverzüglich nach. Michael Lonsdale alias Drax, der schleimig-heimtückische Bösewicht, spinnt seine Weltbeherrscherträume ganz in der Tradition seiner Vorgänger. Mit seinen Moonrakers, die er als Raumfahrzeugfabrikant problemlos herstellt, befördert dieser moderne Noah ausgewählte Zeugungswillige ins All, um dort ein schönes neues Menschengeschlecht zu züchten. Dieweil soll die übrige Menschheit an einem Giftgas, das wohl die Menschen killt, alles andere aber schont, grausam ersticken.

Abgesehen von diesem Umweltbewusstsein ist jedoch die Zeit seit der ersten Folge an Bond und seinen Gegnern vorbeigerauscht, ohne Spuren zu hinterlassen. Nach den gleichen Mustern wie die zehn andern Bonds ist auch der neue gestrickt; bloss die Versatzstücke wechseln, die tödlichen Spielzeuge und tollen Fahrzeuge, die Production Designer Ken Adam jeweils dem tüchtigen Agenten auf den Weg mitgibt. Der führt diesmal via Kalifornien, Venedig und Rio de Janeiro geradewegs in Drax' phantastische Weltraumstadt und ist erneut mit zahlreichen Frauen, oder sollte man sagen Feen, gepflastert. Mit Werbeplakaten der schönsten Produkte dieser Welt auch. Im Dschungel des Amazonas reitet Bond sogar als Marlboro-Cowboy zur Originalmusik. Die Liebe freilich, der man sich in diesem Zivilisationsmärchen hingibt, ist weiterhin eine keimfreie Angelegenheit, auch wenn sie im Zustand der Schwerelosigkeit ausgeübt wird.

Die beste Sequenz im neuen Bond ist wohl der Stunt, mit dem jede Folge der Agentenserie eingeleitet wird. Hier wird 007 von Jaws alias Richard Kiel, dem beliebtesten Hünen, der schon in «The Spy Who Loved Me» zugebissen hatte, aus einem Flugzeug gestossen und muss mit ihm um den einzigen Fallschirm ringen. Ein wahres Meisterstück im freien Flug – schöner als Bond und der Beisser in dieser Persiflage ist auch Superman nicht durch die Lüfte gepfeilt. Dann wird der smarte Held, wie gewohnt, zu seinen biedereren Vorgesetzten vom Secret Service zitiert – auch Miss Moneypenny fehlt nicht – und auf die Spur von Drax gesetzt.

Ist's wohl ein guter oder ein schlechter Bond? Die Frage bleibt unbeantwortet. Die Gewalt, die Mädels, der Ulk, alles wird hier ein bisschen dicker aufgetragen, um mit dem Zeitgeschmack Schritt zu halten und auch actiongewohnte Augen zu verwöhnen. Die Produktionskosten sind mit 30 Millionen Dollar höher als je. Doch England ist ein nettes Land, und deshalb sind uns die patriotischen Bond-Abenteuer so sympathisch (wenn auch nicht unbedingt der Hauptdarsteller Roger Moore, der seinen Vorvorgänger Sean Connery nicht vergessen machen kann). Es kann nicht nur Sturheit sein, mit der die Bond-Macher an der alten Masche festhalten. Ohne Humor, ohne Ironie zitiert sich niemand so hartnäckig selber seit nunmehr 18 Jahren.

Markus Jakob

Was heisst'n hier Liebe?

BRD 1978. Regie: Waler Harrich, Claus Strigel, Bertram Veerhaag (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 79/260)

Als ich im letzten ZOOM-FB mich über «A Little Romance» lustig machte, wusste ich, dass es andererseits Leute gab, die sich von dieser Liebesgeschichte zweier Schüler wirklich angerührt und an ihre eigenen, jugendlich-absoluten Vorstellungen von Liebe erinnert fühlten. Weil ich mich damals eines leisen Unbehagens nicht erwehren konnte ob dieser Verhärtung meinerseits (so unpassend für mein relativ zartes Alter...) solcher Idealisierung pubertärer Liebe gegenüber, darf ich heute mit Erleichterung festhalten, dass auch ich der Rührung fähig bin, die fiktive Jugendromenzen in sensiblen Seelen zu erzeugen vermögen. Abgesehen davon aber, dass auch hier eine – auf andere Weise rührende – Liebesgeschichte zweier



Jugendlicher im Mittelpunkt steht, ist «Was heisst'n hier Liebe?» mit «A Little Romance» schwerlich vergleichbar. Hier sind wir eigentlich gar nicht im Kino, sondern im Theater, und damit wären wir bei einem Einwand, für den die Filmgruppe «DENKmal» nicht wirklich verantwortlich ist. Sie ermöglicht uns, ein Stück zu sehen, das für's Theater gemacht ist und sich nicht einfach ins Medium Film übertragen lässt. «Was heisst'n hier Liebe?» ist ein Potpourri von Szenen, dessen Erfolg nicht zuletzt von den Reaktionen des Publikums abhängt, das wie im Kasperli-Theater die Handlung mit Zustimmung oder Ablehnung, Lachen oder Entrüstung verfolgt. Die Realisatoren des Films haben denn auch gar nicht versucht, daraus einen Film mit eigener Sprache zu machen. Die Kamera ist als gewöhnlicher «Zuschauer» irgendwo im Halbrund plaziert, nimmt auf, was auf der behelfsmässigen Bühne – einer Art Podest mit minimalsten Requisiten und einer Einmann-Band – vor sich geht und schweift hin und wieder ab, um das Verhalten der Zuschauer zu beobachten. Den fünf Mitgliedern der «Roten Grütze», eines jungen, fahrenden Theaterkollektivs, gelingt die Animierung des Publikums so hervorragend, dass man sich oft vom weniger intimen Kino in den lebhafteren Zuschauerkreis des Zeltens wünscht, in welchem die hier gefilmte Aufführung stattfand.

Was mag ein altersmässig derart gemischtes Publikum, vom Schulkind an aufwärts, so zu faszinieren? In den Theaterszenen der «Roten Grütze» geht es, wie musikalisch in einem Vorspann angekündigt, um Liebe und Sexualität und vor allem um Liebe und Sexualität in der Pubertät. Als Aufklärungsstück konzipiert und gespielt, richtet es sich besonders an junge Zuschauer; dass auch «Fortgeschrittene» sich am Gezeigten lebhaft vergnügen können, spricht für das gute Gelingen dieser aufklärerischen Absicht. Der Titel ist wörtlich zu nehmen: «Was heisst denn hier Liebe?» lautet die Frage der «Roten Grütze», die sie in den folgenden zwei Stunden offen und unzimperlich, aber mit Charme und Zartgefühl zu beantworten sucht. Anhand der Geschichte eines jungen Paares – Paul und Paula sind, wie das Paar in «A little Romance», noch halbe Kinder – werden Stationen einer Jugendliebe durch-

schritten, mit all den Freuden und Nöten, die sich daraus ergeben. Didaktisch brillant, mit Tempo, Witz und liebevoller Sachlichkeit werden die beiden Schüler und das Publikum in die Geheimnisse der Liebe eingeweiht, die so schwer auf jugendlichen (und anderen) Seelen lasten. Hier nun wird man wirklich an eigene Jugendzeiten erinnert, die meistens doch weniger von verschwommener Romantik als von konkreten Problemen und Ängsten gekennzeichnet waren. Es kommt alles zur Sprache, was Lust und Schwierigkeiten bereitet, zu einer Sprache, die verständlich und trotz Benutzung auch von sogenannten Vulgärausdrücken nie grob ist: Vom Dialog mit dem ungeliebten, weil als zu fett empfundenen Hintern, über den Pimmel, der immer am falschen Ort steht, über die Lust am eigenen Körper, Onanie, Homosexualität, den kleinen Unterschied («Sex für Mädchen: sie wird zum Flittchen; Sex für Jungen: er wird zum Mann»), Verhütungsmittel (ausgezeichnet auf knappstem Raum bis auf die etwas unkritische Behandlung der Pille), über Hemmungen, Petting, bis hin zu einem theatralischen Höhepunkt, dem Auftreten des Herrn Orgasmus persönlich, genannt «Orgi» («bin immer unterwegs, werde überall erwartet»). Sogar zu einem Happy-End (im Bett) führt das vergnügliche Spiel, obwohl es doch eigentlich gemäss Drehbuch an der Realität zu scheitern hätte. Für die «Rote Grütze» gilt, was vernünftigerweise auch anderswo zu gelten hätte: In der Liebe ist erlaubt, nicht was sich ziemt, Goethe hin oder her, sondern was allen Beteiligten gefällt, wozu man sich bereit fühlt, was man selber will, und nicht – das wird besonders betont – was uns von andern eingeredet wird, wir hätten zu wollen, beziehungsweise nicht zu wollen. Rigide Rollenvorstellungen und lächerliche Attitüden (prahlerisches Don-Juan-Gehabe, Motorrad-Machismo, sexuelles Leistungsdenken usw.) werden konsequent und witzig denunziert, wie sich denn die Schauspieler überhaupt bemühen, nicht bei der blossen «Technik» stehenzubleiben, sondern eine umfassendere theoretische Initiation in die Liebe, eine Art «éducation sentimentale» zu bieten. Es ist zu wünschen, dass der Film sein eigentliches Publikum, Kinder und Jugendliche, erreicht, und dass er auch als didaktisches Hilfsmittel in Schulen und bei Jugendgruppen eingesetzt wird. Wer weiss, vielleicht sogar in kirchlichen Kreisen, die sich mit Jugendarbeit beschäftigen? Pia Horlacher

II Giocattolo (Gefährliches Spiel)

Italien 1978. Regie: Giuliano Montaldo (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 79/255)

I.
Die Hauptperson von «Il Giocattolo» ist Vittorio Barletta, ein italienischer Mittelstandsbürger, der als Buchhalter des zwielichtigen Geschäftsmannes Nicola Griffio arbeitet und auch dessen illegale Finanzgeschäfte betreut. In dieser Funktion hat er unter anderem Geld von der Bank zu holen und kommt dabei aus Angst vor einem Überfall jeweils fast um. Die Angst, die er verspürt, ist nicht nur auf seine Arbeit beschränkt. Ohnmächtig steht Vittorio der gewalttätigen Atmosphäre Mailands gegenüber, die er bei einem Raubüberfall in einem Supermarkt am eigenen Leib erfährt. Als der Chef Vittorio's Botengänge und die dazugehörige Gefahrenzulage einem bewaffneten Ex-Polizisten übergibt, beschliesst der Buchhalter, sich eine Pistole zu kaufen. Ein befreundeter Polizist rät ihm zwar davon ab, nimmt ihn aber zu einem Schiessstand mit, wo sich Vittorio als wahres Naturtalent entpuppt. Wie die beiden eines Abends zusammen essen gehen wollen, erkennt der Polizist einen gesuchten Verbrecher, will ihn verhaften und wird dabei erschossen, worauf Vittorio den Mörder seines Freundes umbringt. Die Polizei jubelt Vittorio hoch, die Medien schlachten die Geschichte aus, Vittorio's Ansehen steigt. Doch gleichzeitig erhält er Drohungen vom entkommenen Komplizen des ermordeten Gangsters. Der

Terror wird unerträglich; Vittorio stellt seinen Häschern eine Falle und schießt sie zu Krüppeln. Die Polizei verhaftet ihn daraufhin wegen Überschreitung der Notwehr, lässt ihn jedoch bald wieder frei. Zu Hause pflegt Vittorio seine immer schwächer werdende kranke Frau Ada. Er kriegt Besuch von Patrizia, der Tochter seines Chefs und schläft mit ihr; deshalb wird er von Griffio entlassen. Allmählich steigert sich Vittorio in einen Verfolgungswahn und beschliesst, all seine Feinde zu stellen. Um einen Amoklauf zu verhindern, feuert Ada auf ihn und verletzt ihn ungewollt tödlich.

II.

Anders als in den meisten Thrillern mit politischer oder gesellschaftskritischer Aussage und anders als in seinem bislang berühmtesten Werk «Sacco e Vanzetti» hat es Montaldo diesmal vermieden, die Sympathien unter den Personen klar zu verteilen. Damit können die durch die Filmfiguren vertretenen Weltvorstellungen und Meinungen nicht im vorneherein als schlecht und falsch oder gut und richtig beurteilt werden, was dem Zuschauer erlauben würde, gedankenlos Ideologie zu konsumieren. Daher ist Vittorio weder als Held noch als Bösewicht gezeichnet. Obwohl Buchhalter illegaler Finanzgeschäfte, ist er nicht korrupt und kriminell genug, um «ganz oben» zu sein. Wir erfahren einmal, dass sein Chef und «Freund» Griffio mit dem Anfangskapital von Vittorio die Firma gegründet hat, der er nun vorsteht und in der Vittorio nur noch auf dem Papier Mitdirektor ist. Der Buchhalter begeht wie viele von uns gewisse kleinere unrechtmässige Handlungen mit der rechtfertigenden Einstellung, wenn er es nicht tue, tue es ein anderer an seiner Stelle. Andererseits weigert er sich einzusehen, dass ihn sein angeblicher Freund Griffio in Wirklichkeit auch noch ausnützt. «Wer ihn streichelt, dem ist er ergeben wie ein Hund», meint Ada, die Griffos Methode und ihres Ehemannes Schwäche durchschaut hat.

Man darf sich den Buchhalter jedoch keinesfalls als mickrigen, hässlichen Speichellecker vorstellen. Vittorio ist im Gegenteil ein schlagfertiger, gutaussehender Mann, der einem gar nicht fremd ist. Wenn man über ihn lacht, lacht man über eigene Fehler. Und oft lacht man mit ihm. Weil Vittorio nicht zur Inkarnation des Guten stilisiert wird, weiss der Zuschauer, dass seine Gedanken nicht der Weisheit letzter Schluss sind und deswegen vom Zuschauer hinterfragt werden müssen. So konnte ich Vittorios Wut ob der eigenen Hilflosigkeit gegenüber der Macht der Gewalt verstehen, hingegen nicht seinen Entschluss billigen, eine Waffe zu kaufen. Dass er den Mörder seines Freundes erschoss, konnte ich ihm jedoch wiederum nicht verdenken, ebensowenig die Falle, die er seinen Beinahe-Mördern stellte. Sein Benehmen nach der Haftentlassung – die Affäre mit Patrizia, wie ein Cowboy bewaffnet spaziert er in der Wohnung umher – missfielen mir extrem. Imgrunde genommen konnte ich ihm bloss den Waffenkauf als entscheidenden Fehltritt vorwerfen. Was nachher geschah, oblag eigenen Gesetzen, die ich vielleicht intellektuell gänzlich, gefühlsmässig aber nur teilweise verurteilen konnte. Vom rationalen Standpunkt aus, gefiel es mir beispielsweise nicht, dass Vittorio Waffen auch auswärts auf sich trug. Seltsamerweise kam er mir aber von diesem Augenblick an geschützter und stärker vor; es schien mir, dass ihm keine direkte Gefahr mehr drohen könnte. Dem widersprach die Ahnung, dass Vittorio auf weite Sicht hin die ganze Sache fatal über den Kopf wachsen würde.

III.

Montaldo ist es gelungen, einen Film zu drehen, der nicht einfach die vom Zuschauer vorgefasste Meinung bestätigt, sondern eine echte Auseinandersetzung mit der behandelten Thematik erreicht. Doch dies kann Montaldo nicht nur positiv angerechnet werden. Denn meine Unsicherheit, eindeutig für oder gegen Vittorio Stellung zu nehmen, ist grösstenteils auf den Themenwirrwarr zurückzuführen, den Montaldo angerichtet hat und den in einen logischen Zusammenhang zu bringen,

sich als sehr schwierig erweist: die Selbstherrlichkeit und Verantwortungslosigkeit der sensationslüsternen Presse; die Ohnmacht, Unfähigkeit und Voreingenommenheit der Polizei; die feige Gleichgültigkeit der Mitmenschen; der kapitalistische Ausbeuter; die arrogante, emanzipierte, sexuell enthemmte Grossbürgertochter; die zerrüttete Beziehung zwischen Mann und Frau; das Waffentragen als Ventil der sexuellen Frustration oder als Ausdruck der kindlichen Freude an Western; und so weiter.

Dass Montaldo das Phänomen der Selbstverteidigung/Selbstjustiz zuerst als gesellschaftliches Problem und dann zusehends als persönliches Problem der Selbstbestätigung behandelt, erklärt das Phänomen in keiner Weise. Dazu sind die angeführten möglichen Ursachen zu vordergründig und bedürften ihrerseits einer Hinterfragung.

Inhaltlich kann der Film nur wenig zu einer abschliessenden Diskussion über sein Sujet beitragen. Trotzdem ist «Il Giocattolo» eine sehenswerte Tragikomödie, die nur wenige Längen hat. Hervorzuheben sind die ausgezeichneten Schauspielerleistungen, allen voran die von Nino Manfredi. Tibor de Viragh

Miestä ei voi raiskata (Män kan inte valdtas / Men Can't Be Raped)

Finnland 1978. Regie: Jörn Donner (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 79/256)

Jörn Donner ist 1933 geboren, finnischer Regisseur und arbeitete als Schriftsteller und Filmkritiker in Finnland, bevor er anfangs der sechziger Jahre nach Schweden ging. Er wurde bekannt durch die schonungslose Kritik (in «Dagens Nyheter») an Ingmar Bergmans Weigerung, seine Themen stärker zu zeitgenössischen Problemen in Beziehung zu setzen. In seinen Filmen besteht ein enger Zusammenhang zwischen den Gefühlskonflikten seiner Figuren und den sozialen Problemen der Zeit. 1967 kehrte Jörn Donner nach Finnland zurück, wo er rasch zur zentralen Figur der Filmindustrie wurde mit einer bitteren Studie über die Individualitätsfeindlichkeit der modernen Gesellschaft («ustaa Valkoisell» 1968). 1970 folgte «Anna» und weiter ein frecher Film über finnische Gegenwartsprobleme («Perkele! Kuvia Suomesta», 1971).

Es kommt schon einem Ereignis gleich, hier einmal einen kleinen Einblick in das Schaffen dieses nordischen Filmers tun zu dürfen. Dem Film «Men Can't be Raped» liegt eine Novelle Märta Tikkanens zugrunde, und «des Teufels Aufgabe musste es gewesen sein», diese Novelle für den Film zu bearbeiten, so heisst es. Jörn Donner verfilmt sie sparsam und distanziert, mit auffallend wenig Dialog; er setzt, was gesagt werden soll, in eindeutige, unmissverständliche Bilder um. Seine Ironie ist unverkennbar: Die Frage, ob ein Mann vergewaltigt werden kann, ist nicht so wichtig wie die, ob das Experiment der Mühe wert ist.

Eva Randers, geschieden, verbringt den Abend ihres 40. Geburtstages in einem eher öden Lokal, wo gerade ein Kegelklub sein Fest feiert. Martin Wester, Meisterkegler, nimmt sie mit nach Hause. Sie begleitet ihn kurz entschlossen und im Bewusstsein, dass der Abend im Bett enden wird. Weder der Zuschauer noch die Darstellerin sind dann gefasst auf des Mannes Betragen: Brutal vergewaltigt er die Frau und schickt sie verächtlich und ohne Gewissensbisse fort. Sie torkelt heim, beschmutzt, erniedrigt, demoralisiert. Doch genau so, wie Westers Laune von Zärtlichkeit in Brutalität umschlägt, schlägt nun Evas Reaktion in Härte um. Unkenntlich gemacht durch eine Perücke macht sie ausfindig, wo der Mann wohnt, wie er heisst, wo er arbeitet, wie er lebt und gelebt hat. Systematisch und hartnäckig folgt sie ihm, und zieht erst seine Neugier, dann seine Aufmerksamkeit und schliesslich seinen Verdacht auf sich, ja sie treibt das Spiel so weit, bis er ihr zum Opfer fällt. Jedem Zuschauer ist klar, dass der Film mit der erleichterten, gerächten Eva, die sich da zum Schluss den Meerwind durch die Haare blasen lässt, nicht «zu Ende»



ist, nicht ein für allemal die Probleme gelöst hat, die er anschneidet. Konsequenter führt er bloss zu Ende und ad absurdum, was die vernünftige – weil unverheiratete – Bibliothekarin sagt: «In dieser Männergesellschaft muss eine Frau ihren Mann stellen». Und so reagiert Eva denn auch als «Mann». Sie rächt sich systematisch, kalt und zielbewusst, ohne Gesichtsveränderung, ohne sich in Gefühlsausbrüchen zu verlieren. Sie jagt ihre Beute – und das gibt dem Film Spannungsmomente wie in einem Krimi –, bis sie zur Strecke gebracht ist, bis sie ihn, der sie gedemütigt, ihrerseits auf eine vernichtende Art vergewaltigt, an die er sich ewig erinnern wird: Unter Waffendrohung nackt ans Bett gebunden, gibt ihn Eva dem Gelächter seiner geladenen Gäste und damit der Öffentlichkeit preis.

Jörn Donners Film ist kein strenges Schwergewicht und richtet sich nicht an die Minderheit von Männern, die sich bewusst geworden sind, dass mit «Emanzipation» wechselseitiges Engagement, echte Toleranz und bewusstes Verständnis gefordert werden. Er wendet sich vielmehr an die Mehrzahl der Selbstzufriedenen, die in den vorgegebenen Mustern noch oder weiterhin leben. Jörn Donners Augenzwinkern ist denn auch für keinen, der einen Funken Humor hat, zu übersehen. Im Verzicht auf differenziertes Kino, auf Grenzfälle und psychologische Zwischenstadien, im Verzicht auf tiefschürfende Hinweise und Erklärungen, ja im vollbewussten Aufrollen eines Extremfalls, der nicht nur belehren, sondern auch unterhalten soll – denn nur so kann er folgerichtig die Mehrzahl erreichen, auf die er es abgesehen hat –, werden besser und witziger Betroffenheit und Nachdenken ausgelöst, als es manch verbissenem Lehrfilm über Frauenemanzipation gelingt. Gerade dadurch, dass er sie verwendet, deckt Jörn Donner auf schlaue Art die Klischees auf. Verschiedene Männeransichten kommen exemplarisch zur Sprache, vereinfacht wohl, doch ist ja das Klischee stets sehr nahe der Wirklichkeit, die es grob verallgemeinert.

Elsbeth Prisi