

Das soziale Kino in Bolivien

Autor(en): **Eguino, Antonio / Eichenberger, Ambros**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **32 (1980)**

Heft 11

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-933072>

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.

den Ost-West-Konflikt noch die Erdölkrise. Es war kein Film über Afghanistan, über den Iran oder den Islam nicht nur als Religion, sondern als staatsbestimmende, gesetzliche Macht zu sehen. Und weit und breit kein Film, welcher der siebenten Kunst neue formale Impulse vermittelte. Noch mehr als früher scheint das Kino Leben aus zweiter Hand zu sein.

Aber stimmt das? Da ist nämlich andererseits sofort die Feststellung fällig, dass die Geschichten, welche die Welt bewegen, nicht selten auf das Private reduziert, am persönlichen Schicksal eines Einzelnen dargestellt werden. Manchmal sind daraus beispielhaft Entwicklungen abzulesen, die in der Folge nicht mehr der Einzelne vollzieht. Das Kino – selbst ein kommerziell ausgerichtetes Festival wie Cannes zeigt dies auf – ist überdies zumindest dort, wo es Engagement, Anteilnahme, Kritik formuliert, anspruchsvoller geworden. Wie andere Künste fordert es nicht nur den Konsum, sondern die Auseinandersetzung. Mitunter ist dazu eine umfassende humanistische Bildung nötig, manchmal wird der Weg zum Zuschauer über die Emotionen gesucht. Beides hat seine Berechtigung, beides ist Kino. Was Cannes nach wie vor rechtfertigt, ist die Möglichkeit, sich dort ein umfassendes Bild von der Vielfalt des Mediums Film zu machen, auch wenn der grosse Propagandalärm einem weismachen will, es gäbe nur etwa zwei Dutzend wichtige Filme für die weite Welt.

Urs Jaeggi

Das soziale Kino in Bolivien

Interview mit dem bolivianischen Regisseur Antonio Eguino

Mit den grossen lateinamerikanischen Filmländern Brasilien, Mexiko oder Kuba kann der stärker isolierte, ärmere Andenstaat Bolivien nicht verglichen werden. Von einem «filmischen Niemandsland», wie behauptet wurde, kann aber dennoch keine Rede sein. Das politische Filmschaffen von Jorge Sanjines beispielsweise ist weltweit bekannt geworden; seine sechs Filme dürfen als «Klassiker» des lateinamerikanischen Befreiungskinos bezeichnet werden. Eingeweihte wollen wissen, dass vor allem einer davon, «El coraje del pueblo» (Der Mut des Volkes, 1971), für den Widerstand mitverantwortlich gewesen ist, den das bolivianische Volk dem Militärputsch vom November 1979 entgegenstellte. Der Beitrag, den er mit seinen Filmen zur Bildung eines politischen Bewusstseins leistete, hat dem Regisseur mehrmals beinahe das Leben gekostet. Er wurde von einer der Militärregierungen zum «Freiwild» deklariert; 5000 Dollars waren auf seinen Kopf ausgesetzt; acht Jahre lang hat er ausser Landes verbracht. Zu Hause wurde sein Werk von einem seiner engsten Mitarbeiter, Antonio Eguino – unter Ausschöpfung aller Möglichkeiten, die ihm die politischen Verhältnisse übrig liessen –, fortgesetzt. Eguinos Langspielfilme, «Pueblo chico» (1976) und «Chuquiago» (1977) sind in Bolivien zu einem grossen Erfolg geworden. Das folgende Gespräch mit ihm hat Ambros Eichenberger in Berlin geführt.

Antonio, Dein letzter Film «Chuquiago» (Aymará Bezeichnung für La Paz) hat in Bolivien – auch an der Kasse – alle bisherigen Kinorekorde, sogar denjenigen des «Weissen Hai», geschlagen. Muss daraus geschlossen werden, dass er, ähnlich gewissen neueren brasilianischen Produktionen, kommerzielle Konzessionen macht?

Der Erfolg von «Chuquiago» hat tatsächlich alle Erwartungen, die meinigen zuerst, übertroffen. Er lief zum Beispiel ganze 13 Wochen in La Paz. Gesehen haben ihn schätzungsweise 500 000 Menschen. Das ist, in einem Land mit fünf Millionen Einwohnern, von denen nur etwa fünf Prozent ins Kino gehen (können), kein schlechtes Resultat. Tatsächlich hat das Interesse für einheimische Filme während den

letzten Jahren ständig zugenommen. Mit einer Zuschauerzahl von 80 000 und einer Gesamtzahl von etwa 100 Kinos hatte «*Yawar Mallku*» (*Das Blut des Condors*) von Sanjines für unsere Begriffe damals im Jahre 1968 schon einen grossen, uns alle ermutigenden Erfolg. Bei «*Pueblo chico*», meinem ersten Langspielfilm war, acht Jahre später, ein Zuwachs von mehr als dem Doppelten zu verzeichnen. Und jetzt stieg die Zuschauerzahl nochmals um etwa 60 Prozent. Dabei ist allerdings zu bemerken, dass die Hauptstadt La Paz den weitaus grössten Publikumsprozentsatz stellt. Nach den Statistiken, die wir haben, ist es leicht auszurechnen, dass die *gleichen* Leute den Film dort, in den grossen Kinos (das grösste hat 2000 Plätze), zweimal oder sogar noch mehr gesehen haben.

Die vielfach gemachte Behauptung, der lateinamerikanische Film der siebziger Jahre sei «un cine sin publico» (ein Kino ohne Publikum) geblieben, stimmt also in dieser allgemeinen Form nicht oder nicht mehr. Die Bolivianer jedenfalls scheinen bereit zu sein, sich auch über die Leinwand mit den Realitäten ihres Landes auseinanderzusetzen und die Vorführmöglichkeiten für die Filme scheinen vorhanden zu sein?

Die von uns gemachten Erfahrungen können das weitgehend bestätigen. So haben uns viele, vor allem auch jüngere Leute gestanden, dass sie sich vom Film überhaupt erst dazu anregen liessen, über die gezeigten Verhältnisse, von denen viele angeblich nicht einmal eine Ahnung hatten, nachzudenken. Der Film hat also Anstösse zur sozialen und politischen Bewusstseinsbildung und zur Analyse unserer Gesellschaftsstruktur vermittelt, und das für mehrere und verschiedene Gruppen unserer heterogen zusammengesetzten Bevölkerung. Durch die Skizzierung der Vertreter von vier verschiedenen sozialen Klassen in «*Chuquiago*» – Indianerjunge, Arbeiter, Beamter und Tochter aus gutbürgerlichem Haus – wurden all diese Schichten zu einer Art Standortbestimmung eingeladen. Vertreter der vorwiegend weissen Oberschicht europäischer Abstammung, der sogenannten «*Criollos*», konnten merken, wie weit sie ihre bolivianische Identität durch die kritiklose Übernahme europäischer Verhaltensmuster und eurozentrischer Weltbilder verloren haben, vorausgesetzt natürlich, dass sie eine solche überhaupt jemals akzeptiert und besessen haben. Bei den Indios wurde vielleicht die Begeisterung für eine eigenständige Kultur geweckt oder aber die Einsicht, wie stark sie, durch die Folgen der spanischen Kolonisation, in eine Stellung der Minderwertigkeit und der Unterentwicklung hinein gedrängt worden sind. *Allen* wurden die enormen Klassenunterschiede bei uns bewusst und die Tatsache, wie stark wir eine abhängige Gesellschaft sind.

Der Grundtrend deiner Filme liegt also in der sozialen Analyse und Bewusstseinsbildung?

Mit dem Begriff «soziale Filme» und «Filme zur sozialen Bewusstseinsbildung» (social conscience films), lässt sich die Richtung unseres bisherigen Schaffens gut charakterisieren. Die verfolgte Absicht schlägt sich bis in die Machart unserer Filme nieder. Etwa dadurch, dass sie, entgegen den Erwartungen und Wünschen unseres Publikums, mit einem sogenannten «offenen Ende» schliessen. Die Zuschauer wollen entweder ein Happy-End, dessen Gegenteil oder eine «Lösung» in Form einer handfesten politischen Zauberformel vorgesetzt bekommen. Das halte ich für verfehlt. Einmal, weil es diese vereinfachenden Problemlösungen für unsere komplexen Realitäten nicht gibt; zum andern, weil jedes Volk, in Funktion seiner Natur, seiner Geschichte und seiner Eigenart die ihm angemessenen Lösungen für seine Probleme selber zu suchen und zu finden hat. Erst dann ist oder wird es reif. Das Fortschreiten dieses Reifeprozesses setzt aber voraus, dass sich möglichst viele Bürger fragen, «Wer sind wir?, Woher kommen wir?, Welches ist die Geschichte und die Gesellschaft, die wir mitzugestalten haben?». Erst wenn wir diese

Fragen gestellt und – so gut es geht – geklärt haben, können wir Wege finden, die Verhältnisse auch zu verändern. Zu diesem nationalen Selbstfindungs- und Klärungsprozess möchten wir mit unseren Filmen einen Beitrag leisten.

Bleiben diese Anstrengungen gezwungenermassen nicht sehr stark auf die Städte mit ihrem Mittelklasse-Publikum beschränkt? Das würde heissen, dass die Campesinos und die Indios, die sonst schon in mancher Hinsicht benachteiligt sind, wenig Veränderungsanstösse von diesen Filmen her bekommen?

Das ist ein echtes Problem. Gegenwärtig ist es noch sehr schwierig, mit einem Film alle Bevölkerungsschichten Boliviens, die ja von der Rasse, der Mentalität und der Kultur her, wie bereits angedeutet, sehr unterschiedlich sind, zu erreichen. Den grössten Teil davon, etwa 70 Prozent, bilden die Indios. Diese sind wiederum in zwei grosse Sprachgruppen aufgeteilt, von denen die eine Quechua, die andere Aymará spricht. Die Kenntnis der spanischen Sprache ist in diesen Kreisen nicht sehr verbreitet, was auch für die Filme grosse Kommunikationsschwierigkeiten schafft. Hinzu kommt der Mangel einer notwendigen kinematographischen Infrastruktur in ländlichen Gegenden. Wenn wir die Filme dort zeigen wollen, heisst das, dass wir selber für den Verleih und für die Vorführungen zu sorgen haben. Das ist auch unser Ziel. Aber vorderhand sind wir noch kaum in der Lage, es zu erreichen, weil uns die Produktionstätigkeit zu stark in Anspruch nimmt.

Und wie steht es mit dem Vertrieb in den lateinamerikanischen Nachbarländern? Statistiken haben ausgerechnet, dass der lateinamerikanische Film im Prinzip über ein Zuschauerpotential von 1,5 Milliarden spanisch und portugiesisch sprechenden Leute verfügt.

Die Öffnung des lateinamerikanischen Marktes für unsere eigenen Filme ist eines der grossen Probleme regionaler Zusammenarbeit, für das eine Lösung gesucht und gefunden werden muss. Dabei ist allerdings zu berücksichtigen, dass es bei uns in Lateinamerika, ähnlich wie in Europa, trotz eines gemeinsamen lateinamerikanischen «Geistes» und einer gemeinsamen, vielhundertjährigen Geschichte von Abhängigkeit, Ausplünderung und Unterdrückung, erhebliche Unterschiede in den einzelnen Regionen gibt. Die Andenstaaten mit ihren alten Inkakulturen haben ein anderes Profil als beispielsweise Brasilien oder die Kleinstaaten Zentralamerikas. Vorschläge und sogar kleine Fortschritte zur Schaffung eines gemeinsamen Filmmarktes der portugiesisch- und spanischsprechenden Länder wurden ja auch schon gemacht (zum Beispiel von Roberto Farias, Generaldirektor der Embrafilme, Brasilien). Was meinen Film «*Chuquiago*» anbelangt, so wurde er bis jetzt in Ecuador gezeigt. Programmiert ist er auch für Peru und Venezuela. Weitere Verhandlungen gehen in Richtung Argentinien und Brasilien.

Die internationale Öffentlichkeit wurde vor allem durch Jorge Sanjines darauf aufmerksam, dass es in Bolivien Filme, sogar sehr gute Filme gibt. Seine ersten Langspielfilme «Ukamau», «Yawar Mallku» und «El coraje del pueblo» sind, auch in Europa, zu einer Art von Klassikern des jungen lateinamerikanischen Films geworden. Welche Rolle hat Sanjines für die Entwicklung des bolivianischen Films gespielt?

Die Anfänge eines nationalen Filmschaffens in Bolivien gehen in die späten fünfziger Jahre zurück. Damals stellten Jorge Ruiz und Oscar Soria ihre ersten Dokumentarfilme her. Sie sind die Pioniere des bolivianischen Films. Mit diesen beiden Regisseuren hat auch Sanjines zusammengearbeitet, als er, zu Beginn der sechziger Jahre, nach Beendigung seiner Cineasten-Ausbildung in Chile, in sein Heimatland zurückgekehrt ist. In dieser Gruppe, die bald durch Ricardo Rada erweitert wurde und sich den Namen «Ukamau» gab, entstanden seine ersten Kurzfilme «*Revolución*», «*Aysa*» und andere. Sie bereiteten jenen Typus des politischen Filmes



Antonio Eguino setzt in Bolivien das politische Filmschaffen von Jorge Sanjines fort.

vor – «Aysa» zum Beispiel analysierte die Lebensbedingungen der untersten Schichten bolivianischer Minenarbeiter, durch den Sanjines mit seinen späteren Werken bekannt und berühmt geworden ist. Die damalige Regierung mit Paz Estenssoro an der Spitze verfolgte diese Versuche, auf Grund ihrer nationalistischen Einstellung, nicht ohne Sympathie. Mit ihrer Unterstützung ist damals (1953) das «Instituto Cinematográfico» ins Leben gerufen worden, mit dem sich leidlich zusammenarbeiten liess, jedenfalls bis die Beziehungen zur Ukamau-Gruppe unter der nachfolgenden Regierung Barrientos sich rapide zu verschlechtern begannen. Eine Ursache davon war, dass Sanjines gleichnamiger Film «Ukamau» als subversiv bezeichnet wurde, weil er die Indios aufwiegle und für die Revolution plädiere, statt einer «solución cristiana» (einer christlichen Lösung) den Vorzug zu geben. Der Konflikt erreichte seinen Höhepunkt, als die Gruppe schliesslich «por la labor negativa del año 66» (wegen ihres negativen Einflusses im Jahre 66) aufgelöst wurde und Sanjines das Land verlassen musste. Damit endete die erste Phase des nationalen Filmschaffens in Bolivien.

Trotzdem habt ihr, auch nach dem Weggang von Sanjines, durchgehalten und weitergearbeitet?

Unter sehr schwierigen Verhältnissen, denn sie hätten uns am liebsten alle zum Teufel gejagt. Aber wir blieben und betrachteten es sogar als Herausforderung, unter diesem System weiterhin kritische Filme zu drehen. In diesem diktatorischen Klima entstand «Pueblo chico», mein erster Langspielfilm. Er zeigt, wie ein junger Akademiker nach seiner Rückkehr in die Heimat die bäuerliche Welt der Indios entdeckt, Mechanismen der Unterdrückung antrifft, Zorn und Schmerz darüber empfindet, verändern möchte, aber von den Seinen nicht verstanden wird. Wegen der

Zensur war genau zu überlegen, was gezeigt und was nicht gezeigt werden durfte. Die historische Einkleidung aktueller Gegebenheiten drängte sich auf. Man versuchte auch, uns Fallen zu stellen. Aber das geschah auf so plumpe Weise, zum Beispiel durch die öffentliche Ankündigung über das Fernsehen, der Film sei zurückgezogen worden, dass sich jedermann erst recht dafür zu interessieren begann. Diese Periode, die mit dem Jahre 1974 eingeleitet wurde, kann als die zweite Etappe des bolivianischen Films betrachtet werden.

Und seither hat sich nichts verändert?

Doch! Vor allem deshalb, weil wir mit dieser Art von Filmen, wie ich anfänglich schon bemerkte, ein zahlreiches Stammpublikum gefunden haben, das uns nicht nur kennt oder konsumiert, sondern das auch zu uns steht und unter Umständen für uns kämpft. Wir sind also nicht mehr allein und isoliert. Wir wissen uns verbunden mit allen, die unsere Filme gesehen haben. Das stärkt unsere Position, was nicht heisst, dass wir uns in einem Klima von Freiheit bewegen könnten.

Aber die Zukunft der Gruppe «Ukamau Productora Cinematográfica», die unter Deiner Führung steht, scheint einigermassen gesichert zu sein?

Wir haben aus den Erfahrungen mit unseren Filmen viel gelernt, und unsere Gruppe hat sich dank dieser Erfahrungsprozesse konsolidiert. Neben den Spielfilmen wie «Pueblo chico» oder «Chuquiago» produzieren wir jetzt auch Kurzspielfilme. Meine Frau hat soeben einen solchen über die Stellung der Frau in der bolivianischen Gesellschaft fertiggestellt: «Warmi» (Die Frau). Sie gehört zu unserem vier Mitglieder umfassenden Regisseurenteam. Der ganze Bestand der Produktionsgruppe umfasst zwölf Leute. Wir legen nicht nur Wert darauf, dass die Aufgabenteilung und der technische Apparat gut funktionieren, sondern mehr noch, dass auf der Grundlage eines gemeinsamen Engagements für den sozialen Film auch eine Art Lebensgemeinschaft zum Tragen kommt. Stark eingeschränkt werden unsere Möglichkeiten dadurch, dass es keine Labors gibt. Das zwingt uns, das abgedrehte Material nach den USA zu senden, damit es dort, wo es zudem billiger kommt, entwickelt werden kann. Dadurch fällt die unmittelbare und direkte Kontrolle unserer Arbeit, die normal und notwendig wäre, dahin. Viel Kopfzerbrechen bereiten natürlich auch die finanziellen Probleme, die mit dem Filmemachen überall gegeben sind. Im Augenblick sind wir daran zu prüfen, ob nicht vermehrt Koproduktionen mit anderen lateinamerikanischen Ländern ins Auge gefasst werden könnten. Dieses System ist schon für unseren nächsten Film vorgesehen, an dessen Entstehen wir Venezuela, Peru, Costa Rica und vielleicht auch Kuba zu interessieren versuchen.

Greift sein Thema folglich auch über einen innerbolivianischen Rahmen hinaus?

Ja. Es stellt zwar einen Abschnitt aus der Geschichte unseres Landes dar, und der Film wird folglich einen nationalen, wenn auch keinen nationalistischen Charakter haben. Aber die Geschichte Boliviens greift über seine heutigen Grenzen hinaus. Das Land hat im Laufe seiner 150jährigen Geschichte ja über die Hälfte seines ursprünglichen Territoriums an seine Nachbarn verloren. In meinem neuen Film versuche ich gerade jene Ereignisse aus dem sogenannten «Pazifischen Krieg» mit Chile (1879–1883) dem sog. Salpeterkrieg, darzustellen, die dafür verantwortlich sind, dass Bolivien zu einem Binnenland geworden ist. Damals haben wir nämlich die Meeresküste an Chile verloren, und dieser Verlust hat für uns natürlich – bis heute – eine folgenschwere wirtschaftliche Benachteiligung zur Folge gehabt. So sind wir für den Zugang zum Meer auf lange, teure Transportwege und Transportmittel (die Bezeichnung «flotas», Flotte, die dafür verwendet wird, zeigt übrigens, wie gross die bolivianische Sehnsucht nach dem Meere ist...) auf die Gunst von Peru angewiesen. Die Erträge aus den reichen Kupferminen, die sich einst auf bolivianischem Territorium befanden, werden ebenfalls von Chile eingesteckt. Mich interessiert bei

diesem ganzen Versuch zur Reinterpretation der Geschichte vor allem die Frage, welche Interessen unsere bolivianische Oligarchie damals, mit oder im Gegensatz zu denjenigen des Volkes, vertreten hat. Aktualisierungsmöglichkeiten werden sich dann von selbst ergeben. Nicht nur in dem Sinne, dass der «Tag des Meeres», der uns an diese Niederlage erinnert und immer noch Ansprüche auf die Rückkehr zum Meer weckt, in Bolivien ja sowieso jedes Jahr begangen wird...

Interview: Ambros Eichenberger

FILMKRITIK

The Apprenticeship of Duddy Kravitz (Duddy, der Senkrechtstarter)

Kanada 1974. Regie: Ted Kotcheff (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/145)

Duddy Kravitz (Richard Dreyfuss) ist 19 und Jude und wohnt im entsprechenden Viertel von Montreal. Dies erklärt, warum er andauernd wie besessen auf Trab ist. Andere reagieren verschieden auf dieselbe Situation: Duddys Medizin studierender Bruder verleugnet sein Judentum, der Vater (Jack Warden) bestätigt sich sein Randdasein mit mickriger Zuhälterei, und vom orthodoxen Grossvater, der inmitten der Slums ein winziges Fleckchen Erde kultiviert, lernt Duddy: «A man without land is a nobody.» So wird Duddys hysterische Jagd nach Erfolg gerichtet, und während eines Aufenthalts in einem Ferienort – als speedigster Kellner weit und breit – bekommt sie auch ein konkretes Ziel in Form eines unmöglich blauen Sees in einem unmöglich grünen Wald, so recht ein Wunschtraum. Den zu kaufen und zum Ferienzentrum umzufunktionieren, verspricht Duddy seiner herzigen Freundin Yvette (Micheline Lanctôt), die zwar zuerst erschrickt, dann aber mithilft. Und Duddy schafft's, auch wenn er zwischendurch mit seinen zweifelhaften Geldbeschaffungs-Aktionen immer wieder auf die Nase fällt. Aber auch Kravitz' Erfolg hat seinen Preis. Beispielsweise die Liebe Yvettes, die Duddys immer skrupellose Methoden dann endgültig nicht mehr aushält, als er seinen seinetwegen querschnittgelähmten Freund Virgil (Randy Quaid) mit Checkfälschung betrügt. So hat man am Filmende den Eindruck, Duddy sei mit all seiner Stramperei halt doch an Ort getreten, auch wenn ihm der See jetzt gehört und man ihm in der Stammkneipe endlich Kredit gewährt.

Die Vom-Schuhputzer-zum-Millionär-Karriere wird schon lange als Lug oder neurotisch dargestellt – in «Duddy Kravitz» übrigens gleich doppelt, zusätzlich nämlich in Duddys Jugendidol vom Hören-Sagen, dem steinreichen Dingleman (Henry Ramer), den er jetzt als abgefeimten, miesen Typ kennenlernt und ablehnt, dem er sich aber trotzdem immer mehr annähert. Die Einsamkeit des Karrieristen ist zum Stereotyp geworden, zur Sozialkritik reicht sie nicht mehr aus. Im Gegenteil, denn sie behält andere Fragen offen: Duddy hat seinen See um 1950 erworben (Zeit der Filmhandlung), die Touristen-Metropole Kravitzville, die er zu bauen sich vorgenommen hat, steht heute also bestimmt – unter anderem Namen, falls Duddy 1960 am Herzinfarkt gestorben ist. Mich hätten nun eigentlich genau jene Aspekte dieser Stadtgründung interessiert, die nichts mehr mit Duddys Person zu tun haben. Die Schmierereien beim Bau der Zufahrtsstrassen, das Mundtot-Machen der übertölpelten Bauern undsoweiter. Das hätte einen viel spannenderen Film ergeben.

Das neue an der Kravitzschen Variante des self-made-Magnaten ist sein Judentum. Darin liegt aber keine Feindseligkeit, waren doch Produzenten, Realisatoren und Darsteller ebenfalls zur Hauptsache jüdisch. Was Duddy rennen macht, sind die