

Filmkritik

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

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

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.

Räume der Entfaltung geboten. Die (tiefscharfe) Kamera folgte seinen Bewegungen, beobachtete ihn, wie er Beziehungen aufnahm zu anderen, zur Welt um ihn, weil es Renoir um psychologisch subtile, aufs Durchschauen angelegte Gesellschaftsbilder ging. Das setzte ein eigenes, innig scheinendes Verhältnis zum Schauspieler voraus. Sie sollten, sagte Renoir, «erst über den Text nachdenken... Ich glaube sogar, dass die richtige Spielweise einer Szene von den Schauspielern gefunden werden muss...», sie müssten «die Szene selbst entdecken und ihre eigene Persönlichkeit auf die Situation anwenden, nicht die Persönlichkeit des Regisseurs». Möglicherweise hat die Vieltimmigkeit des Renoirschen Werkes hier ein Motiv, das jedenfalls zu ungewöhnlich schönen Porträts in so souverän wie improvisiert wirkenden Filmen führte.

Als Vertreter einer radikalen Spezialform des Autorenfilms verhält sich Alfred Hitchcock weit weniger zärtlich zum Schauspieler: «Eigentlich braucht er überhaupt nichts zu machen. Er muss

ein ruhiges und natürliches Benehmen haben, was übrigens gar nicht so einfach ist, und er muss es hinnehmen, dass er benutzt und vom Regisseur und von der Kamera in den Film eingebaut wird. Er muss es der Kamera überlassen, die besten Akzente und die besten Höhepunkte zu finden.» Hitchcocks Standpunkt ist in handwerklicher Sicht unzweifelhaft reell, aber zugleich auf das Einzwängen des Schauspielers in eine auf Spannung (suspense) gerichtete Filmstruktur bezogen, in der es der Wahrscheinlichkeit nicht erlaubt ist, «ihr hässliches Haupt zu erheben».

Jeder bedeutende Regisseur wird seine Methode entwickeln, um den Schauspieler in jene Freiheit zu bringen, die ihn für den jeweiligen Film «nutzbar» macht. Denn der Schauspieler wird – so entscheidend seine Arbeit, seine Persönlichkeit für den Erfolg des Films ist – in ein Gesamtes integriert, das er nur partiell beeinflussen kann. Die Art, ihn zu «benutzen», müsste ihm zum Vorteil gereichen. (Fortsetzung und Schluss in der nächsten Nummer.)

Wolfgang Gersch

FILMKRITIK

Fluchtweg nach Marseille

BRD 1977. Regie: Ingemo Engström und Gerhard Theuring (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/244)

Mehr als zwei Jahre hat es gebraucht, bis dieser Film hier ins Kino gelangt ist, zwei Jahre habe ich darauf gewartet, nachdem ich ihn in Berlin gesehen hatte. Filme, die in die Vergangenheit zurückgehen, Artikel, Sachbücher und Literatur, die sich mit dem faschistischen Deutschland befassten: immer habe ich sie mir seither angeschaut und gelesen in ferner Relation zu diesem einmaligen Werk von Ingemo Engström und Gerhard Theuring. Schlagworte der letzten Jahre, die einem dabei einfal-

len wie «Vergangenheitsbewältigung», «Trauerarbeit», die auf diesen Film angewandt werden können und doch auch danebenschiessen, weil es ein ungleich differenzierter, vielschichtiger Film ist, dem mit Schlagworten nicht beizukommen ist. Dem überhaupt mit Worten schlecht beizukommen ist, weil er von vergangenen und jetzigen Bildern handelt und von da ausgeht und dahin wieder zurückkehrt.

Intensiviert werden die Bilder durch einen sehr persönlichen Kommentar, der hineingewoben ist in das Bildmaterial, gesprochen durch eine männliche und eine weibliche Stimme, was dem Film eine weitere emotional-sinnliche Dimension verleiht. Nie hat man das Gefühl, ein Bild sei ausgewählt worden,

nur weil die Filmemacher im Kommentar etwas unbedingt sagen wollten, noch sei eine Kommentarstelle verfasst worden, weil das Bild als ungenügend erachtet worden wäre. Bild und Kommentar sind gleichermaßen zwingend, so dass man die dreieinhalb Stunden Dauer des Films in Bann geschlagen bleibt. Ohne eine einzige künstlich gemachte historische Rekonstruktion haben die Filmemacher Geschichte rekonstruiert, sinnlich erfahrbar gemacht, oft mit den einfachsten Mitteln, mit einer Postkarte, einem Strassenschild, einem aufgeschlagenen Buch.

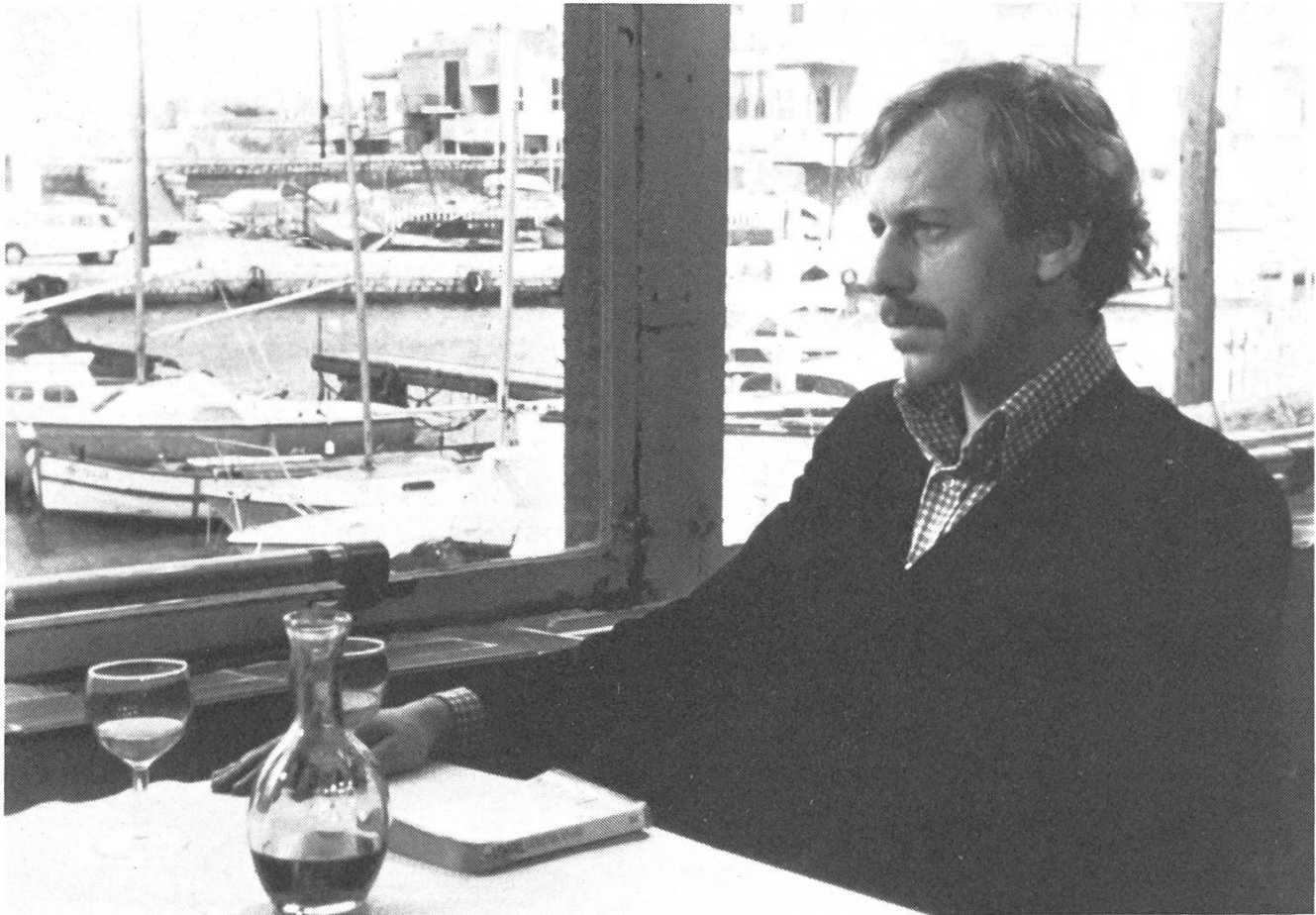
«Bilder aus einem Arbeitsjournal (1977) zu dem Roman *Transit* (1941) von Anna Seghers» ist der Untertitel des Films. Das Thema: die Fluchtwege deutscher Emigranten durch Frankreich hinunter nach Marseille in den Jahren 1940/41. Die Filmemacher begannen mit den Vorbereitungen zu diesem Projekt im Jahr 1972. 1974 begaben sie sich das erste Mal auf die Fluchtreise. Dreimal sind sie im Ganzen den Fluchtweg abgefahren, immer fotografierend, einmal mit dem Kameramann. Als «Reiseführer» diente ihnen das Buch *Transit*.

Anna Seghers war selbst mit ihren zwei Kindern durch Frankreich geflohen, ihr Mann war im Süden im gefürchteten Lager Le Vernet interniert. Ihre Erlebnisse verdichtete sie in einen 1942 erschienenen Roman, *Transit*, der aus der Sicht eines männlichen Ich-Erzählers die Situation der Exilierten beschreibt. Der Ich-Erzähler verliebt sich in Marseille in eine Frau, Marie, die in stummer Verzweiflung ihren ersten Mann und einzigen Geliebten sucht, an der Seite eines andern Mannes und Beschützers aber die Flucht angetreten hat. Der Ich-Erzähler allein weiss, dass der Gesuchte tot ist, längst in Paris in einem schäbigen Hotelzimmer Selbstmord begangen hat, bringt es aber nicht über sich, der jungen Frau die Wahrheit zu sagen – die sie ohnehin nie annehmen würde.

Der Film, der auf einer Ebene immer wieder diese Geschichte spiegelt, ist unter anderem eine der ungewöhnlichsten Literaturverfilmungen der Kinogeschichte. Die Marie (Katharina Thal-

bach) ist gegenwärtig und auch der Ich-Erzähler (Rüdiger Vogler). Sie treten im Film auf als Schauspieler, die ihre Rolle reflektieren, und als die Protagonisten der Geschichte. In einem Café mit Blick über den Hafen liest Rüdiger Vogler wesentliche Teile aus der Geschichte des Ich-Erzählers, nicht dramatisierend, eher in rezitierendem Ton, so dass man nicht vergisst, einen Schauspieler vor sich zu haben. Zugleich wecken der Ausschnitt des Cafés, der Blick auf den Hafen mit den dünnen Masten einiger Schiffe, mit der grau-bläulichen Silhouette von Marseille im Hintergrund Assoziationen über das Fremd- und Ausgeliefertsein, über Gefühle der Hoffnung und Illusionen. Ähnlich sieht man Marie-Katharina in einem Hotelzimmer am Fenster stehend, einmal als Marie in ihrer Situation des Verharrens und des Gelähmtseins durch die Ereignisse, einmal als Katharina, die, selbst DDR-Exilierte, hier die Spuren einer andern Frau aufnehmen soll. In einer achtminütigen Fahrt entlang der Küstenstrasse nach Marseille erzählt Katharina Thalbach – es ist eine ungeschnittene Einstellung – über ihre Beziehung zu Anna Seghers Buch. Das alles sind ungewöhnliche, gewagte Elemente, die den Film aus den üblichen Einordnungen herausfallen lassen.

Anna Seghers Flucht und die Geschichte im Roman *Transit* sind zwei der «Wege» im Film. Viele Umwege, Seitenstrassen, kreuzen diese Hauptadern. Mit den Fragen «Soll ich Dir eine Geschichte erzählen?» oder «Was soll ich Dir sagen?» kehrt der Kommentar leitmotivisch sich immer neuen Schauplätzen zu. In einer nie zufällig wirkenden Montage, die Kopfarbeit und gefühlsmässiges Assoziieren zu gleichen Teilen vereint, wird Mosaikstein um Mosaikstein eine Zeit beschworen, in der Willkür und Grausamkeit Menschen zu einer fliehenden Herde machten. Engström/Theuring sind zu Besuch bei Überlebenden, bei der damaligen Fluchthelferin Ruth Fabian, bei den Geretteten Alfred Kantorowicz, Ernst Erich Noth, Ida Pozner und Vladimir Pozner. In den Interviews wird klar, dass für die ehemals Betroffenen vierzig vergan-



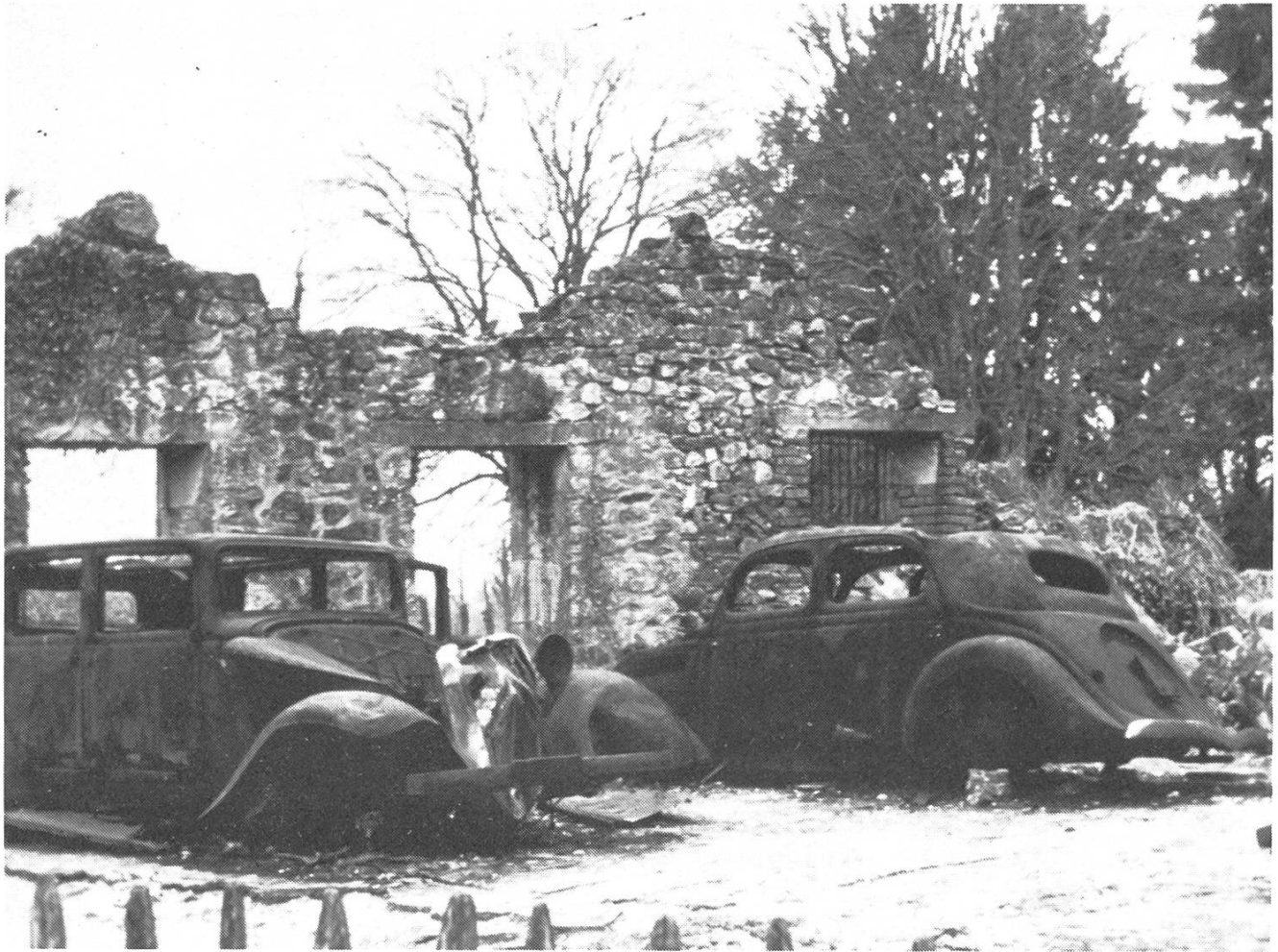
Rüdiger Vogler als rezitierender Ich-Erzähler.

gene Jahre keine Zeit sind, beim ersten Stichwort sind sie in jene Zeit zurückversetzt, bewegen sich ihre Stimmen und ihre Gesichter im Schmerz jener Zeit. Engström/Theuring suchen auch die Toten auf: Ernst Weiss, den deutschen Romancier, der sich in Paris das Leben nahm, und Walter Benjamin, dessen mutmassliches Grab sie in einer Pyrenäenlandschaft finden. Die Geschichten, die der Kommentar mit seiner Frage einleitet, beweisen, dass das Überleben oft von einem Wahnsinn von Zufall abhing, dass der psychisch und physisch Geschwächte ungleich verletzbarer, todgeweiht, war.

Aufgesucht wurden auch Stätten, in denen der Tod blindwütig umging: Ouradour, ein ausgebranntes, totes Dorf, heute in musealem Grauen ruhend. Bei einer Vergeltungsaktion wurden die Bewohner massakriert, eine einzige Frau überlebte, durch Zufall. In einer Geisterfahrt – ohne Ton – fährt man durch die Ruinen, nur Schweigen ist hier ange-

bracht. Ein anderer Ort, das Lager Le Vernet, ist kein Museum geworden. Die restlichen Barracken dienen den Bauern heute als Scheunen. Der Schauplatz liegt einsam, gottverlassen. Nur ein starker Wind geht hier durch, bewegt losgerissene Planken und Türen. Hier sind viele einen verzweifelten Tod gestorben, sind viele nach Deutschland in andere Todeslager deportiert worden. Frauen suchten ihre Männer, wie Anna Seghers, gingen auf der Landstrasse auf und ab, die Kinder im Arm, in der Hoffnung, zu sehen und gesehen zu werden. Der Ton des Windes, Grossaufnahmen überwucherter Mauern, von Gras und Büschen machen diese Erfahrungen gegenwärtiger als irgendeine spektakuläre historische Aufnahme.

Der Ton des Films ist ebenso sorgfältig komponiert wie das Bildmaterial. Als Leitmotiv dient ein schwermütiges katalanisches Volkslied «El Cant dels Ocells», interpretiert von jenem Casals, der freiwillig im Exil lebte. Vielfältig in den Film eingebracht sind der Lärm der Städte, das «Brouhaha» winkliger Strassen, menschliche Laute, Schreien,



Singen, Lachen, und die Geräusche der Landschaft. Jede Stadt, jede Landschaft hat ihre Laute. Die Laute der Städte können zum Schweigen gebracht werden, aber der Wellenschlag des Flusses, über den die Fliehenden kommen mussten, ist immer der gleiche. Man steht in einer Einstellung auf der Brücke jenes Flusses, der Loire, und sinniert mit den Filmemachern über die Geschichtslosigkeit des Wellenschlags. Eben haben die Filmemacher uns eine historische Aufnahme mit Flüchtenden gezeigt und das Foto eines Wehrmachtssoldaten, der wachthabend in gleicher Richtung den Fluss hinunterschaut. Das Brückengeländer der Foto wird uns später gezeigt: es liegt neben der Brücke im Gras, beinahe zugewachsen. Ein neues, unverschnörkeltes Geländer ziert heute die Brücke. Diese Art von Montage ist kennzeichnend für den Film. Sie ist filmische Trauerarbeit. Durch Musik und Ton wird die elegische Grundstimmung verstärkt. Elegisch drängt sich als Sammelbegriff auf, nicht

nostalgisch. Zu grausam dringt das Geschehen durch alle Ritzen, zu aufrüttelnd sind die ausgegrabenen, noch nie gesehenen Dokumentaraufnahmen, als dass hier für Nostalgie Platz vorhanden wäre. Ich habe mich gefragt, vor allem beim zweiten Anschauen des Films, ob das Elegische nicht doch zu übermächtig geworden ist, ob Casals Musik nicht zu oft herbeizitiert wird, als wolle man die Hände auf Wunden noch und noch legen. In den Notizen der Autoren habe ich eine Antwort gefunden: «Lange bevor wir nach Nevers kamen, hatten wir Berichte gelesen über die Verfolgung und Deportation nicht nur der Juden, wir wussten ... vom ersten Kindertransport durch Deutschland nach Auschwitz. Kein Kind ist von dort zurückgekommen, und sie wären jetzt in unserem Alter. Eine Abwesenheit, die nicht vorstellbar, nicht mehr zu denken ist. Wut und Empörung sind ohnmächtig, weil nichts mehr zu tun ist» (Filmkritik, Februar 1978).

Beatrice Leuthold

Over the Edge (Wut im Bauch)

USA 1978. Regie: Jonathan Kaplan
(Vorspannangaben s. Kurzbearbeitung 80/248)

«Over the Edge» war wieder einmal ein Film, den ich mit offenem Mund angeschaut habe. Nicht etwa, weil's Kunst war, was man da sah, im Gegenteil: Mit kleinem Budget produziert, hat dieser Film auch sonst keine Ansprüche ausser jenem, spannend zu sein. «Over the Edge» ist ein typischer *B-Film*, dessen Regisseur Jonathan Kaplan (1947 geboren) seine ersten Filme bezeichnenderweise für Roger Corman drehte. Corman war und ist mit seiner Factory eigentlicher Guru des B-Films und als Förderer von Leuten wie Coppola, Hellman, Bogdanovich, Scorsese usw. wichtiger Wegbereiter des New Hollywood.

B-Filme stützen sich als schnelle und primär kommerziell ausgerichtete Filme auf neu entstehende Trends und wenden sich an Zielgruppen. Meist entstehen so Modelfilmchen, Eintagsfliegen. Immer wieder aber schafft es ein Film, dank besonderer sozial-seismografischer Begabung seiner Autoren oder dank schierem Zufall – wer weiss? – erstaunlich früh neue Tendenzen aufzufangen. Solche B-Filme bieten dann bezüglich Zeitgeschichte und gesellschaftlicher Wirklichkeit mehr Relevanz als manch eines jener im sozialen Vakuum entstehenden, überzüchteten Kunstwerke von Top-Regisseuren.

«Over the Edge» stellt einen solchen Glückstreffer dar, indem er nämlich – schon 1978 gedreht und angeblich einem authentischen Vorkommnis in Kalifornien folgend – mit ausserordentlicher Präzision beschreibt, was seit einem halben Jahr Unordnung in diverse Städte von ganz Westeuropa bringt: *Jugendrevolte*. (In Deutschland wird der Film übrigens vom Filmverlag der Autoren vertrieben.)

New Granada liegt in Colorado – was allerdings nie zur Sprache kommen durfte, sonst wäre Kaplan die Dreherlaubnis genauso verweigert worden wie in Kalifornien –, auf dem Land, und ist

eine vor kurzer Zeit aus dem Boden gestampfte Retorten- und Kleinstadt. (Somit wird man vorsichtig sein müssen mit Parallelen zu den Ereignissen bei uns: Sie beschränken sich auf einige Aspekte und bleiben auch dort parabel- oder modellhaft.) Gebaut worden ist New Granada für den Stress der Städte fliehende Familien der upper middle class, und die finden denn auch wirklich alles dort, was der gute Amerikaner sich so wünscht: Bungalows mit properen Gärtchen, Shops und ganz in der Nähe ein Highway.

Die Jugendlichen, immerhin 25 Prozent der Bevölkerung, sind aber noch imstande, auf soviel programmierte Lockerheit mit Unwohlsein zu reagieren, auch wenn man ihnen im Ödland am Rande der Stadt eine Wellblechbaracke als Jugendzentrum zur Verfügung gestellt hat. Der Untertitel hat dafür von Anfang an die Abkürzung «JZ» verwendet – das A fehlt nicht zufällig: Das JZ in New Granada schliesst am Abend, denn die von der Stadt angestellte – wiewohl nette – Sozialarbeiterin will halt auch ihren Feierabend.

Anfänglich ist es Frust, den die 12- bis 16jährigen im Bauch haben und dem sie in Streichen Luft verschaffen, oft auf Kosten von Polizist Doberman, der dann jeweils wie ein solcher Jagd macht nach ihnen. Wut wird aus dem Frust allerdings erst dann, als das JZ während des Besuchs einer Gruppe texanischer Industrieller geschlossen werden soll, denen man ein Grundstück verkaufen will. Denn dass New Granada nicht jenes problemlose Musterstädtchen ist, für das man es ausgeben möchte, sieht man nur den Kindern an. Die Väter saufen zwar viel zu viel Bourbon, aber gediegen, so dass man's nicht merkt, und für die Verhärmtheit der Mütter – auf die zwar sowieso niemand achtet – will man auch wieder den Kindern Schuld geben. Diese jedoch lassen sich ihren kümmerlichen, aber einzigen Treffpunkt nicht nehmen, doppelten sogar mit einer Ladung Knallfrösche im Kühler des Autos der Texaner nach – das Geschäft kommt nicht zustande, sehr zum Ärger der Väter. Als dann einer der Jungen von Doberman nur halb zufällig auf der



Amerikanischer B-Film...

Flucht erschossen wird, vergessen die Kinder ihre diversen Streitigkeiten und Eifersüchteleien untereinander, schliessen sich zusammen und verriegeln anlässlich einer Elternversammlung in der Schule alle Türen von aussen. Machtlos müssen die Erwachsenen zusehen, wie ihre Kinderlein draussen den Teufel loslassen, Scheiben einschlagen, mit den erbeuteten Waffen der Polizei um sich schiessen und sämtliche Autos in Brand stecken. Oh god! Anrückende Polizeiverstärkung setzt dem apokalyptischen Spuk schliesslich ein Ende. Doberman allerdings, der rein gar nichts gelernt hat, muss vorher noch dran glauben.

«Over the Edge» ist ein zwiespältiger Film. In gewissen Aspekten geht er weit genug, um in den USA (dem Vernehmen nach) immer noch nicht gezeigt zu werden, obschon andererseits immer wieder versucht worden ist, solche Gewagtheit mit Konventionalität «gut» –, das heisst verdaulich und damit kassen-

trächtig zu machen fürs Publikum der Kleinstadt-Kinos, wo B-Filme hauptsächlich laufen. Das Thema des kollektiven und soziologisch begründbaren Aufstandes der Jugend – an sich schon erstaunlich – ist mit durchdachter Konsequenz entwickelt worden. Will man da weiter drauf eingehen, ist man allerdings genötigt, über *Bilder* zu sprechen. Hier liegt die eigentliche Stärke des B-Films: Wo europäische Filmemacher die Hintergründe ihrer Geschichten argumentativ entwickeln – was nicht unbedingt heisst mit viel Gerede –, gelingt es den Amerikanern, dieselben Aussagen in Bildern zu verdichten, die dadurch Wucht bekommen.

Erkenntnisse, die ich mir erst vor kurzem aus gelebten Bildern (in Zürich seit dem 30. Mai, dem Chlapf am Opernhaus) herausdestilliert/-abstrahiert habe, fand ich in «Over the Edge» wieder in Bildern. Das jetzt aber verbal vorzukäuen zu wollen, wäre widersinnig. Jedenfalls sieht man in Bildern die Problematiken von Militanz versus Gewaltlosigkeit, überhaupt Gewalt in verschiedenen Formen, Umschlagen der Militanz in Selbstzerstörung, Solidarität versus persönliche Autonomie, Eigen-dynamik einer kollektiven Bewegung undsoweiter.

Bei alledem sind die Sympathien klar verteilt. Über Dobermans Tod «freut» sich, auch wer noch nie Steine gegen Polizisten geworfen hat. (Dobermans Ende ist übrigens eines jener Bilder, von denen ich vorher gesprochen habe; ihm wurde buchstäblich das JZ zum Verhängnis...)

Massenbewegungen anhand von Einzelpersonen und ihren Schicksalen aufzuzeigen, scheint unumgänglich, im Film wie in der Literatur. An der Art jedoch, wie dies in «Over the Edge» geschieht, zeigen sich die Zugeständnisse, von denen dieser sonst erstklassige Film durchbrochen ist. Die zwei Teens Carl und Cory finden sich im Lauf der Ereignisse – wenn die nicht zusammengehören, mit diesen Namen! –, in Bildern wie Kalauer: Kuss im Gegenlicht vor Morgenrot, und dann Winke-Winke zwischen Autobahnbrücke (Cory) und Rückscheibe des Gefangenenbusses



... greift Jugendkrawalle auf.

(Carl) als Filmschluss. Und wie da Carls Vater, seines Zeichens Cadillac-Verkäufer und bisher alles andere als einsichtig, an der Elternversammlung urplötzlich dasteht wie eine Säule und einen flammenden Speech hält wider genau jene Politik, die er vorher einen Film lang betrieben hat, fast übertrumpft noch vom Herr Lehrer, der doch immer so langweilig Schule gegeben hat – das will alles nicht so recht passen und man hat den starken Eindruck von Alibi-Sequenzen. So auch beim Schluss, der fast schon wieder eine Apotheose auf den amerikanischen Sippenfimmel ist – ergriffene Elterngesichter beim Abtransport ihrer Stammhalter in Handschellen und per Bus, ab wohin? Aber irgendwie schaden solche Szenen, glaub' ich, nicht sehr viel. Sie sind zu plump, um jenen anderen etwas anhaben zu können, die einfahren, ob man's will oder nicht, ja: ob man's merkt oder nicht. Jetzt ist genau Zeit für einen solchen Film.

Markus Sieber

The Plants are Watching (Die Macht der Pflanzen)

USA 1978. Regie: Jonathan Sarno
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/233)

Laurie, eine junge Frau, die sich intensiv mit Pflanzen beschäftigt und mit ihnen gar telepathischen Kontakt zu haben scheint, wird eines Nachts von ihrer Schwester Rilla tot aufgefunden. Obwohl die Polizei an einen Unfall glaubt, vermutet Rilla ein Verbrechen. Von ta-gebuchähnlichen Tonbandaufnahmen Lauries angestachelt, beschliesst sie, mit der Pflanze in Verbindung zu treten, die Zeuge des Unfalls oder Mordes gewesen ist. Sie macht mit der Kirlian-Fotografie Aufnahmen von Pflanzen und wird sich bewusst, dass Pflanzen tatsächlich menschliche Gedanken und Gefühle registrieren und darauf reagieren können.

Bei der Kirlian-Fotografie handelt es sich um ein fotomechanisches Verfahren mit elektrischen Hochfrequenzfeldern. Der zu untersuchende Gegenstand – Finger, Pflanze – wird zusam-

men mit Fotopapier in ein Feld elektrischer Hochfrequenzströme gebracht, was das Objekt veranlasst, «eine Art Biolumineszenz auf das Fotopapier auszustrahlen». Der Körper zeigt sich auf dem Fotopapier von farbigen Flammenmustern umgeben, die sich nachweislich entsprechend der Stimmung der Person – oder Pflanze – in Konsistenz und Farbe ändern. Hellseher und Medien wollen diese «Umrandungen» jedenfalls bei Menschen schon immer gesehen haben und glauben, dass sie die Lumineszenz des nach aussen strahlenden Astralleibes darstellen (vgl. «PSI» von Sheila Ostrander und Lynn Schroeder, Scherzverlag Bern, München, Wien 1973). Der Astralleib durchdringt nach der gnostisch-mystischen Religionslehre den irdischen Körper und bildet das Bindeglied zwischen dem irdischen und den höheren Körpern des Menschen; ferner sei der Astralleib der Träger des Gefühllebens (nach «Brockhaus»). Da auch Pflanzen diese Flammenmuster aufweisen, ist der Gedanke nicht völlig abwegig, dass auch sie so etwas wie ein Gefühlleben besitzen.

Rilla konzentriert sich auf die Pflanze ihrer verstorbenen Schwester und hat bald darauf eine Vision, die ihren Verdacht von der Ermordung bestätigt. Doch zu ihrem Schrecken merkt sie, dass neben Dusty, dem ehemaligen Freund Lauries, auch ihr eigener Ehemann Robert der Tat verdächtig ist, weshalb sie sich in der Folge von ihrem Mann entfremdet.

Ein Experiment lenkt ihre Aufmerksamkeit allerdings wieder auf den seltsamen, unheimlichen Dusty. Der Zeiger des Lügendetektors, an den Rilla die Pflanze angeschlossen hat, schlägt heftig aus, als Dusty das Zimmer betritt; (Ähnlich soll 1968 in New Jersey ein tatsächlich begangener Mord aufgeklärt worden sein). Doch als sie ein Gespräch zwischen Dusty und Robert belauscht, wird Rilla wieder unsicher. Sie flüchtet, die Pflanze in den Händen, vor ihrem Mann in den Lift. Doch Robert hält den Lift an. Rilla steckt fest: über ihr ist Robert, von unten eilt Dusty die Treppe hinauf. In diesem Moment gibt ihr die Pflanze eine zweite, grausige Vision ein,

die Rilla den Mörder offenbaren wird. Der Lift setzt sich erneut in Bewegung ...

«The Plants are Watching» ist ein uneinheitlicher Film. Drehbuchautor, Produzent und Regisseur Jonathan Sarno wusste wahrscheinlich nicht so recht, ob er einen Thriller, einen Fantastischen Film oder ein Psychodrama drehen sollte. Vielleicht hat Sarno auch versucht, alles unter einen Hut zu bringen, was ihm allerdings nicht geglückt ist. Dabei ist die Exposition vielversprechend, nicht zuletzt deshalb, weil da die verschiedenen Motive noch am besten miteinander verbunden sind. Vor allem überzeugt die Charakterisierung der Personen, die völlig verschieden von den herkömmlichen Figurenmustern gezeichnet sind. Doch mit fortlaufender Handlung verzetteln sich die Themen, sie bleiben oberflächlich, anstatt an Tiefe zu gewinnen. Die Entfremdung Rillas von ihrem Mann nach dem Tode Lauries wird zu sprunghaft, nur mühsam nachvollziehbar vorgeführt. Dafür rückt kurzfristig eine relativ ausführliche Behandlung der Kirlian-Fotografie in den Mittelpunkt, und auch dieses Thema wird dann wiederum durch das Thrillerelement der durch den unbekanntes Killer bedrohten Frau verdrängt. Die Kommunikation mit Pflanzen ist nicht mehr eigenständiges Motiv, sondern dient bloss noch als Mittel zur Auflösung des Mordes. Eine etwas unbefriedigende Lösung, hätte doch gerade dieses Sujet zu interessanten philosophischen Gedanken Anlass geben und die Einstellung des Zuschauers zur Pflanzenwelt verändern können. Ein gutes Thema scheint verschenkt worden zu sein.

Auf der Thrillerebene mag «The Plants are Watching» ebenfalls nicht zu überzeugen. Sarno gelingt es zwar, eine beklemmende Atmosphäre aufzubauen und durchzuhalten, kann dem Film aber weder fesselnde Spannung noch mitreissenden Schwung verleihen. Neben der eher bedächtigen Montage verlangsamten die schlecht integrierten Szenen um die Erkaltung von Rillas Verhältnis zu ihrem Mann sowie die Ausführungen zur Kirlian-Fotografie den Rhythmus erheblich.

Überraschenderweise versucht Sarno beim Zuschauer keine sentimentalen Emotionen auszulösen; es gibt in seinem Film keine jener rührenden Szenen, die das Publikum für die eine oder andere Person einnehmen sollen. So identifiziert man sich auch nicht mit der Heldin, sondern verfolgt ihre Abenteuer ohne persönliche Anteilnahme. Die ausgeklügelten Einstellungen bestechen durch ihre Durchkomponiertheit und farbliche Abstimmung – grün und blau herrschen vor – sowie das stimmungsvolle Hell-dunkel-Spiel. Wegen ihrer Überpräzision lassen die Aufnahmen aber an Spontanität und Leben vermissen; sie gefrieren zu starren Bildern, was ein übriges tut, den Zuschauer auf Distanz zu halten.

Sarnos mit äusserst einfachen Mitteln hergestellter Film scheint mir als Ganzes misslungen. Trotzdem machen ihn sein Bemühen, abgenutzte Erzählformen zu meiden und neue zu suchen, sowie die ausdrucksstarke, teilweise originelle Bildsprache zu einer interessanten Produktion. Tibor de Viragh

Dracula

USA 1931. Regie: Tod Browning
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/228)

Das Nocturne-Publikum im Kino Alba in Zürich war in aufgeräumt erwartungsvoller Stimmung und spendete bereits beim Aufscheinen des Titels spontanen Vorapplaus. Doch statt Lust an Horror und Schrecken stellte sich bald schon Enttäuschung und Langeweile ein. Wer heute für einen Draculafilm zahlt, will wohl Blut sehen. Aber Bela Lugosi zeigt noch nichteinmal die genre-typischen Blutsauger-Zähne. Das Genre der Horrorfilme hat sich in den letzten 50 Jahren «entwickelt» und das zeitigt Folgen. Tod Brownings «Dracula» von 1931 bringt sein heutiges Publikum – das selbstverständlich mit Geschichte und Zeremoniell des Genres längst vertraut ist – immer gerade in Stimmung und blendet dann aus: Graf Dracula beugt



sich über die hilflos Schöne – schwarz, neue Szene; nur im Schattenbild setzt Van Helsing zum Schlag auf den Holzkeil an, der das Herz des Untoten durchbohrt – Schnitt, neue Szene.

Aber auch als Klassiker hält der Film kaum noch, was er von seiner Stellung in Filmliteratur und -geschichte her verspricht. Über allzulange Strecken wird leider wenig mehr sichtbar als seine Herkunft von einem Bühnenstück. Ein umständlich langatmiger Dialogbrei legt sich lähmend über das Werk und erdrückt beinahe schon die wenigen Lichtblicke. Dass «Dracula» damals auch kommerziell sehr erfolgreich war, ist heute kaum mehr verständlich. Immerhin: Überzeugend ist der Film bezeichnenderweise meist da, wo er der optischen Wirkung vertraut – in den wenigen stummen Szenen und da wo gewaltige Bilder den geschwätzigen Dialog dominieren. Die Geschichte folgt, mit kleineren Variationen, dem – im Roman von Bram Stoker vorgegebenen – üblichen Muster: Dracula steigt aus seiner Gruft, ein Dummkopf ermöglicht ihm die Übersiedlung in eine bewohnte Gegend, wo er sein Unwesen treibt, bis ihm sein Gegenspieler Van Helsing das Handwerk legt. Dramatischer Höhepunkt ist selbstverständlich der Kampf

um die holde Schöne, die bereits in die Fänge des Unholds geraten, aber noch nicht restlos verloren ist.

Eigentlich sollte Lon Chaney, der als «Mann mit den tausend Gesichtern» in die Filmgeschichte eingegangen ist, die Titelrolle übernehmen. Da Chaney starb, bevor der Film «Dracula» in Produktion gehen konnte, wurde der Star des gleichnamigen Theaterstücks, der da bereits zwei Jahre auf Tournee und ein Jahr am Broadway den Grafen aus Transsylvanien mit grossem Erfolg verkörpert hatte, Bela Lugosi, verpflichtet. Lugosi, der Dracula in einer guten Mischung aus Mephisto, Magier und Hypnotiseur mit finsterner, aristokratischer Würde spielt, war sicher der beste erreichbare «Ersatzmann». Und auch sonst waren die Voraussetzungen eigentlich bestens: Mit Jack Pierce stand ein unbestrittener Meister seines Fachs als Maskenbildner zur Verfügung; Karl Freund hatte sich als verantwortlicher Kameramann bei Murnau bereits bestens bewährt und ein Flaire für das Gotisch-Unheimliche ist ihm, wie andere Arbeiten von ihm zeigen, nicht abzusprechen. Art Director Charles D. Hall hatte die «Schule» von Ben Carré durchlaufen, sich in seinen Arbeiten für Chaplin ausgezeichnet und war in seiner



Zusammenarbeit mit Paul Leni mit der deutschen Spielart des Mysteriösen vertraut geworden. Tod Browning seinerseits war bereits mehrfach als Gestalter des Grotesken und Unheimlichen hervorgetreten, auch wenn er seine beste Arbeit erst ein Jahr später mit «Freaks» liefern sollte. Warum die Qualitäten von «Dracula», trotz all diesen Vorgaben, nur punktuell zum Tragen kommen, bleibt der Spekulation anheimgestellt. Mag sein, dass man sich zu sehr vom Erfolg des Stückes beeindrucken liess, mag sein, dass der noch junge Ton-Film einfach seinen Tribut forderte.

Ein Vergleich mit dem noch stummen «Nosferatu» (1922) von Friedrich W. Murnau zeigt eigentlich erst, wie stark «Dracula» hätte werden können und wie «schwach» er geworden ist. Zwei Komponenten hat er dennoch ins Genre reingebracht: Die spinnwebenverhängten, schauerlichen Unterschlüpfe des Vampirs, die Hall entworfen hat, sind vielfach imitiert und nachempfunden worden; die unterschwellig

sexuellen Anspielungen wurden bei Murnau – jedenfalls in Bezug auf Frauen – weniger betont. Helen Chandler hat denn auch, in den Szenen, in denen sie sich zwischen lustvoller Hingabe und noch nachwirkender Wohlanständigkeit verzehrt, vermutlich die stärksten Momente in ihrer kurzen Karriere.

Walt R. Vian

Vor einer neuen Gebührenerhöhung?

wf. Wie der SRG-Finanzdirektor Dominic Carl betonte, war das Defizit 1979 vorab die Folge der verspätet erst am 1. Oktober 1979 (statt am 1. Januar) in Kraft getretenen Radio/TV-Gebührenerhöhung. Die SRG-Rechnungen 1980 und 1981 würden erneut nur mit Hilfe des Ertragsausgleichsfonds ausgeglichen werden können, weshalb die SRG-Spitze eine neue Gebührenerhöhung ab 1. Januar 1982 für unausweichlich hält.

TV/RADIO-KRITISCH

Der bessere Einblick

Das Radio DRS II strahlte am 13. August im Rahmen des Sendegefässes «Themen Film und Medien» eine Sendung unter dem Titel «Hörer hören Hörern zu» aus. Die Sendung befasste sich mit einer nichtkommerziellen, kommunalen Radiostation in Kanada. Das vorgestellte Modell und die dort gemachten Erfahrungen haben einen exemplarischen Wert für die aktuelle medienpolitische Auseinandersetzung über die Organisationsform von lokalen Radiostationen in der Schweiz. Jürg Prisi hat deshalb die Sendung transskribiert und sie zu einem Artikel verarbeitet.

Mit der Gründung einer Hörer-Kooperative setzten 1973 engagierte Bürger der Stadt Vancouver (1,2 Mio. Einwohner)

kritische Alternativen zum Programminhalt der halbstaatlichen «Canadian Broadcasting Corporation» (CBC) und einer Unzahl kanadischer wie amerikanischer Kommerz-Sender. Ihr «Vancouver Co-operative Radio» (CO-OP) ist neben «Wired World» (Kitchener/Waterloo) und «Radio Centreville» (Montreal) eine von drei nichtkommerziellen kommunalen Radiostationen Kanadas.

Seinen Standort hat «CO-OP Radio» in einem alten, vierstöckigen Gebäude zwischen Einkaufszentrum und chinesischem Viertel, von wo seit April 1975 bürgernahe Information in den Äther steigt (Sendestärke: 3,7 KW). Gesendet wird mit billig ausrangiertem CBC-Material vom ehemaligen Schlafzimmer (Tonregie), bzw. einer nun etwas vergammelten guten Stube aus (Moderation). Die Trägerschaft umfasst heute