Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 39 (1987)
Heft: 2

Rubrik: Film im Kino

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

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

Franz Ulrich

Offret/Sacrificatio

(Opfer)

Schweden/Frankreich 1986.
Regie: Andrej Tarkowskij
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/24)

I.

Der ehemalige bekannte Schauspieler Alexander (Erland Josephson) hat sich in die Einsamkeit einer nordischen Insel (Gotland, auf der auch Ingmar Bergman Filme gedreht hat) zurückgezogen. Er hat für sich und seine Familie ein Haus gebaut und sich als Kritiker und Essayist einen Namen gemacht. Er ist ein typischer Intellektueller, der sich bisher im gesprochenen und geschriebenen *Wort* verwirklicht hat. An seinem Geburtstag vollbringt er eine *Tat:* Am Meeresufer pflanzt er mit seinem sechsjährigen Sohn (Tommy Kjellqvist), der wegen einer Operation nicht sprechen kann, einen kahlen Baum. Dabei produziert er monoligisierend ständig Worte. Er erzählt dem «Jüngelchen» (der Sohn bleibt im ganzen Film namenlos) von einem Mönch, der auf einem Berg einen abgestorbenen Baum pflanzte. Drei Jahre brachte er dem Baum täglich Wasser, damit er zum Leben erwache. Eines Tages kam er auf den Berg und sah, dass sein Baum wider alle Vernunft mit Blüten übersät war. Und Alexander meint zu seinem Sohn: «Die Methode hat etwas Grossartiges. Weisst du, manchmal sage ich mir, wenn man jeden Tag genau um die gleiche Zeit ein und dieselbe Sache tun würde – wie ein Ritual, unerschütterlich, systematisch, jeden Tag –, dann würde sich die Welt verändern!» Alexanders Monolog wird unterbrochen durch den Postboten Otto (Allan Edwall), der auf seinem Fahrrad ein Gratulationsschreiben bringt. Es ist unterzeichnet von «Richardianern und Idioten» und erinnert Alexander an seine Schauspielerzeit, als er in Shakespeare-Rollen und als Fürst Myschkin in einer Dramatisierung von Dostojewskijs Roman «Der Idiot» brillierte.

Der Postbote Otto, ein ehemaliger Lehrer, ist ein Philosoph und, wie sich später zeigt, ein Sammler von unerklärlichen Ereignissen. Er spricht von Nietzsche und der Ewigen Wiederkehr. Während die beiden Männer, inzwischen landeinwärts gewandert, das Palaver fortsetzen, bindet das Kind unbemerkt Ottos Fahrrad mit einem Seil an einen Strauch, sodass Otto strauchelt, als er wegfahren will. Zur Geburtstagsfeier wird er zurückkehren.

(Diese ganze Eingangssequenz scheint Tarkowskij dank einer ausgeklügelten Synchronisation der Bewegungen von Personen und Kamera in einer einzigen Einstellung gedreht zu haben. Eine ähnliche Parforceleistung ist die ebenfalls über sechs Minuten lange Einstellung beim späteren Brand von Alexanders Haus.)

Nach dem Abgang von Otto kommt ein Auto mit Adelaide (Susan Fleetwood), Alexanders englischer Frau, und Victor (Sven Wollter), einem befreundeten Arzt. Nach der Begrüssung fahren die beiden allein zum Haus weiter. Alexander bleibt mit seinem Jüngelchen zurück und setzt seinen Monolog fort. Im Gras sitzend räsoniert er über die Angst vor dem Tod, über die Vergewaltigung der Natur durch den Menschen. Er beklagt die Sündhaftigkeit der Zivilisation («Sünde ist das, was nicht notwendig ist») und das Ungleichgewicht zwischen geistiger und materieller Entwicklung. Jetzt erst begreife er Hamlet (seine Lieblingsrolle neben der des Fürsten Myschkin), der die Schwätzer nicht mochte. Nicht Worte, sondern Taten seien endlich notwendig. Als Alexander nach seinem inzwischen verschwundenen Sohn ruft, scheint dieser plötzlich, wie von einer unsichtbaren Macht geschleudert, auf Alexander zu prallen – «Wirklichkeit» oder eine blitzartige Erinnerung an dessen Unfall? Ebenso plötzlich folgt ein Alptraum in Schwarzweiss: Die Kamera fährt durch eine verwüstete Strasse voller Wasserlachen, durch die Menschen hasten, Papierfetzen treiben über den Asphalt, Chaos herrscht. Das Bild kommt in einer Fensterscheibe zum Stillstand, in der sich die Häuserfronten spiegeln. Zwischen ihnen blickt der Zuschauer wie in einem Abgrund zum Himmel. Mit dem «Anfall» von Jüngelchen und dem «Traum» bricht erstmals eine andere Wirklichkeit, eine andere Dimension in den Film ein.

II.

Im Haus ist die Familie in Erwartung des Geburtstagsessens, das von der Hausangestellten Julia (Valérie Mairesse) und der Aushilfe Maria (Gudrún Gisladóttir) zubereitet wird, versammelt. Alexander blättert in einem Ikonen-Buch. Er bedauert, dass die Tiefe und Unschuld dieser Kunst verloren gegangen ist. Schuld daran sei, dass wir nicht mehr beten können. Das Gespräch plätschert weiter dahin, bewegt sich zwischen existenziellen Problemen und Ba-

Beziehungslos im Raum: Victor (Sven Wolter), Alexander (Erland Josephson), Martha (Filippa Franzen), Adelaide (Susan Fleetwood).

nalitäten. Sehnsüchte, Ängste und Konflikte flackern auf. Das Haus ist nach allen Seiten offen wie eine Bühne, weisse Vorhänge blähen sich im sanften Wind. Die Personen bewegen sich, sitzen oder stehen herum, als hätten sie kaum etwas miteinander zu tun. Sie sprechen aneinander vorbei. Alexander berichtet, er habe die Schauspielerei aufgegeben, weil er plötzlich anfing, sich zu schämen. Er wollte nicht mehr vorgeben, ein anderer zu sein. Adelaide war stolz darauf, die Frau eines berühmten Schauspielers zu sein. Auf dem öden Eiland langweilt sie sich. Victor will alles aufgeben und nach Australien auswandern. Adelaides Tochter Martha (Filippa Franzen) hat oder weiss zu allem nichts zu sagen. Als Geburtstagsgeschenk bringt Otto die Reproduktion einer grossen alten Europakarte aus dem 16. Jahrhundert (einer Zeit also, da die Welt noch in Ordnung war?). Er berichtet von einem der gegen 300 unerklärlichen Vorfälle, für die er Beweise sammelt. Die Menschen seien blind für das Wunderbare. Plötzlich fällt er in Ohnmacht (epileptischer Anfall?). «Es war ein böser Engel, der mich berührt hat,» meint er, als er wieder aufgewacht ist.

Dann ereignet sich, fulminant montiert, das zentrale Geschehnis, der Kreuzungs- oder Schnittpunkt des Films: Gläser klirren, die Erde bebt, ein Sturmwind braust, die Menschen eilen zu den Fenstern, Milch ergiesst sich aus einem zerbrochenen Gefäss Richtung Zuschauer, die Welt wird fahl und grau. Schrecken explodiert in allen Dimensionen des Raums. Alexander begegnet vor dem Haus Maria, die sich auf den Heimweg begeben hat, steht vor einem kleinen Modell seines Hauses, das sein Sohn, der in seinem Zimmer schläft, mit Hilfe Ottos als Geburtstagsgeschenk angefertigt hat. Wieder ins Haus zurückgekehrt, betrachtet er mit Otto Leonardo da Vincis Gemälde «Anbetung der Könige». Am Fernseher spricht eine Stimme von Kriegszustand, Raketenstart mit atomaren Sprengköpfen, Ruhe, Ordnung

und Disziplin. «Es gibt keinen Platz in Europa, der sicherer ist als der, wo sie sind». Wie erstarrt sitzen Adelaide, Martha, Victor, Julia und Otto vor dem flackernden TV-Gerät, bis es tot ist. Adelaide bricht in einem hysterischen Anfall zusammen. Victor verabreicht ihr und Martha Beruhigungsmittel, die Männer scheinen das nicht nötig zu haben, sie halten sich an einem Glas fest.

III.

Alexander hat sich in ein Zimmer zurückgezogen. Er kniet auf dem Boden und betet das «Vater unser». Er bittet Gott um Erlösung in dieser schrecklichen Stunde. Er betet für andere, die Angst haben und ohne Hoffnung verzweifeln. «Ich schenke Dir alles, wenn du hilfst. Ich verlasse die Familie, verzichte aufs Haus, spreche mit niemandem mehr. Ich gebe Dir alles, was ich versprochen habe, wenn alles wieder so wird, wie es war.» Nach seinem Gelübde kriecht er auf ein Sofa und schläft ein. Als er aus einem Traum von Zerfall und Zerstörung aufwacht, ist Otto bei ihm und beschwört ihn, als letzte Chance zu Maria, der seltsamen isländischen «Hexe», zu gehen, die über besondere Fähigkeiten verfüge.

Nach einigem Zögern lässt Alexander sich überreden. Er nimmt einen Revolver aus Victors Arzttasche und schleicht sich heimlich aus dem Haus. Er will von den andern, die beim Essen sitzen, nicht gesehen werden. Auf Ottos Fahrrad fährt er weg, stürzt in eine Pfütze, kehrt um und setzt seinen Weg doch weiter – es ist, als ob nicht nur Alexander, sondern auch Tarkowskij einen Moment zögerten, in dieser Geschichte weiterzugehen. Beim Hause Marias angekommen, lässt sie ihn auf sein Klopfen ein. Er reinigt sich die schmutzigen Hände und setzt sich an ein Harmonium, auf dem er schon als Kind spielen konnte. Er erinnert sich an seine Mutter. Um ihr eine Freude zu machen, als sie krank war, arbeitete er zwei Wochen in ihrem Garten, um ihn in Ordnung zu bringen. Als er fertig war und den Ausblick auf den hergerichteten Garten geniessen wollte, war er enttäuscht: Wo war all das Schöne, Natürliche geblieben? Überall sah er nur noch Spuren von Gewalt.

Dann bittet Alexander Maria, ihn zu lieben, ihn zu retten. Als sie zurückweicht, hebt er den Revolver an seine Stirne. Maria erbarmt sich seiner und nimmt ihn in die Arme. Angesichts der Katastrophe erfährt er die Liebe dieser Frau «wie ein Geschenk Gottes, das sein ganzes Schicksal rechtfertigt» (Tarkowskij). Die beiden Liebenden schweben über dem Bett. Das Wunder der Liebe verwandelt und heilt Alexander.

Am Morgen erstrahlt die Welt in ihren schönsten Farben, als sei alles nur ein schrecklicher Alptraum gewesen. Telefon und Elektrizität funktionieren wieder,

Otto (Allan Edwall) beschwört Alexander (Erland Josephson), die letzte Chance zu ergreifen.

und auch die Menschen sind wieder mit ihren Problemen beschäftigt. Und doch, etwas hat sich geändert. Victor sagt Adelaide und Martha endlich die Wahrheit ins Gesicht: Dass er einfach alles satt habe und nach Australien gehe. Aber am meisten habe er satt, für die beiden Frauen das Kindermädchen und den Aufpasser zu spielen und ihnen die Nase zu putzen.

Weil Gott mit ebenso schrecklicher wie tröstlicher Konsequenz Alexander beim Wort genommen hat, macht sich Alexander daran, auch sein Gelübde zu erfüllen. Er schickt die Familie auf einen Spaziergang, zündet sein Haus an, das mit ungeheurer Wucht niederbrennt, und verstummt. Im Krankenwagen einer psychiatrischen Anstalt wird Alexander weggefahren.

IV.

Andrej Tarkowskij bezeichnet sich selbst als gläubigen, religiösen Menschen. Seine bedrückenden Erfahrungen mit dem Materialismus sowjetischer und westlicher Prägung rückten das Thema des Opfers in seinem Werk an einen zentralen Platz. Sich als Opfer hinzugeben, sei es um eines geistigen Prinzips willen, sei es, um sich selbst zu retten, oder aus beiden Motiven zugleich, ist für Tarkowskij ein not-wendendes Handeln aus seinem christlichen Glauben heraus, um der versehrten, sündhaften Welt Heilung und Erlösung zu bringen. Tarkowskij steht in der Tradition eines spezifisch russischen Christentums, wie es im 19. Jahrhundert etwa der Philosoph Wladimir S. Solowjew und Fjodor M. Dostojewskij vertreten haben. Alexander verfügt über Gaben, die man im alten Russland den «heiligen Narren» zugesprochen hat, und er ist ein Geistesverwandter jenes Fürsten Myschkin in Dostojewskijs «Idiot», der nicht nur wegen seiner Geisteskrankheit und seines epileptischen Leidens, sondern auch wegen seines ungewöhnlich demütigen, bescheidenen und einsamen Wesens als Idiot bezeichnet wird und ebenfalls in einer Heilanstalt versenkt wird.

Alexander ist kein Empiriker oder Pragmatiker, der nur dem glaubt, was er mit Händen greifen kann, sondern vertraut seiner spirituellen Vorstellungskraft. Er hört auf seine innere Stimme, folgt dem Anruf Gottes wie die Propheten im Alten Testament, wie die Apostel, wie Niklaus von Flüe. Für Tarkowskij ist Alexander ein Gotterwählter, «dazu ausersehen, die uns bedrohenden, lebenszerstörenden, heillos ins Verderben führenden Mechanismen des Daseins vor aller Welt zu entlarven und zur Umkehr aufzurufen – der letzten Möglichkeit der Rettung, die es für die Menschheit gibt» (Tarkowskij). Alexander handelt nach rationalem menschlichen Ermessen völlig absurd, jeder Erfahrungslogik widersprechend. Er liefert sich aus, wagt den Sprung ins Ungewisse, in die spirituelle Dimension des Glaubens, wo allein sich das Wunder ereignen kann: Credo, quia absurdum.

Tarkowskij redet in Parabeln und Gleichnissen. Ein solches, jenes vom Mönch und dem verdorrten Baum, gibt auch «Offret» die Perspektive. Tarkowskij wendet sich mit Alexander, dem früheren Schauspieler und Schriftsteller, ab von der Welt der Worte, vom hohlen Geschwätz einer Zeit, in der das Wort seine beschwörende, verzaubernde Dimension und seine einst magische Rolle eingebüsst hat, wendet sich hin zur Tat, zum Akt des Glaubens. Am Schluss des Films schleppt sein Sohn in viel zu grossen Kesseln Wasser zum blattlosen Baum, den sie miteinander gepflanzt haben, begiesst ihn, legt sich darunter, schaut in den Wipfel hinauf und spricht seine ersten und einzigen Worte im Film: «Am Anfang war das Wort. Warum, Papa?» Die Kamera schwenkt vertikal den Baum hinauf. Zwischen den kahlen Ästen hindurch gleisst das Licht auf den Wellen des Meeres – ein blühender Lichterbaum. «Ist trotz allem, ist trotz der Aussicht auf die grosse apokalyptische Stille, von der die Offenbarung spricht, so etwas wie Hoffnung angebracht?», fragt Tarkowskij am Schluss seines Buches «Die versiegelte Zeit» (Berlin 1986, erweitert um einen Beitrag über «Offret», dem alle Tarkowskij-Zitate entnommen sind). Sein Film, den Tarkowskij «mit Hoffnung und Zuversicht» seinem Sohn gewidmet hat, gibt eine unmissverständliche Antwort darauf.

V.

Andreas Kilb schrieb in der «Zeit» (9. Januar 1987) vom Werk Tarkowskijs: «Alle diese Bilder reden von Erlösung, sie heben die Unterschiede und Grenzen zwischen den Gegenständen auf.» Auch in «Offret» sind die Grenzen zwischen Wirklichkeit, Traum und Vision fliessend. Fast alle Szenen und Geschehnisse lassen unterschiedliche Lesarten und Deutungen zu. Dem Zuschauer wird keine bestimmte Schlussfolgerung aufgezwungen. Dieser Entgrenzung, die eine Art Transzendenz ist, dienen auch die dumpfen Nebelhörner von Schiffen und vor allem die seltsamen Rufe, die über den ganzen Film an bestimmten Stellen zu hören sind. Sie tönen wie Anrufe aus einer anderen Welt, mal geheimnisvoll, mal jubelnd oder tröstlich. Erst am Schluss, als eine Schafherde vorbeiwandert, wird klar, dass es Hirtenrufe sind, Rufe also, die Schutz und Geborgenheit heissen.

Das eigentliche Leitmotiv von

«Offret» ist jedoch der Baum, für Tarkowskij ein Symbol des Glaubens. Schon während des Vorspanns, begleitet von programmatischer Bach-Musik (die Arie «Erbarme dich mein, o Herr» aus der Matthäus-Passion), wird ein Baum sichtbar und zwar auf dem unvollendeten Gemälde «Anbetung der Könige» von Leonardo da Vinci. Tarkowskij hat dieses Bild, das an entscheidenden Stellen des Films mehrmals zu sehen ist (nach seinem Gelübde erlöscht Alexanders Gesicht auf dem spiegelnden Glasrahmen des Bildes, er verschmelzt mit der Anbetungsszene) ausgewählt, weil es die Thematik seines Films im Kern enthält. Leonardos Darstellung weicht von der üblichen Behandlung dieses Sujets in der Malerei stark ab. Im Ausdruck der um die Jungfrau mit dem Kind versammelten Gestalten spiegelt sich anstelle der konventionellen freudig-triumphierenden Stimmung eine tiefe Erschütterung wieder, ein fassungsloses, fast erschrecktes Erstaunen beim ersten Begreifen der ungeheuren Bedeutung dieses Geschehens der Epiphanie. Die Könige, der Zeichen ihrer weltlichen Macht entkleidet, sind zu Boden gestürzt. Die wunderbar sanfte, entspannte Gestalt der Jungfrau und das Kind, das das Geschenk eines Königs entgegennimmt, wirken in ihrer Harmonie wie eine Verheissung. Aus dem dunklen Aufruhr der Figuren, die von einer fast verzweifelten Hoffnung beseelt zu sein scheinen, strecken sich Gesichter und Hände den lichten Gestalten der Madonna und des Gotteskindes entgegen. Und aus der Harmonie dieses lichten Zentrums wächst ein Baum in eine ganz andere, profane und unharmonische Welt von Ruinen, Treppen, die ins Leere führen, und in kriegerische Fehden verstrickten Menschengruppen. Die visionär-geheimnisvolle Ausstrahlung des vielschichtigen Bildes findet sich auch in «Offret».

VI.

Andrej Tarkowskij hat in seinen nur acht Filmen eine ganz eigene Filmsprache entwickelt, die im Gegensatz zur häufig bloss eindimensionalen Ware Film vielschichtig, durchlässig – transparent und transzendent zugleich – ist. Auch «Offret» ist durch zahlreiche, für Tarkowskij typische Bildmotive mit seinen früheren Filmen verbunden. Öfters werden gleiche oder ähnliche Bilder und Szenen wiederholt, wodurch sie den Charakter eines Rituals erhalten. Zum Alptraum vom Anfang des Films, der nach der geradezu mystischen Vereinigung Alexanders mit Maria ein zweites Mal stattfindet, schreibt Andreas Kilb («Die Zeit»): «In solchen Sequenzen kann man erfahren, wie das ganze ästhetische Räderwerk dieses Films die gläubige Ekstase der Handlung bis ins kleinste wiederholt. In den zentralen Einstellungen ist die Fahrt in den Raum hinein mit der parallelen Kamerabewegung vereint. Die Kamera zeichnet die Figur des Kreuzes; sie *segnet* ihre Gegenstände.»

Indem Tarkowskij die vier Elemente, das Licht, biblische Motive und vieles andere auf seine ganz besondere Weise als Bausteine für sein Werk benutzt, dringt er in einen spirituellen Bereich vor, der visionäre, prophetische und religiös-sakrale Dimensionen besitzt. So wird «Offret» zu einer vielschichtigen und bildmächtigen Parabel der Sinnsuche, der Suche nach den verschütteten Quellen des Lebens. Dem Materialismus der Welt, der die Menschheit an den Rand des selbstverschuldeten apokalyptischen Untergangs gebracht hat, stellt er die Forderung des selbstlosen Verzichts entgegen, eine Opferbereitschaft, die aus der Kraft eines Glaubens lebt, der der «Welt» absurd erscheinen muss. «Offret» bezeugt eindrücklich Tarkowskijs Glauben an die heilende, erlösende Wirkung solcher Akte. ■

KURZ NOTIERT

Rekordeinnahmen beim Werbefernsehen

wf. Das Geschäftsjahr 1985/86 brachte der AG für das Werbefernsehen Rekordeinnahmen. Die seit November 1985 um 3 auf 23 Minuten erhöhte Sendezeit für die Fernsehwerbung konnte vollumfänglich verkauft werden. Die verkauften 6180 Minuten brachten Einnahmen von 162 (Vorjahr 146) Millionen Franken, woraus der Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG) 150 (132) Millionen Franken überwiesen wurden. Auch für das neue Geschäftsjahr ist die Werbezeit von 7084 Minuten bereits vollumfänglich verkauft. Der kräftige Anstieg der Einnahmen um elf Prozent beruht gemäss Jahresbericht neben der ausgeweiteten Sendezeit auf einer Preiserhöhung um 5,88 Prozent. Zurzeit kostet eine Minute Werbung im Fernsehen für die ganze Schweiz 19800 Franken. Für das Geschäftsjahr 1985/86 hat die Generalversammlung die statutarische Höchstdividende von fünf Prozent auf dem Aktienkapital von fünf Millionen Franken gesprochen. Zustimmung fand auch die Änderung des Geschäftsjahres auf den Rechnungsabschluss Ende Jahr. Die AG für Werbefernsehen ist zu je rund 40 Prozent im Besitz der SRG und des Schweizerischen Zeitungsverlegerverbandes.

Tibor de Viragh

Peggy Sue Got Married

(Peggy Sue hat geheiratet)

USA 1986.
Regie: Francis Coppola
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/25)

Peggy Sue got married und will sich nach über 20 Jahren scheiden lassen. Fast unwillig und nervös folgt sie deshalb der Einladung zum 25-Jahre-Jubiläumstreffen ihres High-School-Jahrgangs, das wehmütige Erinnerungen an jene Zeit weckt, als sie das Leben noch vor sich hatte und in Charlie, ihren späteren Mann, verliebt war. Sein unerwartetes Erscheinen am Klassentreffen verwirrt Peggy Sues ohnehin stark aufgewühltes Gemüt noch mehr, und als sie zur Ballkönigin gekrönt wird, verliert sie die Besinnung und findet sie erst 25 Jahre früher wieder, wo sie nach einer Blutspende den Geist aufgegeben hat – um einen Blick in die Zukunft zu werfen?

Wie auch immer: Peggy Sue schaut die Welt ihrer Jugend mit neuen, fremden Augen an, die vieles nicht mehr für selbstverständlich halten, wie etwa die Liebe und Fürsorge ihrer Eltern und Grosseltern. Während sie sich mit ihrem neuen Selbstbewusstsein in der vertrauten und doch nicht heimischen Welt zurechtzufinden sucht, fällt ihr verändertes Verhalten ihrer Umwelt zwar etwas auf, wird jedoch von den Erwachsenen als Erscheinung ihrer Pubertät hingenommen, von ihren Klassenkameraden belächelt, oder, wenn es sich gegen einen Lehrer richtet, bewundert. Bloss ihr Freund Charlie reagiert auf ihre selbstsichere, ihm gegenüber abweisende Art aus verständlichen Gründen zutiefst verstört. Allerdings scheint Peggy Sue bereits vor ihrer Zeitreise daran gearbeitet zu haben, diese Freundschaft aufzulösen, wie sich bald herausstellt.

In der Folge versucht sie vor allem, den Bruch mit Charlie voranzutreiben, den sie gleichwohl liebt, und den sie mit ihrer widersprüchlichen, ablehnend-aufreizenden Haltung ernsthaft in Verzweiflung bringt. Der Zuschauer, der Peggy Sues Wissen aus der Zukunft teilt, versteht natürlich, warum sie sich gegen diese Beziehung sträubt und dass ihre Worte, sie und Charlie passten nicht zueinander, nicht grundlose Ausflüchte sind. Und der Zuschauer weiss auch, welche Bewandtnis es mit der Liebesnacht auf sich hat, die Peggy Sue mit dem Beatnik Michael erlebt: Sie holt nach, was sie verpasst zu haben am Jubiläumsball noch bedauert hatte. Dem Klassengenie Norvik, nachmals ein berühmter Erfinder, erzählt sie von den Errungenschaften der Zukunft und hofft eine Zeitlang, dank diesen

Vorbereitung zum Jubiläumstreffen: Tochter Beth (Helen Hunt) hilft Mutter Peggy Sue (Kathleen Turner).

Kenntnissen mit ihm reich zu werden.

Doch je länger Peggy Sue in ihrer Vergangenheit lebt, umso mehr muss sie erkennen, dass sie die Verhältnisse und Menschen nicht, und wenn, dann bloss in die ihr bekannte Richtung, verändern kann. Darum beschliesst sie zu fliehen, um sich woanders ein neues Leben aufzubauen, auch weil sie sich mit ihren Bedürfnissen einer Erwachsenen in der vertrauten, engen Umgebung nicht so bewegen kann, wie sie möchte. Ein letztes Mal nur will sie ihre Grosseltern sehen, denen sie ihr Geheimnis anvertraut – und überraschenderweise weiss ihr Opa, der alte Fuchs, sogar Rat, ist er doch Mitglied einer Loge, deren Gründer ein Zeitreisender war...

«Peggy Sue Got Married» ist ein ziemlich ruhiger Film, ohne Trickeffekte, spannende Action und lauten Soundtrack. Unspektakulär ist der Film auch von der Bildgestaltung und Montage her: Nichts erinnert an die atemberaubenden, bisweilen exzentrischen und virtuosen Einstellungen und Schnittfolgen aus «Apocalypse Now», «One from the Heart», «Rumble Fish» oder «Cotton Club». Beinahe brav setzt Coppola das gescheite Drehbuch von Jerry Leichtling und Arlene Sarner in Szene und vermag doch, den Zuschauer zutiefst zu rühren. Dabei werden mit Bild und Musik keine grossen Effekte à la «Color Purple» oder «Out of Africa» bemüht, und die Situationen zwischen den Protagonisten haben nicht die tränentreibende Eindeutigkeit, die in jenen Filmen Programm war (womit nichts gegen Pollack und vor allem Spielberg gesagt sei). Die Souveränität Coppolas erweist sich in «Peggy Sue» in der Zurückhaltung, mit der er die herkömmlichen filmischen Mittel zur Emotionalisierung des Zuschauers einsetzt, und in der stupenden Leichtigkeit, mit der er schwerwiegende Fragen thematisiert:

Wie wird man mit dem Gefühl fertig, dass das Leben nicht so geworden ist, wie man es sich vorgestellt hat? Wenn die Kindheits- und Jugendträume sich nicht erfüllt haben und man meint, die Weichen vor Jahren ungerechterweise mangels Erfahrung falsch gestellt zu haben? Die Bitterkeit nagt am Herzen und man wünscht, nochmals von vorne, doch mit der erworbenen Lebenskenntnis, beginnen zu dürfen.

Peggy Sue kriegt diese Chance – als sie wieder in der Gegenwart erwacht und Charlie am Krankenbett sitzt und sie bittet, es nochmals mit ihm zu versuchen. Und Peggy Sue entscheidet sich ein zweites Mal für ihn, da sie unterdessen ihre erste Entscheidung zu verstehen und akzeptieren gelernt hat, die ihr, wie sie meinte, vor mehr als 25 Jahren abgenommen worden war. Erst jetzt kann sie ihr Schicksal in eine bessere Richtung lenken, nachdem sie es überhaupt als ihr eigenes wahr- und angenommen hat. Sie kämpft nicht mehr dagegen, dass Charlie Teil ihres Geschicks ist, wie sie es bisher, seit ihrer Jugend, getan hat. Denn ihr ist auf ihrer Zeitreise bewusst geworden, was sie und Charlie, die Vergangenheit und Gegenwart bzw. Zukunft verbindet und was der Grund ihrer Liebe zu diesem Mann ist: Es sind die Kinder, ihre künftigen Kinder, deren Abbild sie im Herzmedaillon zu sehen glaubte, das ihr Jung-Charlie schenkte und in dem in Wirklichkeit sie und er als Babies abgebildet waren.

Es erstaunt nicht, dass Coppola seinen Film als «Back to the Future» für Erwachsene charakterisiert hat. In Robert Zemeckis Film ist nach der Zeitreise die Gegenwart des Protagonisten nicht mehr dieselbe wie vorher; während er selbst sich nicht verändert hat, ist aus seinem feigen Versagervater ein überlegener Erfolgsmensch geworden, und die desolaten Familienverhältnisse haben sich auf ebenso wunderbare Weise in vorbildliche verwandelt. Coppola dagegen zeigt die äussere Wirklichkeit nicht als so direkt veränderbar, sondern, wenn überhaupt, nur als Folge der inneren Veränderung jenes Menschen, der die Zeitreise unternommen hat.

Coppola und die Drehbuchautoren haben dafür gesorgt, dass «Peggy Sue Got Married» alles Bedeutungsschwere abgeht, der Film vielmehr als phantasievolle, witzige, bewegende und nicht zuletzt immer wieder verblüffende Vexierspielerei packt, von der eine eigentümliche Spannung ausgeht. So irritiert es, die im Film gleichaltrigen Peggy Sue und Charlie von Schauspielern verkörpert zu sehen, die 15 bis 20 Jahre trennt: Kathleen Turner als Peggy Sue und Nicolas Cage als Charlie haftet etwas Zeitlos-Unveränderliches an, so als ob Peggy Sue bereits als Teenager eine reife Frau wäre und Charlie noch als Mann mit schütterem Haaransatz derselbe, kaum erwachsen gewordene Junge.

Und schliesslich fasziniert am Film, dass er sich einer klaren Deutung, wie der Zeitsprung zu verstehen ist, geschickt entzieht. Die naheliegende Interpretation, dass es sich bloss um einen Traum handelt, den Peggy Sue während ihrer als «Scheintod» qualifizierten Geistesabwesenheit träumt, wird durch zwei Szenen durchkreuzt: Als sie wieder in der Zeitebene erwacht, in der der Film begonnen hat, zeigt Charlie seiner Frau ein ihr und der einen Liebesnacht gewidmetes Buch des Beatnik Michael, den sie anfangs so intim zu kennen vergeblich ge-

Kurzbesprechungen

Das alte Ladakh 87/13

Regie und Buch: Clemens Kuby; Kamera: Thomas Mauch; Schnitt: Agape Dorstewitz; Ton: Alexis Ward; Produktion: BRD 1986, Clemens Kuby, 16mm, Farbe, Lichtton, 90 Min.; Verleih: Cactus Film, Zürich.
Das auf 4600 Metern im West-Himalaya gelegene Ladakh gehört zum indischen Bundesstaat Kaschmir, ist jedoch kulturell von Tibet geprägt. Bis 1975 war Ausländern der Zutritt verwehrt, und so konnten die Bewohner ihre tantrisch-buddhistische Tradition bis in unsere Zeit bewahren. Der Dokumentarfilm zeigt unaufdringlich und ohne grosse Erklärungen den Alltag und die Harmonie mit der Natur in einem Ladakh-Dorf. Doch bereits zeigen sich äussere Einflüsse, und die besondere Form der Vielmännerei verschwindet. Eine eigene Prägung verleiht dem Film der Geshe, eine faszinierende Priesterfigur, die im Volk eine zentrale Rolle spielt. – Ab etwa 14. →2/87

J★

Bhowani Junction (Knotenpunkt Bhowani) 87/14

Regie: George Cukor; Buch: Sonya Levien, Ivan Moffat, nach dem gleichnamigen Roman von John Masters; Kamera: Frederick A. Young; Musik: Miklos Rozsa; Darsteller: Ava Gardner, Stewart Granger, Bill Travers, Abraham Sofaer, Francis Matthews u. a.; Produktion: USA 1956, MGM, 110 Min.; Verleih: offen (Sendetermin: 25. 1. 87, TV DRS).
Pakistan im Jahre 1946: Die Engländer sind im Begriff, das Land zu verlassen, die Parteien ringen um die Machtübernahme. Unruhe und Zerrissenheit des Landes spiegeln sich im tragischen Schicksal einer Frau anglo-indischer Abstammung, die Geborgenheit und Liebe zuerst bei einem Mischling, dann bei einem Inder und schliesslich bei einem britischen Offizier sucht. Mit eindrücklichen Massenszenen ausgestattetes Drama, das einen durchaus glaubhaften Eindruck von den stürmischen Ereignissen zur Zeit der Teilung Indiens vermittelt. Mit einer Ava Gardner auf den Leib geschriebenen Starrolle. – Ab etwa 14.

J★ Knotenpunkt Bhowani

The Blood of Hussain (Husseins Herzblut) 87/15

Regie und Buch: Jamil Dehlavi; Kamera: Walter Lassally und J. Dehlavi; Schnitt: Sue Collins und J. Dehliva; Darsteller: Salmaan Peerzada, Durriya Kazi, Kika Markham, Kabuli Baba, Mirza Ghazanfer Beg u. a.; Produktion: Pakistan/Grossbritannien 1977/80, Parindah, 110 Min.; Verleih: offen (Sendetermin: 28. 1. 87, ZDF).
Aufgrund einer Weissagung fühlt sich Hussein Murtaza, der jüngere Sohn einer aristokratischen Grundbesitzerfamilie, zum Retter von Freiheit und Gerechtigkeit berufen. Der Glaube an seine Mission und die Aura eines Wunderpferdes verleihen ihm ein charismatisches Ansehen bei den Armen und Entrechteten, für die er schliesslich den Märtyrertod erleidet. Jamil Dehlavi erzählt diese Geschichte, eine moderne Metapher für das Leben und Martyrium von Imam Hussein, einem Enkel des Propheten Mohammed, in einer Mischung aus historischer Realität und Fiktion, Allegorie und Mythos. Das Thema erwies sich als prophetisch: Einen Monat nach Beendigung der Dreharbeiten übernahm im Juli 1977 die Armee die Macht in Pakistan. Fertiggestellt werden musste der Film in London.

J★ Husseins Herzblut

Eddie Macon's Run (Eddie Macons Flucht/Kopfjagd) 87/16

Regie und Schnitt: Jeff Kanew; Buch: J. Kanew nach einem Roman von James McLendon; Kamera: James A. Contner; Musik: Norton Buffalo; Darsteller: Kirk Douglas, John Schneider, Lee Purcell, Leah Ayres, Lisa Dunsheath, Tom Noonan u. a.; Produktion: USA 1983, Universal, 95 Min.; Verleih: offen (Sendetermin 24. 1. 87, ARD)
Ein junger Mann flieht aus dem Zuchthaus und versucht, in nächtlichen Marathonläufen die mexikanische Grenze zu erreichen, um sich dort mit seiner Familie zu treffen. Sein Plan wird durch einen hartgesottenen Polizisten und Kopfgeldjäger (von Kirk Douglas nuanciert dargestellt) erschwert. Spannender, streckenweise recht temporeicher Actionfilm, der ein hohes Lied auf Liebe und Familie anstimmt.

J Eddie Macons Flucht/Kopfjagd

ZOOM Nummer 2, 22. Januar 1987
«Filmberater»-Kurzbesprechungen
47. Jahrgang

Unveränderter Nachdruck
nur mit Quellenangabe ZOOM gestattet.

AGENDA

PROGRAMMTIPS

■ *Sonntag, 25. Januar*

Nur die Wahrheit macht frei

Der sozial-ökonomische Wandel, wissenschaftlich-technische Umbrüche, Einflüsse aussereuropäischer Religionen, Lebenshilfe-Angebote aus der Psycho-Szene und neue Sekten bringen weltanschauliche und religiöse Verwirrung. Viele Gläubige fragen sich, was ist wahr? Was soll ich glauben? Der Beitrag von P. Adelhelm Bünter, Stans, geht diesen Fragen nach. (*8.30, DRS 2;* zum Thema: «Mit Gott und untereinander versöhnt», von Paul Jeanneret und Andreas Streiff über die Ökumene, der Einheitsbestrebungen zwischen Katholiken und Protestanten, *9.00, DRS 2)*

«Die Mythologien» von Roland Barthes

Roland Barthes (1915–1980), einer der bedeutendsten französischen Literatur- und Kulturkritiker, der dem Strukturalismus nahestand, entwickelte eine ideologiekritische Semiologie der Massenkultur. In den «Mythen des Alltags» untersuchte er den Begriff des Mythos als Metasprache sprachlicher und nichtsprachlicher Zeichen. (*21.20–22.10, TSR)*

■ *Montag, 26. Januar*

«Wenn nicht jetzt, wann dann?»

Ein Deutscher stiftet den Alternativen Nobelpreis. – Jakob von Uexküll verkaufte seine Briefmarkensammlung und stiftet jährlich etwa 200000 Dollar an drei Preisträger, die praktische Modelle und Projekte verwirklicht haben, die Leben und Welt friedfertiger und menschlicher machen. (*22.15–23.00, ZDF)*

■ *Dienstag, 27. Januar*

«Der Drohfinger schützt nicht vor Sucht»

In Zusammenarbeit mit dem Berner Prophylaxeteam für Sucht- und Gesundheitsfragen geht Elisabeth Kaestli in ihrer vierteiligen Sendereihe den Ursachen, Wirkungen und Abhilfemöglichkeiten des Suchtverhaltens nach. Am Freitag, 27. Januar, werden Fragen aus der Hörerschaft beantwortet. (Dienstag, 27. bis Freitag, 30. Januar *jeweils 14.05, DRS 1)*

Wenn der Regen kommt

Eine Reportage aus Bangladesch von Christian Sterly. – Für das Agrarland Bangladesch ist der Monsunregen Hoffnung und Verderben zugleich: Trockenheit oder Überschwemmungen bedrohen die Ernte. Ganges und Brahmaputra verändern jährlich ihr Flussbett und reissen mit ihren Fluten ganze Dörfer mit sich. Obdachlosigkeit und Hungersnöte sind allgegenwärtig. *(22.15–21.35, ZDF)*

Aus der Hörspielgeschichte

Begegnung mit beispielhaften Werken aus der Geschichte des Hörspiels von seinen Anfängen vor über 50 Jahren bis in die Gegenwart. Das Radio bildete ein eigenes Genre, das Hörspiel, und verlangt seine eigenen Autoren. 1. «A Comedy Of Danger» (Gefahr) von Richard Hughes vom 15. Januar 1924, wohl das erste Hörspiel überhaupt? 2. «Marémoto» von Pierre Cusy und Gabriel Germinet; 3. «Agonie» von Paul Camille. Die beiden französischen Produktionen gingen aus einem Wettbewerb des Pariser Blattes «Impartial Français» hervor. *(20.15–21.15, DRS 2)*

→ *Beitrag in dieser Nummer*

Sieben Frauen – Sieben Sünden

«Die sieben Todsünden». – Zwei Episodenfilme existieren bereits über das Thema. Diesmal setzen sich Filmemacherinnen aus verschiedenen Ländern mit dem Sündenbegriff auseinander: 1. Stolz: *«Superbia»*

Kurzbesprechungen

Fives Miles to Midnight/Le couteau dans la plaie 87/17
(Fünf Meilen bis Mitternacht/Die dritte Dimension)

Regie: Anatole Litvak; Buch: Peter Viertel und Hugh Wheeler; Kamera: Henri Alekan; Bauten: Alexandre Trauner; Musik: Mikis Theodorakis; Darsteller: Sophia Loren, Anthony Perkins, Gig Young, Yolande Turner, Tommy Norden, Jean-Pierre Aumont u.a.; Produktion: USA/Italien/Frankreich 1962, Anatole Litvak/Filmsonor/Dear, 105 Min.; Verleih: offen (Sendetermin: 24.1.87, ZDF)
Ein junger, unbeherrschter Ehemann versucht, durch einen Versicherungsbetrug seine Frau, die ihn verlassen will, neu an sich zu fesseln, was zu einer neuen Katastrophe führt, die ihm den Tod und sie in eine Nervenklinik bringt. Spannender Thriller mit Ansätzen zur psychologischen Vertiefung der Figuren und überzeugenden schauspielerischen Leistungen.

E

Fünf Meilen bis Mitternacht/Die dritte Dimension

Der Hauptmann von Köpenick 87/18

Regie: Richard Oswald; Buch: nach dem gleichnamigen Bühnenstück von Carl Zuckmayer; Kamera: Edwald Daub; Darsteller: Max Adalbert, Willi Schur, Paul Wagner, Gerhard Bienert, Albert Florath, Friedrich Kayssler, Käthe Haack, Leonard Steckel, Ilse Fürstenberg u.a.; Produktion: Deutschland 1931, Roto, 85 Min.; Verleih: offen (Sendetermin: 30.1.87, ZDF).
Satirische Tragikomödie um den Schuster und Zuchthäusler Wilhelm Voigt, der mit seinem Husarenstreich (in Hauptmannsuniform beschlagnahmt er die Kasse von Köpenick) die halbe Welt zum Lachen brachte. Die Erstverfilmung des Zuckmayer-Stücks ist ein überzeugendes Plädoyer gegen die Rechtlosigkeit des gestrauchelten kleinen Mannes und gegen die selbstherrliche Machtanmassung des wilhelminischen Fetischs Militär. Max Adalbert in der Titelrolle ist hervorragend, und auch die Nebenrollen sind präzis besetzt.

J★

Heartburn (Sodbrennen) 87/19

Regie: Mike Nichols; Buch: Nora Ephron nach ihrem gleichnamigen Roman; Kamera: Nestor Almendros; Schnitt: Sam O'Steen; Musik: Carly Simon; Darsteller: Meryl Streep, Jack Nicholson, Jeff Daniels, Maureen Stapleton, Richard Masur, Milos Forman u.a.; Produktion: USA 1986, Mike Nichols und Robert Greenhut, 108 Min.; Verleih: U.I.P, Zürich.
Gefühlig, humorig und ein bisschen bissig wird uns die Zustandsbeschreibung oder Geschichte der Liebe zweier sehr autonomer Menschen, höheres Journalistenmilieu, vorgesetzt. Lustvoll wird kolportiert, souverän und übermütig Kinotheater mit sehenswerten Hauptdarstellern und einer aussergewöhnlichen Photographie gemacht, und am Schluss entsteht daraus ein weiches, warmes, sanft reaktionäres Komödienvergnügen, das irgendwo nicht ganz ausgeschöpft scheint, das man aber durchaus mögen kann. →2/87

E★

Sodbrennen

Labyrinth 87/20

Regie: Jim Henson; Buch: Terry Jones, nach einer Idee von Dennis Lee und Jim Henson; Kamera: Alex Thomson; Schnitt: John Grover; Musik: Trevor Jones; Songs: von und mit David Bowie; Darsteller: David Bowie, Jennifer Connelly, Toby Froud, Shelley Thompson u.a.; Puppen: David Goelz, Steve Whitmire, Karen Prell u.a.; Produktion: USA 1986, Henson Ass./Lucasfilm; 95 Min.; Verleih: 20th Century Fox, Genf.
Auf der Suche nach ihrem auf eigenen Wunsch von Kobolden entführten Brüderchen besteht ein junges Mädchen in einem verwirrenden Labyrinth mit Hilfe dreier hier gewonnener Freunde eine Reihe von Abenteuern, widersteht den Verführungskünsten des Königs der Kobolde und befreit so ihren Schützling in letzter Minute. Jim Henson lässt zwar eine Unmenge skurriler Puppen tanzen, es gelingt ihm aber nur zeitweilig, wirklich poetische, märchenhafte Szenen zu schaffen. Zur aufkommenden Langeweile tragen die süsslich wirkende Hauptdarstellerin und die faden Gesangspartien wesentlich bei.

J

von Ulrike Ottinger. – Ein Paradezug als Zeichen der Macht; 2. Völlerei: *«Füttern»* von Helga Sander. – Seit Adam und Eva im Paradies zwingt Eva ihm bis heute den Apfel auf; 3. Trägheit: *«Portrait d'une paresseuse»* von Chantal Akerman. – Über eine Filmemacherin, die sich zur Arbeit überwinden muss; 4. Geiz: *«Pay To Play»* von Bette Gordon. – Interviews mit Skinheads und anderen zornigen Randgruppen; 6. Neid: *«Il Maestro»* von Laurence Gavron. – Der Neffe eines Operndirektors beneidet den Dirigenten; 7. Wollust: *«Ein perfektes Paar oder Die Unzucht wechselt ihre Haut»* von Valie Export. – Werbung auf nackter Haut als neue Unzucht. *(22.10–0.00, ZDF)*

■ *Donnerstag, 29. Januar*

Geisterfahrer

Fernsehspiel der Medienwerkstatt Freiburg. – «Kolportage» nennen die Freiburger ihr polemisch-satirisches Video, eine furiose Collage über den Gegensatz von politischer Utopie und Anpassung an das Machbare, der Konflikt zwischen «Fundis» und «Realos», reiner Lehre und schmutziger Praxis. *(22.55–0.05, ZDF)*

■ *Donnerstag, 5. Februar*

Safer Sex

«Praxis» dokumentiert Notwendigkeiten der Vorsorge gegen AIDS international gesehen. – Zwei Sendungen sind der Immunschwäche-Krankheit AIDS gewidmet. In den USA haben sich im letzten Jahr die AIDS-Fälle verdoppelt, mehr als die Hälfte der Opfer sind gestorben. Die Sendung zieht einen internationalen Vergleich, welche Vorsorgemassnahmen notwendig sind. In einer weiteren Sendung *(22.10)* wird die alarmierende Ausbreitung der Krankheit und ihre Eindämmungsmöglichkeiten diskutiert. *(21.00–21.45, ZDF;* zum Thema: «Katastrophenalarm AIDS?», *22.10–23.30, ZDF)*

■ *Freitag, 6. Februar*

Das Jahr nach der Diktatur

«Kirche und Staat auf den Philippinen,» Dokumentation von Imre Gyöngyössy, Barna Kabay, Katalin Petenyi. – Der Mord an dem philippinischen Oppositionspolitiker Benigno Aquino am 21. August 1985 löste weltweite Empörung aus, auch bei den bisher zurückhaltenden philippinischen Bischöfen. Sie gaben zu, dass Marcos nicht zu den Wunschkandidaten der katholischen Kirche gehörte. Die Bischöfe setzten sich für Corazon Aquino, die Witwe des Politikers, ein und riefen zum zivilen Ungehorsam auf. Mit der «Revolution der Rosenkränze» sind noch nicht die wirtschaftlichen und sozialen Probleme des Landes gelöst. *(21.55–22.30, ARD)*

FILME AM BILDSCHIRM

■ *Sonntag, 25. Januar*

FRS: Das Kino der Nation

Regie: Christoph Kühn (Schweiz 1984). – Porträt über den Schweizer Filmregisseur Franz Schnyder; Versuch einer Begegnung zwischen altem und neuem Schweizer Film. Schnyders Filme standen im Zeichen der «Geistigen Landesverteidigung» in den vierziger Jahren. Seine zeitkritischen Filme fanden wenig Beachtung, hingegen wurde er durch seine Gotthelf-Verfilmungen populär. *(11.15–12.50, TV DRS)*
→ *ZOOM 2/85*

■ *Mittwoch, 28. Januar*

The Blood of Hussain

(Husseins Herzblut)

Regie: Jamil Dehlavi (Pakistan/England 1977/80), mit Salmaan Peerzada, Durriya Kazi, Kika Markham. – Pakistan 1977: Hussein Murtaza, jüngerer Sohn einer aristokratischen Landbesitzerfamilie, nimmt den Kampf gegen die Militärdiktatur auf, gemäss einer Weissagung aus seiner Kindheit. Der Regisseur, dessen Film erst im englischen Exil fertiggestellt werden konnte, nahm die politischen Ereignisse seines Landes vorweg: Die Armee übernahm in Pakistan die Regierungsgewalt und verhängte das Kriegsrecht. Der Film knüpft an die Mythen des Landes an und verbindet sie mit der aktuellen Wirklichkeit. *(22.55–0.35, ZDF)*

Itam Hakim, Hopiit

Regie: Victor Masayesva, mit Indianern der amerikanischen Hopi-Nation. – Mit seinem Film setzt der Hopi-Indianer Victor Masayesva seinem Volk ein Denkmal. Die Hopi leben nur noch in 12 Stämmen in einem Indianerreservat im Südwesten der USA. Sie sind von ihrem Untergang überzeugt. *(23.05–0.05, 3SAT;* zum Thema: «Nichts als Staub in den Augen», vom Leiden der Indianer im Peru, *Sonntag, 1. Februar, 10.00–10.30, TV DRS)*

■ *Freitag, 30. Januar*

Les amants

(Die Liebenden)

Regie: Louis Malle (Frankreich 1958), nach einem Roman von Vivant Denon, mit Jeanne Moreau, Alain Cuny, José-Luis de Villalonga. – Der Ende der fünfziger Jahre noch skandalträchtige Film wurde ein Erfolg und führte zum Aufstieg Jeanne Moreaus zum

Moirées Bewegung Licht 87/21

Regie: Liberius Lucas und Robert Richter; Idee: Martin Wyss; Kamera und Negativschnitt: L. Lucas: Ton und Schnitt: R. Richter; Musik: Jürg Solothurnmann, Giancarlo Nicolai, Marco Käppeli, Produktion: Schweiz 1986, Lucas/Richter, 62 Min.; Verleih: offen.
Nach einer kurzen, eher beschwerlich konventionellen Eingangssequenz entwikkeln Lucas und Richter eine filmische Dokumentation über den Künstler Werner Witschi und sein Werk, die zu einer überraschenden Schule des Sehens wird und Sehgewohnheiten nachhaltig zu beeinflussen mag. Sie vertrauen dabei ganz auf die optischen Reize von Witschis künstlerischem Werk, aber auch der Natur und des Alltags. →2/87

J★

My Mother is in Sri Lanka 87/22

Regie und Buch: Remo Legnazzi und Jürg Neuenschwander: Kamera: Peter Guyer und Puniyamoorthy Sundarampillai; Schnitt: R. Legnazzi, P. Guyer; Ton: Andreas Litmanowitsch; Musik: aus Sri Lanka; Produktion: Schweiz 1986, Container-TV, 90 Min.; Verleih: ZOOM, Zürich-Oerlikon.
Ohne die hektische Eile vieler Fernsehfilme dokumentieren Remo Legnazzi und Jürg Neuenschwander tamilischen Asylantenalltag in einem Flüchtlingscamp in Bern. Behutsam nähern sie sich dabei diesen Menschen und ihren Schicksalen. Der Film, dessen unprätentiöse Bilder voller Inhalte, Geschichten und Aussagen sind, weckt für diese Menschen Verständnis und hilft mit, ungerechtfertigte Vorurteile abzubauen. Der Verzicht auf laute, ideologisch gefärbte Töne gibt dem Film seine überzeugende Kraft. →2/87

J★★

El Norte 87/23

Regie: Gregory Nava; Buch: G. Nava und Anna Thomas; Kamera: James Glennon; Schnitt: Betsy Blankett; Musik: The Folkloristas, Emil Richards, Verdi, Mahler u. a.; Darsteller: Zaide Silvia Gutierrez, David Villalpando, Ernesto Gomez Cruz, Alicia Del Lago, Eraclio Zepeda, Stella Quan u. a.; Produktion: USA 1984, Anna Thomas/American Playhouse, 139 Min.; Verleih: Idéal Film, Lausanne.
Nach der Ermordung ihres Vaters durch Militärs emigrieren die Geschwister Enrique und Rosa aus Guatemala über Mexiko nach Kalifornien, um im Land der unbegrenzten Möglichkeiten ein besseres Leben zu finden, müssen dafür aber einen zu hohen Preis bezahlen: Als Einwanderer ohne Papiere sind sie rechtlos und der Ausbeutung ausgeliefert. Trotz der konventionellen filmischen Form besitzt dieser bewegende Film Brisanz dank seines kompromisslosen politischen und sozialen Engagements für die Armen und Entrechteten. →3/87

J★

Offret/Sacrificatio (Opfer) 87/24

Regie und Buch: Andrei Tarkowskij; Kamera: Sven Nykvist; Schnitt: Henri Colpi, A. Tarkowskij, Michal Leszczylowski; Musik: J. S. Bach, japanische Musik, schwedische Hirtenrufe; Darsteller: Erland Josephson, Susan Fleetwood, Valérie Mairesse, Allan Edwall, Gudrún Gísladóttir, Sven Wollter u. a.; Produktion: Schweden/Frankreich 1986, Svenska Filminst./Argos, 150 Min.; Verleih: Citel Film, Genf.
Ein Intellektueller und ehemaliger Schauspieler, der sich in die Einsamkeit einer nordischen Insel zurückgezogen hat, wird an seinem Geburtstagsfest mit seiner Familie von einer sich ankündigenden Katastrophe heimgesucht, die den Untergang der Welt zu bringen scheint. Um sie abzuwenden, bietet er sich Gott als Opfer an und gelobt, seinen Besitz zu zerstören, die Seinen zu verlassen und zu verstummen. Und Gott nimmt dieses Opfer an. Der durch den Tod des Regisseurs zu seinem Vermächtnis gewordene Film ist eine bildmächtige und vieldeutige poetische Parabel, die dem Materialismus der Welt die Forderung nach einer im Glauben verankerten Opferbereitschaft gegenüberstellt. – Ab etwa 14. →2/87

J★★ Opfer

Weltstar. Die junge Frau eines Zeitungsverlegers hat eine Liebschaft mit einem spanischen Lebemann in Paris. Auf dem Wege zum Familiensitz lernt sie einen Studenten kennen, mit dem sie nach einer leidenschaftlichen Begegnung Ehemann und Liebhaber verlässt. Ironisch-präzise Beschreibung des Oberschicht-Milieus und romantische Beschwörung einer unkonventionellen Liebe. *(23.25–0.55, ARD)*

Paths of Glory
(Wege zum Ruhm)

Regie: Stanley Kubrick (USA 1957), mit Kirk Douglas, Ralph Meeker, Adolphe Menjou. – Frankreich 1916 im Ersten Weltkrieg: General Broulard befiehlt General Mireau den Angriff auf eine deutsche Festung. Mireau weiss, dass der Angriff aussichtslos ist, willigt aber aus Karrieregründen ein. Die Truppe bleibt im deutschen Artilleriefeuer stecken: Wütend lässt Mireau auf seine eigenen zurückweichenden Soldaten schiessen und will weitere wegen Feigheit vor dem Feind exekutieren lassen. In brutalem Realismus schildert der weltbekannte Antikriegsfilm den Militarismus als schmutziges Geschäft. Wegen Kritik an der französischen Kriegsführung war der Film lange Zeit in der Schweiz, in Frankreich und Israel von der Zensur verboten. *(23.40–1.05, ZDF)*

■ *Montag, 2. Februar*

Klassenfeind

Regie: Peter Stein (BRD 1985), mit Greger Hansen, Stefan Reck, Jean-Paul Rats. – Der berühmte Theaterregisseur gestaltete eine Studie der Gegenwartsjugend nach dem Bühnenstück «Class Enemy» von Nigel Williams. Problemschüler entladen ihre sozialen Konflikte in einem aggressiven Rollenspiel, als sie auf den Lehrer warten, und terrorisieren sich gegenseitig. Jugendliches Aussenseiterverhalten als Phänomen und moderne Pädagogik als «tragische Wissenschaft» werden herausfordernd zur Diskussion gestellt. *(22.05–0.05, TV DRS)*
→ *ZOOM 6/83*

Der Beginn aller Schrecken ist Liebe

Regie: Helke Sander (BRD 1984), mit Helke Sander, Lou Castel, Rebecca Pauly. – Traugott, ein progressiver Mediziner und «Softy», lebt in Hamburg im Exil und hinterlässt eine Spur kaputter Beziehungen. Freya, eine Journalistin, kämpft um diesen Mann, der sie verlassen hat. Liebevoll und ironisch nimmt Helke Sander emanzipierte Frauen aufs Korn, die Eifersucht und Besitzansprüche ablehnen. Doch ihre Emotionen durchbrechen das selbstauferlegte neue «Rollenmuster». *(22.40–0.30, ZDF)*
→ *ZOOM 2/85*

ÜBER FILM UND MEDIEN

■ *Sonntag, 25. Januar*

Der Kasten, der die Welt veränderte

«Fernsehen denkt über Fernsehen nach», eine englische Serie in 13 Teilen; erste Folge: «Macht des Mediums»: Auf kurzweilige, vergnügliche Art wird die Geschichte des Mediums Fernsehen, der Kathodenstrahl-Kiste, die zum Hausaltar wurde, dargestellt. Zweieinhalb Milliarden Menschen sehen fern, von lateinamerikanischen Slumbewohnern, von russischen Kolchosbauern bis zum amerikanischen Zuchthäusler. *(15.45–16.20, SWF 3)*

■ *Dienstag, 27. Januar*

Max-Ophüls-Preis '87

Bericht vom Saarbrücker Film-Wettbewerb für Nachwuchsregisseure von Birgitta Ashoff. – Der Preis von 25000 DM ist nach dem berühmten Saarbrücker Regisseur Max Ophüls (1902–1957) benannt und wird für Nachwuchsregisseure aus der BRD, Schweiz, Österreich und der DDR ausgerichtet. Von 70 angemeldeten Produktionen wurden 27 für die Vorführung ausgewählt. *(20.15–21.00, SWF 3)*

■ *Mittwoch, 28. Januar*

Herz, Schmerz und Kommerz

«Szenen aus der deutschen Medienbranche», Reportage von Gabriel Heim. – Einblick in die Unterhaltungsindustrie als Verdrängungsindustrie, die «Fluchtmaterial» produziert. Der Kampf um Einschaltquoten und Inserate verflacht weiter die publizistischen Leistungen; Idole und Idylle um jeden Preis sind in Boulevardpresse und auf dem Bildschirm gefragt. *(20.05–20.55, TV DRS;* Zweitsendung: *Donnerstag, 29. Januar, 14.30)*

■ *Sonntag, 1. Februar*

Rückblenden

Eine Annäherung an Kurt Früh (1915–1979), Dokumentation von Thomas Hostettler. – Kurt Früh schuf ein besonderes «Genre», den Schweizer Kleinbürgerfilm («Polizist Wäckerli», «Bäckerei Zürrer», «Hinter den sieben Gleisen»), in dem er heiter und kritisch, mit neorealistischen Zügen, das helvetische kleinbürgerliche Milieu darzustellen versucht. Er musste jedoch Konzessionen an das Unterhaltungsbedürfnis machen. Im «Dällebach Kari» (1971) und «Der Fall» (1972) werden Aussenseiterprobleme dargestellt, die den Übergang zum «neuen» Schweizerfilm markieren. *(10.50–11.25, TV DRS)*

Peggy Sue Got Married (Peggy Sue hat geheiratet) 87/25

Regie: Francis Coppola; Buch: Jerry Leichtling und Arlene Sarner; Kamera: Jordan Cronenweth; Schnitt: Barry Malkin; Musik: John Barry; Darsteller: Kathleen Turner, Nicolas Cage, Barry Miller, Barbara Harris, Catherine Hicks u.a.; Produktion: USA 1986, Paul R. Gurian/Zoetrope für Tri-Star/Rastar, 105 Min.; Verleih: 20th Century Fox, Genf.

Peggy Sue, in Scheidung begriffen, fällt am Jubiläumstreffen ihres Schuljahrgangs in Ohnmacht und in die Vergangenheit zurück. Als Teenager mit dem Bewusstsein einer Erwachsenen und dem Wissen um ihre zukünftigen Enttäuschungen will sie zuerst ihrem Schicksal eine andere Wendung geben, bringt es aber dann doch nicht über sich. Humorvoll, rührend, mit formal wie inhaltlich einfachen, doch ungemein subtil und raffiniert eingesetzten Mitteln erzählt Coppola eine alltägliche einzigartige Liebesgeschichte und thematisiert wie beiläufig die Frage nach der Freiheit des Menschen, sein Schicksal zu gestalten. – Ab etwa 14. →2/87

J★★ Peggy Sue hat geheiratet

Spuren der Trauer 87/26

Regie: Dieter Gränicher; Buch: D. Gränicher, Bettina Schmid, Michael Berger; Kamera: Samir Jamal Aldin; Schnitt: Pius Morger; Musik: Christoph Marthaler, Jan Sibelius; Darsteller: Bettina Schmid, Dieter Moor, Vedran Orescoviz, Andrea Vetsch u.a.; Produktion: Schweiz 1986, Dieter Gränicher, 16mm, Farbe, Magnetton, 58 Min.; Verleih: ZOOM, Zürich-Oerlikon.

Ein Mann, der als Kind seine Mutter verloren hat, und eine Frau, deren Vater stirbt, versuchen die Erfahrung des Todes zu bewältigen. Dieter Gränichers Erstlingsfilm, eine eigenwillige Mischung aus Dokumentar- und Spielfilm, der Trauerarbeit im wahrsten Sinne des Wortes leistet und zugleich über die bei einem Todesfall zu erledigenden Verpflichtungen und Handlungen informiert, vermittelt eine mehrschichtige, formal differenzierte und nachdenklich stimmende Auseinandersetzung mit der «Lebenserscheinung» Tod. →2/87

J★

Tai-Pan 87/27

Regie: Daryl Duke; Buch: John Briley und Stanley Mann, nach dem gleichnamigen Roman von James Clavell; Kamera: Jack Cardiff; Schnitt: Antony Gibbs; Musik: Maurice Jarre; Darsteller: Bryan Brown, Joan Chen, John Stanton, Still Leadbitter, Tim Guinee u.a.; Produktion: USA 1986, DEP/de Laurentiis, 118 Min.; Verleih: Rialto Film, Zürich.

Ein Monumental-Kostümfilm, dem man das monumentale Fiasko seines ursprünglichen Produzenten ansieht. 27 Millionen Franken steckten bereits in dem ehrgeizigen Opiumkrieg-Projekt, als der Westschweizer Georges-Alain Vuille 1981 aus der laufenden Produktion hinauskomplimentiert wurde. Pech auch auf der Besetzungsliste: Nach Steve McQueens Tod war Sean Connery als Titelheld im Gespräch – sein vorzeitiges Aussteigen hat dem australischen Ersatzmann Bryan Brown immerhin ein ansehnlich rollendes Schotten-R beschert. Ansonsten: Schwindelerregend schiefes Kolonialgeschichtsbild mit einfallslosen Klischees garniert.

E

Tessiner Fieber 87/28

Regie und Buch: Thomas Geser; Kamera: Hans Syz; Schnitt: Manuela Stingelin; Musik: Thomas Rabenschlag; Darsteller: Giovanni Früh, Gabriele Isakian, Ulrich Radke, Jürgen Cziesla, Peter W. Loosli, Kurt Bigger, Anna-Maria Eckhoff u.a.; Produktion: Schweiz/BRD/1986, Silvia Prod. für ZDF/Fernsehen DRS, 16mm, Farbe, 80 Min.; Verleih: offen (Sendetermin: 6.1.87, ZDF)

Inspiriert durch den Bankskandal in Chiasso, hat sich der Autor mit dem Thema «Finanzplatz Schweiz» und «Fluchtgelder» auseinanderzusetzen versucht. Das Werk präsentiert sich als kritische Satire und bedient sich verschiedenster Formen (Wirtschaftskrimi, Fernsehkomödie und TV-Revue in einem), bleibt die Analyse des Themas jedoch schuldig. Der Film löst auch den Anspruch der Satire nicht ein, sondern entpuppt sich als eine langatmige und langweilige Aneinanderreihung von Versatzstücken aus der Unterhaltungskonfektion des Fernsehens. →2/87

E

VERANSTALTUNGEN

■ *Januar–März, Kunstmuseum Bern*

Retrospektive Marguerite Duras

Die französische Schriftstellerin, Theaterautorin und Filmemacherin Marguerite Duras (geboren 1914) ist im deutschsprachigen Raum erst seit dem Erscheinen ihres Romans «Der Liebhaber» einem breiteren Publikum zum Begriff geworden. Dank diesem Erfolg stossen nun auch ihre früher aufgelegten Bücher auf grösseres Interesse. Marguerite Duras' Filmarbeit ist aber, abgesehen von «Hiroshima, mon amour» (R: Alain Resnais, 1959), zu dem sie das Drehbuch verfasste, in der Deutschschweiz weitgehend unbeachtet geblieben. Kunstmuseum Bern, Hodlerstrasse 8–12, 3011 Bern, Telefon 031/22 09 44.

■ *30. Januar–1. Februar, Mühlheim/BRD*

Ausländer in den Medien

Die Evangelische Akademie Mülheim/Ruhr, die Deutsche Journalisten-Union und das WIR-Forum veranstalten eine Tagung über «Ausländer in den Medien». Anhand konkreter Beispiele soll gezeigt werden, welches Bild die Massenmedien von Ausländern zeichnen. Im Mittelpunkt stehen Analysen der Berichterstattung über das Asylthema im Sommer 1986 durch Fernsehen, Hörfunk und Presse. Mit Journalisten und Betroffenen soll diskutiert werden, welche Möglichkeiten die Medien haben, Zusammenleben und Verständigung zwischen Ausländern und Deutschen zu fördern (Telefon: 0049 208/51 201 und 51 240).

■ *30. Januar–12. Februar, Kellerkino Bern*

Filme zu «AIDS»

Das Kellerkino zeigt zwei Filme zum Thema «AIDS»: «Buddies» (USA 1985) von Arthur J. Bressan und «Ein Virus kennt keine Moral» (BRD 1986) von Rosa von Praunheim. Ab dem 13. Februar läuft «La femme de l'hôtel», der erste Spielfilm der Schweizer-Kanadierin Léa Pool, die diesen Sommer mit «Anne Trister» Aufmerksamkeit in den Schweizer Kinos hervorrief. Am 23. Februar und am 2. März ist eine Auswahlschau von an den Solothurner Filmtagen gezeigten Schweizer Filmen programmiert. – Kellerkino, Kramgasse 26, 3011 Bern.

■ *2.–8. Februar, Freiburg i. Üe.*

Argentinische Filmwoche

Unter dem Patronat verschiedener Dritt-Welt-Organisationen veranstaltet das «Office catholique du cinéma» die argentinische Filmwoche mit Werken von den 50er Jahren bis heute: «La casa del angel» (1957) von L. T. Nilsson, «Los venerables todos» (1962) von M. Antin, «Cronica de un nino solo» (1964) von L. Favio, «La hora de los hornos» (1967) von F. Solanas, «Invasion» (1969) von H. Santiago, «La Patagonia rebelde» (1974) von H. Olivera, «La historia official» (1984) von L. Puenzo und «Les trottoirs de Saturne» (1985) von H. Santiago. – Secrétariat du Festival, Industrie 8, 1700 Fribourg, Telefon 037/24 09 09.

■ *20.–21. März, Zürich*

Blick auf die weisse Welt

Während «weisse» Geografiebücher beispielsweise den Afrikaner heute noch als «gutmütigen» Menschen, aber «mit schwach entwickeltem Sparsinn – ohne Zukunftsvorsorge» charakterisieren, erscheinen der weisse Mann und die weisse Frau den Amazonasindianern als «Beherrscher des Metalls und als Bewohner der Kältezone der Welt».
Mit solchen Fremdbildern möchte sich die Tagung «Westliche Kultur(en) im Urteil der Dritten Welt in der Paulus-Akademie anhand von Filmbeispielen auseinandersetzen. Diese stammen aus dem Bereich der unterschiedlichen Krankenpflege und Gesundheitsauffassung («Arme Welt – Reiche Welt/Medizin 1. und 3. Klasse»), aus dem Erfahrungsbereich von Indianern mit der «anderen Welt» («Naua Huni» von Barbara Keifenheim) und aus dem Gebiet der Erlebnisse von Tibetern in der Schweiz («Exiltibeter zwischen zwei Kulturen» von Tashi Tsering und Vadim Jendreyko). Bei der Tagung geht es um die Bilder, die wir Europäer von uns selbst und von den andern, den Nicht-Europäern haben. Das bessere Kennenlernen der beiden Kulturkreise untereinander soll allfällige Ängste abbauen helfen. Veranstalter sind der katholische Arbeitskreis Medien – Dritte Welt, die Paulus-Akademie und das Filmbüro der Schweizerischen Katholischen Filmkommission (SKFK, Bederstrasse 76, 8002 Zürich, Telefon 01/201 55 80).

ZOOM AGENDA

wünscht hatte. Und in der zweiten Zeitebene, der Vergangenheit, schildert Peggy Sue Erfindungen der Zukunft, die sie nicht kennen würde, wäre sie nicht dort gewesen. Denn es ist nicht ganz von der Hand zu weisen, dass die «echte» Gegenwart im Film die der scheinbaren Vergangenheit ist, und der Zuschauer mit der pubertierenden Peggy der Täuschung erliegt, in der Zukunft gewesen zu sein. Das dort erfolgende Happy-End ist nämlich vielleicht auch nur eine Vision, die die Entscheidung der *jungen* Peggy für Charlie versinnbildlicht, so wie die Darstellung ihrer zerrütteten Ehe am Anfang visionärer Ausdruck ihrer Unsicherheit bezüglich Charlie sein könnte.

Die Austauschbarkeit der Realitäts- und Gegenwartsebenen soll wahrscheinlich nahelegen, wie sehr Vergangenheit und Zukunft beide des anderen Spiegelbild sind. Und wie schwer es ist, das Spiegelbild vom Gespiegelten zu unterscheiden, demonstriert Coppola gleich zweimal, zu Beginn und am Schluss des Films, als er mit einer Kamerabewegung eine gerade gezeigte Einstellung als eine in einem Spiegel reflektierte entlarvt. Der Orientierungssinn des Zuschauers wird damit kurz verwirrt: Er erfährt in einem winzigen Augenblick sinnbildhaft die dem Menschen eigene beschränkte Sicht der Dinge, die es ihm schwermacht, Einbildung und Wirklichkeit auseinanderzuhalten. Mit dieser Spiegelmetapher deutet Coppola auch an, dass Peggy Sues Vision der Vergangenheit bzw. der Zukunft «bloss» ein reflektiertes bzw. projiziertes Abbild der jeweiligen Gegenwart ist, und es gar nicht möglich ist, die Grenzen des gegenwärtigen Wissens und Erlebens wirklich zu überschreiten. Das Wunderbare aber besteht darin – und davon handelt «Peggy Sue» nicht zuletzt –, dass im Moment, da die Reflektion/Projektion auf die Vergangenheit/Zukunft dort endet, von wo sie, zumindest teilweise, ausgegangen ist (im Film ist das die Herzmedaillon-Szene mit der Kindervision) eine wirklich neue innere Realität geschaffen wird. ■

Lorenz Belser

Heartburn

(Sodbrennen)

USA 1986.
Regie: Mike Nichols
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/19S

Sie verlieben sich auf den ersten Blick, schon im Vorspann des Films, heiraten eine Viertelstunde später, kaufen im Laufe der nächsten Halbstunde ein baufälliges Haus, das bis am Schluss des Filmes knapp renoviert sein wird, und werden Mutter und Vater. Nach der ersten Filmstunde beginnt das perfekte Glück dann zu brökkeln. Folgt die Durchführung des Themas Ehe. Er, früher Single von Stadtruf, erliegt einer fremden Versuchung, liebt die Gattin aber weiter; sie zieht empört zu ihrem Vater, merkt dort, dass sie eigentlich nur auf ein Telefon von ihm wartet, kehrt mit ihm dann auch wieder zurück. Er kann sich von seiner fremden Frau noch immer nicht trennen, sie klatscht ihm an einer Einladung eine hausgemachte Sahnetorte ins Gesicht und steigt erneut ins Flugzeug. Das Ende des Films ist offen.

Natürlich ist das überhaupt nicht gewagt. In den zwei Filmstunden wird eigentlich ein Zustand geschildert, keine Handlung erzählt. («Sex, Liebe, Heirat; manche Leute wissen nicht, wann sie aufzuhören haben», heisst der Plakatspruch. Hier trifft er ausnahmsweise zu.)

So kann man auch vergnügt mitgehen, mitlachen, mitweinen. Da verlieben sich zwei sehr selbstbewusste Menschen sehr tief ineinander, da findet in einem Abbruchhaus eine spannend unsolide Liebe statt, da wird so richtig geheiratet, da kommt so richtig ein Kind auf die Welt. Erzählt wird mit Ironie, mit Witz. Ein Witz braucht zwei gegensätzliche Elemente, die er explosiv verbindet. Der Witz hier nimmt dazu gleich sie und ihn.

Sie und er, das sind Meryl Streep und Jack Nicholson, und Mike Nichols, Film- und Theaterregisseur gleichzeitig, baut sehr bewusst auf diese Schauspieler auf. Mehrmals gibt es längere Kadenzen für die beiden, in denen die starre Kamera dem Spiel zuschaut. Meryl Streep erhält ihre erste ganz komische Rolle. Und das ungleiche Paar wird zu sehr ausgewogenem Zusammenspiel gebracht, in dem sich Nuancen und Manierismen nur so überpurzeln – meisterhaft beherrscht natürlich! Doch ist es, als hätten diese Spieler überschüssige Kräfte, als wären sie unnötig übermütig. (Zum Zugucken ist dieser Überschuss natürlich die wahre Freude!)

Zudem darf hier auch ein vierter Name genannt werden: Der des Kameramannes Nestor Almendros. Man merkt es «Heartburn» an, dass er unter andern fotografischen Grundbedingungen entstanden ist als die in Amerika üblichen. Seit den sechziger Jahren arbeitet Almendros mit Truffaut und Rohmer und gilt als Pionier und Vollender der neuen Kameratechnik: Arbeit mit empfindlichem Filmmaterial und vor allem natürlichem Licht, auch wenn es wenig ist. Almendros

Trügerische Idylle: Meryl Streep und Jack Nicholson.

durchlüftet damit die «Story» gleichsam. Da malt und zaubert er einerseits betörende Lichtbilder, sieht für uns andererseits aber mehr, als wir eigentlich sehen müssten: Mauerstrukturen, Meryl Streeps Rockmuster, die prosaischen Grossstadtfarben, die Kerosinwolke eines startenden Flugzeuges. Drittens verliert er sich leider aber auch im allzu Künstlichen, fast Konventionellen.

Es ist Mike Nichols' Verdienst, fürs Komödiantische und fürs Fotografische soviel Liebe aufgewendet zu haben, und deutlich spürbare Nachlässigkeiten in dieser Liebe fallen auch wieder auf ihn zurück. Zu kritisieren wäre an diesem Film jedoch zuerst das Drehbuch, das es sich wohl in der Durchführung ein bisschen zu einfach macht. So ist die Frau zwar im Mittelpunkt, wird ironisch sogar ständig schwanger gezeigt, bleibt aber im Grunde die traditionell Leidende. Leidende Unruhe, stelle ich mir vor, wäre dem souverän trägen Nicholson besser bekommen, ausserdem wäre dann, mit einem beunruhigten Macho, die Gesellschaftskomödie zur Gesellschaftssatire geworden. (Die satirischen Nuancen, die «Heartburn» jetzt hat, sind eigentlich unverbindlich.)

Und dann situiert das Drehbuch sein Pärchen im Milieu gut verdienender Journalisten. Verwendet das, um das geistige Selbstbewusstsein der Frau glaubhaft zu machen und sich selber, indem die Geschichte als Hintergrund eines wahren Falles für die Klatschpresse, jenes Fremdgehens des Mannes, präsentiert wird, krass zu ironisieren. Es ist auch dieser Kolportageton, der ein Wesentliches zum Publikumsvergnügen beisteuert. Nur hebt er sich selber auf. Dass die Heldin des Films ihre Geschichte allabendlich vom Ansager für eine Fernsehserie erzählt bekommt, ist höchstens ein guter Witz; Realität und Fiktion werden kaum bestimmende Faktoren.

Mike Nichols, der ja auch dieses Drehbuch zugelassen hat, macht immerhin das beste daraus. Und dieses Immerhin garantiert am Schluss auch das Vergnügen. Das Werk strahlt theatralisches Know-how aus, Gefühlsintensität, humorige Wärme, Freude am Filmemachen, ökonomische Intelligenz. Verglichen mit dem restlichen Schaffen Nichols' – «The Graduate», «Who's afraid of Virginia Woolf?», «Carnal Knowledge» oder «Silkwood» – ist «Heartburn» aber doch wohl eher ein mindereres Stück. ■

Cornelia Sidler

Das alte Ladakh

BRD 1986.
Regie: Clemens Kuby
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/13)

Es gibt sie noch, unberührte Flecken auf der Erde, die ihre Jahrtausende alte Kultur vor zivilisatorischen Einflüssen zu bewahren vermochten. Oder muss man inzwischen, angesichts erster feststellbarer Änderungen auch im bisher verschonten Ladakh, bereits sagen, es gab sie bis vor kurzem? Als Zeugnis einer vom Untergang bedrohten Kulturgemeinschaft versteht denn auch Clemens Kuby seinen Dokumentarfilm und tritt so Bedenken entgegen, mit dem Film der Zerstörung Vorschub zu leisten. Tatsächlich ist es in jedem Fall wohl nur noch eine Frage der Zeit, bis das im Kaschmir-Himalaja auf 4600 Metern gelegene Ladakh seine Ursprünglichkeit verliert, denn zehn Jahre nach der Öffnung für Ausländer zählt das Gebiet von der Grösse Österreichs bereits etwa 10000 Touristen jährlich. Diese nur im Presseheft erwähnte Tatsache muss man sich vor Augen halten, wenn im Film an wenigen Stellen kommentarlos Anzeichen äusserer Einflüsse erscheinen, seien dies Brillen, Turnschuhe oder eine zweckentfremdete Plastiktasche.

Ladakh gehört geographisch-politisch zum indischen Bundesstaat Kaschmir, zählt jedoch kulturell zu Tibet, mit dem es auch in der Religion durch den tantrischen Buddhismus verbunden ist. So wird das religiöse Leben der 100000 Ladakhi geprägt von den Regeln zur Überwindung des Leidens und für eine Wiedergeburt auf höherer Stufe. Zu den Bedingungen gehören völlig selbstloses Handeln und Ehrfurcht vor allen Lebewesen. In Harmonie mit der Natur haben sich die Menschen an die extremen Umweltbedingungen auf dieser Höhe angepasst und Mittel gefunden, die Bevölkerungszahl konstant zu halten, denn der karge Boden kann nur eine begrenzte Schar ernähren. Eine Lösung ist die Polyandrie, eine Form der Vielmännerei, bei der zwei oder mehr Brüder dieselbe Frau heiraten; eine andere Möglichkeit ist der Eintritt in ein Frauen- oder Männerkloster. Nur das älteste Kind, ob männlich oder weiblich, hat als Alleinerbe Anspruch auf das Land der Familie. Doch werden im Film auch Widersprüche sichtbar, so wenn ein alter Mann kichernd von seinen nicht wenigen ausserehelich gezeugten Kindern erzählt, was eigentlich der Geburtenregelung entgegenläuft. Ob dieses Beispiel die Regel oder die Ausnahme darstellt, bleibt aber unklar.

Die Sitten und Bräuche der Ladakh-Bewohner machen jedoch nur einen Teil des Films aus. Im Zentrum steht vielmehr die Person des Geshe in einer Flussoase mit 800 Menschen. Als religiöse Leitfigur spielt er eine bedeutende Rolle im Dorfleben und wird von allen verehrt. Bereits zu seinen Lebzeiten ranken sich Legenden um den weisen Mann, dem auch magische Fähigkeiten zugeschrieben werden. Tatsächlich leistet der trotz seiner Autorität bescheiden wirkende Geshe Erstaunliches. Wenn er sich im Winter in seine Klause hoch über dem Dorf zurückzieht, legt er ungeheuer lange Fastenzeiten ein, und seine Arme bleiben auch bei eisigen Temperaturen unbedeckt. Die Ausstrahlung dieses Mannes ist selbst im Film noch spürbar, was zum Teil wohl auch die Anziehungskraft dieser Dokumentation ausmacht.

Dank dem Respekt, mit dem den Menschen und ihrer Kultur begegnet wird, verkommt der Film nicht zu einem folkloristischen Schaustück, wie es in manchen ethnographischen Reportagen der Fall ist. Clemens Kuby führt nicht einfach exotisches Brauchtum vor, sondern

er geht dessen Quelle, der buddhistischen Lehre, nach. Der Versuch, diese fremde Welt innerhalb eines Films verständlich zu machen, kann jedoch nie zu mehr als einer Annäherung führen. Diese Grenzen zeigen sich etwa an der Stelle, wo im Kommentar das komplexe Wesen des Buddhismus in zwei Sätzen definiert wird. Abgesehen von diesem typischen Ausrutscher, bemüht sich Clemens Kuby um eine behutsame Darstellung des Themas, ohne für alles Erklärungen zu servieren. Manches bleibt offen: Ist das, was der Geshe aus Sand gemacht hat nun Gold oder nicht? Wie wird ein Mensch zum Orakel? Vieles ist mit unserem westlichen Verstand nicht zu erfassen, bleibt dem Zuschauer verschlossen. Der Autor erliegt nicht der Versuchung, zu interpretieren oder zu spekulieren. Statt dessen lässt er die Dorfbewohner ausführlich selbst zu Wort kommen und nimmt deren nicht immer «logische» Aussagen hin, ohne sie zurechtzubiegen. Er hinterfragt nicht und verzichtet auf das Aufzeigen von Zusammenhängen.

Durch diese Methode bleiben jedoch auch Dinge ungenannt, die für die Aussage des Films wichtig wären. Es entsteht ein verfälschtes Bild, so, als ob Clemens Kuby versucht hätte, das alte Ladakh doch etwas zu paradiesisch zu zeichnen. So wird der Eindruck, die Ladakhi lebten völlig abseits der Welt, erst gegen den Schluss durch die Aufnahme einer geteerten Strasse korrigiert. Und immerhin verursacht neben den Touristen auch der indische Staat Eingriffe in deren Leben, mit neuen Erbgesetzen und einer 20000köpfigen Armee, um dieses Grenzgebiet zu China zu sichern. Solche Einflüsse werden nur angetönt. Wie weit die Auswirkungen tatsächlich gehen, kann der Zuschauer nicht beurteilen. ■

Urs Jaeggi

My Mother is in Sri Lanka

Schweiz 1986.
Regie: Remo Legnazzi und Jürg Neuenschwander
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 87/22)

Aus einem Brief an Maheswaran, einen 37jährigen tamilischen Gymnasiallehrer, der seit zwei Jahren als Asylsuchender in der Schweiz lebt: «Unsere Situation hier ist sehr schwierig. Die Armee und die Flugwaffe sind jetzt bis in unser Dorf gekommen. Heute morgen um neun Uhr haben sie unser Nachbarhaus bombardiert. Während ich jetzt schreibe, habe ich Angst, dasselbe könnte uns heute oder morgen auch passieren. Wie soll ich so unsere Kinder in die Schule schicken? Ich habe Angst, ihnen stosse auf dem Schulweg etwas zu. Letzte Woche wurde sogar eine Schule bombardiert. 20 Kinder wurden verletzt, und eines ist gestorben. Wie sollen wir so noch unsere Kinder zur Schule schicken?»

Geschrieben hat diese Worte Maheswarans Frau. Mit den Kindern zusammen ist sie im Norden von Sri Lanka zurückgeblieben und wartet auf Nachrichten von ihrem Mann, der zusammen mit ungefähr 50 Landsleuten in einem Flüchtlingscamp der Heilsarmee in Zollikofen lebt. Seine Briefe brauchen oft länger als einen Monat, bis sie seine Familie erreichen. Die Zeit der Ungewissheit nagt an den Nerven, die schlimmen Botschaften deprimieren. Wann der nächste Brief aus Sri Lanka kommt, weiss niemand. Im Norden werden immer mehr Postämter geschlossen. Und Briefmarken, schreibt Maheswarans Frau, werden immer rarer.

Tamilischen Flüchtlingsalltag beschreiben Remo Legnazzi und Jürg Neuenschwander in «My Mother is in Sri Lanka»: das Leben im Lager, wo mit Kochen, Putzen, Spielen und Fernsehen die Zeit totgeschlagen wird; das ungeduldige Warten auf den Briefträger, der vielleicht ein paar Briefe oder Zeitungen – lang ersehnte Nachrichten aus der Heimat – bringt; Einkauf im Shoppyland mit dem bescheidenen Sozialgeld; die Probe für die gefürchtete Polizeibefragung, die bis ins Detail durchgespielt wird; der Gang zum Roten Kreuz für Sommerkleider; der Aufbruch am frühen Morgen zur Gelegenheitsarbeit in den Seeländer Erdbeerfeldern ...

Die Kamera hat keine Eile, drängt sich niemals auf. Sie respektiert die Menschen, die sie beobachtet. Es ist, als ob sie ein Tagebuch schriebe. «My Mother is in Sri Lanka» ist denn auch ein Film in Kapiteln. Sie heissen «Der Tag der Erdbeerernte», «Der Tag des Sozialgeldes», «Der Tag der neuen Kleider vom Roten Kreuz» oder schlicht «Sri feiert Geburtstag im Camp». Getrennt werden sie voneinander durch das leitmotivisch wiederkehrende Bild von jenem düstern Gang im Camp, in den die Türen all jener Zimmer münden, welche die Tamilen beherbergen. Zimmer, in denen mit den Menschen auch schwere Schicksale schlummern, Flüchtlingselend, Heimweh und Resignation sich schwer niederschlagen, aber auch die Hoffnung auf eine bessere, gerechtere Zeit keimt.

Remo Legnazzis und Jürg Neuenschwanders Film ist kein Politthriller über den Konflikt zwischen den Singhalesen und den Tamilen. Er ist auch kein Pamphlet wider den reaktionären Fremdenhass, wie er in unserem Lande nur zu deutlich spürbar ist. «My Mother is in Sri Lanka» ist vielmehr der Versuch

Tamilischer Flüchtlingsalltag.

einer Annäherung an Menschen, die mitten unter uns leben, aber doch fremd und isoliert bleiben. Legnazzi und Neuenschwander verzichten dabei auf alle lauten Töne, aber auch auf jede Form der Belehrung. Der Film wächst gewissermassen aus sich selbst heraus, indem sich seine einzelnen Episoden – oder vielleicht besser: die einzelnen Tagebuchblätter – zu einem Gesamtbild formen, das eine Fülle von Impressionen, aber auch von Informationen liefert. Die gespannte politische Lage auf Sri Lanka etwa wird erfahrbar aus den Briefen, welche die Asylanten von zuhause erhalten, aber auch aus den Berichten über Zwischenfälle in den Zeitungen aus der Heimat. Die Angst, von Schweizern angepöbelt zu werden, manifestiert sich wiederum in der bangen Frage: «Was will der wohl von uns» – gestellt auf der Fahrt im Tram zum Roten Kreuz, wo ein älterer Mann die Tamilen skeptisch mustert. Dass er dann dem einen Tamilen nur über sein dunkles Haar streichelt – aus unstillbarer Neugierde wohl – erlebt auch der Zuschauer als eine spürbare Erleichterung. Aber die Spannung, die der schon fast komischen Auflösung dieser Episode vorangeht, lässt die ständige Bedrohung durch den Fremdenhass, denen die Tamilen ihrer dunklen Hautfarbe wegen besonders ausgesetzt sind, geradezu physisch miterleben.

Wenn der Film auch nicht darauf verzichtet, die Schwierigkeiten der tamilischen Flüchtlinge in vielen ihrer Lebensbereiche zu dokumentieren, so bezweckt er dennoch keineswegs, Sympathien für die Asylanten über das Gefühl des Mitleids zu wecken. Verständnis, ja Mitmenschlichkeit wird vielmehr durch eine immer vorsichtige, die Persönlichkeitssphäre nie verletzende Annäherung an diese Menschen ausgelöst. Der Zuschauer lernt einzelne von ihnen genauer kennen, wird vertraut mit ihrem Schicksal, ihren Ängsten und Nöten, ihren Hoffnungen und Erwartungen, ja er beginnt gewissermassen mit ihnen zu leben.

Das Ziel des Films, Mitmenschlichkeit durch Annäherung zu bewirken, wird gleich

am Anfang in einer unerhört schönen und eindrücklichen Sequenz dokumentiert. Ratha, der 27jährige Primarlehrer, der seit einem Jahr in der Schweiz lebt, erkundigt sich auf dem Bauernhof bei Mama, wie er die Bäuerin liebevoll nennt, nach Arbeit. Es sei heute zu nass, um auf dem Feld oder im Garten zu arbeiten, erhält er Bescheid; ob er aber das Pferd putzen wolle? Und während die Bauersfrau dem Tamilen zeigt, wie man das Pferd striegelt, findet zwischen den beiden ein für das Ohr vorerst ungewohnter, aber dennoch natürlicher Dialog statt: Ein alltäglicher Wortwechsel in behäbigem Berndeutsch und gebrochenem, mit Dialekt durchsetztem Schriftdeutsch. Die ungekünstelte Selbstverständlichkeit dieser Begegnung zwischen zwei völlig verschiedenartigen Menschen ist ein Manifest wider die Verkrampfung in den Beziehungen zwischen den Schweizern und den Asylanten. Sie steht wie ein Leitgedanke über dem Film.

Solche, oftmals rührende Menschlichkeit in der Begegnung zwischen Schweizern und Tamilen ist in «My Mother is in Sri Lanka» öfters anzutreffen, und nicht selten schwingt dann auch ein leiser Humor mit, wie etwa im Gespräch zwischen Frau Schmutz mit Maheswaran über Religion und Gandhi, das die alte Dame mit folgender Feststellung beendet: «Ja, das war ein grosser Mensch, Gandhi. Das war auch ein Christ, wenn er schon Hindu war.» Und gar der Schalk ist mit dabei, wenn ein paar Tamilen im Rotkreuz-Zentrallager gegen Gutscheine der Fürsorge sich Sommerkleider beschaffen gehen. Ohne dass sie es verbal äussert, allein an ihrem verschmitzten Lächeln erkennt der Zuschauer, dass die Verwalterin ihre eitlen Pappenheimer genau kennt, die lieber alles zwei Nummern zu klein als eine zu gross nehmen.

Nun tragen solche Episoden nie zur Verharmlosung oder gar zur Verniedlichung bei. Sie sind immer durchaus auch hintergründige Elemente der Entspannung und Entkrampfung, wie sie eben zum Leben der tamilischen Asylanten auch gehören, Teile dieses umfassenden Gesamtbildes, das der Film entwirft. Episoden aber auch, die den Ängsten und der Trauer, der Einsamkeit und dem Heimweh der Flüchtlinge einen Schimmer der Hoffnung entgegensetzen und damit ihr Schicksal wenigstens ein bisschen erträglicher machen.

Die behutsame Annäherung an die Tamilen im Flüchtlingscamp in Zollikofen, die in so feinfühliger Art Verständnis und auch Sympathien für diese Menschen weckt, hat ihren Ursprung in einem Drehbuchwettbewerb, den die Medienkommission der evangelisch-reformierten Kirche des Kantons Bern 1985 ausgeschrieben hat. Remo Legnazzis Idee, tamilisches Flüchtlingsschicksal in der Schweiz anders zu dokumentieren, als es seiner Zeit in der verheerenden «Heute abend in ...»-Sendung des Fernsehens DRS geschah, wurde mit dem ersten Preis und einem Drehbuchbeitrag ausgezeichnet. Mit finanzieller Unterstützung des Bundes, der bernischen und der zürcherischen Landeskirche, zweier Hilfswerke sowie einiger anderer Geldgeber konnte «My Mother is in Sri Lanka» schliesslich realisiert werden.

Seine überzeugende Wirkung, die auch in einer formalen Geschlossenheit ihren Ausdruck findet, schöpft der Film in erster Linie aus zwei Faktoren: Zum einen ist es die einfühlsame Geduld mit der sich die Autoren den Tamilen nähern. Die hastigen, hektisch montierten Bilder, wie wir sie immer mehr vom Fernsehen her kennen und deren einziges Anliegen der Augenkitzel ist, gibt es in diesem Dokumentarfilm nicht. Die Kamera hat Zeit, auf den Gesichtern und den Gegenständen zu verweilen, Zeit, den Erzählungen der Tamilen zu lauschen, Anteil zu nehmen und stille zu werden, wenn einer vor seinem kleinen Hausaltar sein Gebet verrichtet oder einen Brief aus der Heimat liest. Aber die lange Einstellung wird nie zum Selbstzweck, nie zum hohlen formalen Gag. Die Bilder sind stets reich an Geschichten, Inhalten und Aussagen oder erhalten meditativen Charakter. Remo Legnazzi setzt in «My Mother is in Sri Lanka» zusammen mit Jürg Neuenschwander die Arbeit an einem dokumentarischen Stil fort, den er in «Buseto» (1974) aufgenommen und in «Die Chronik von Prugiasco» (1978) konsequent weiterentwickelt hat. Die Kamera und das Mikrophon als Instrumente der Ausbeutung und des Voyeurismus so weit zurücknehmen, bis das Bewusstsein um ihre Gegenwart in den Hintergrund gedrängt wird und allein noch das sorgfältig aufgebaute Vertrauenskapital zwischen Autor und den zu Partnern gewordenen Menschen vor dem Objektiv spielt, ist der Sinn dieser Bemühungen, die mit dem Prinzip der Selbstdarstellung durch die Betroffenen vereint wird.

Zum andern bedeutet die Partnerschaft mit den Betroffenen für Remo Legnazzi und Jürg Neuenschwander mehr als nur eine Art Arbeitsteilung vor und hinter der Kamera. Drei Tamilen – Puniyamoorthy Sundarampillai, Ratha Sivarmalingam und Maheswaran Naganathy – sind im Film nicht nur als Personen zu sehen, die uns einen tiefen, bewegenden Einblick in ihr Leben gewähren, sondern sie haben aktiv am Film mitgearbeitet, indem sie mitbestimmten und

mitberieten, was zu zeigen ist. Puniyamoorthy Sundarampillai zum Beispiel betätigte sich als Video-8-Kameramann. Somit ist der Film nicht nur ein Film über, sondern auch von Tamilen.

In einer Zeit zunehmender Infragestellung des Asylgedankens und fortschreitender «Das-Boot-ist-voll»-Mentalität ist «My Mother is in Sri Lanka» ein besonders wichtiger Film: Für die Schweizer liefert er engagierte, wenn auch aller fragwürdigen Ideologie ferne, Informationen und hilft mit, Vorurteile abzubauen. Die tamilischen Asylanten wiederum erhalten Gelegenheit, sich und ihre Sorgen und Probleme realistisch darzustellen und damit einen wesentlichen Beitrag gegen all die Halbwahrheiten, Verleumdungen, Gerüchte und Unterstellungen zu leisten, denen sie unverständlicherweise ausgesetzt sind. ■

Franz Ulrich

Spuren der Trauer

Schweiz 1986.
Regie: Dieter Gränicher
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/26)

Trauerarbeit im wahrsten Sinne des Wortes leistet dieser Film. Zwei junge Menschen, Bettina Schmid und Dieter Gränicher, verarbeiten darin ihre eigenen Erfahrungen mit dem Tod: Er hat schon als Kind seine Mutter verloren, ihr ist vor einigen Jahren der Vater gestorben. Ihren Umgang mit diesen Toden stellen sie in zwei ineinander verschlungenen Strängen und in einer eigenwilligen Mischung aus Spiel- und Dokumentarfilm mit verschiedenen Ebenen dar.

Ein Mann – nur dessen Stimme (Dieter Gränicher) ist aus dem Off zu hören – sucht in der Erinnerung nach Bildern, Geschehnissen, Gefühlen und Stimmungen jener Zeit vor 20 Jahren, als seine Mutter nach langer Krankheit gestorben war. Siebenjährig war er damals, die meisten Erinnerungen sind nur noch fragmentarisch und flüchtig. Im längst erwachsenen Mann ist die Sehnsucht nach der zu früh verlorenen Mutter aufgebrochen. Er besucht ihr Grab, gräbt in seinem Gedächtnis nach Bildern, wie und wo er sie zuletzt in Erinnerung behalten hat, sucht sich daran zu erinnern, wie er von ihrem Tod erfuhr, wie sie im Sarg friedlich dalag, wie die Leute reagierten, wie er tapfer sein und Erwachsener spielen musste. Auf Super-8 gedrehte Szenen blenden in diese Zeit zurück, ins Kinderzimmer, auf das Gelände eines Scheibenstandes (die letzte Erinnerung an seine Mutter), an Szenen mit Schulkameraden, im Winter, beim Spiel, an einen Bach. Die gesprochenen Texte und die S-8-Rückblenden sprechen von gelebter und ungelebter Trauer, von Schmerz und Schuldgefühlen, von der Sehnsucht nach dem Unwiederbringlichen und von der Gewalt, die dieser Tod dem Kind angetan hat.

Als Erwachsene erlebt Irina (Bettina Schmid) den Tod ihres Vaters im Spital. Sie muss die bei einem Todesfall notwendigen Dinge erledigen: Formulare ausfüllen, zum Bestattungsunternehmen gehen, Todesanzeigen aufgeben, einen Sarg auswählen, die Sachen ihres Vaters in Ordnung bringen und seine Wohnung räumen, an der Kremation, an der Abdankung und am Leichenmahl teilnehmen. Im Lauf dieser Verrichtungen erinnert sie sich an ihren Vater, einen Bühnenbildner, der ihr fremd geworden war. Er lebte allein, trank, weigerte sich, in ein Altersheim umzuziehen, und liess sich gehen. Nun gibt es keine Gelegenheit mehr, sich wieder näherzukommen, Versäumtes nachzuholen, Verständnis füreinander zu zeigen. Nie hatten sie über das gesprochen, was sie wirklich berührte. Der Vater mochte es nicht, wenn andere ihre Nasen in sein Leben steckten. Da war eine Mauer, die nun nie mehr abgetragen werden kann.

Neben diesen beiden Strängen des persönlich betroffenen Umgangs mit dem Tod verläuft ein «objektiver» Strang vom alltäglichen Routine-Umgang mit dem Tod: Sargfabrik, Sarglager, Pflegepersonal in einem Altersheim sargt eine alte Frau ein (die routinierten und doch behutsamen, leisen Verrichtungen angesichts des Todes machen diese Sequenz zur eindrücklichsten des Films), ein Grabstein wird gemeisselt, ein Sarg verschwindet im Feuerofen des Krematoriums. Mit grösster Sachlichkeit und ohne jeden Kommentar wird über Gegebenheiten und Abläufe bei einem Todesfall informiert.

Den vierten Strang bildet ein junger Mann, der einen Sarg auf seinem Rücken und in den Alltag hinaus schleppt: auf die Strassen, in eine Tiefgarage, in einen Bahnhof. Einmal fragt er die Passanten: «Wissen Sie die Zeit?» Dieser Sargträger steht für die Allgegenwart des Todes, der immer und überall präsent ist, unausweichlich für jeden – ein ständiges «memento mori».

Die vier Stränge oder Ebenen werden gegen Ende des Films zusammengeführt: Der um seine Mutter trauernde Mann sieht sich als Kind auf einer Baustelle, auf der auch der Sargträger erscheint. Und wenig später ist dieser Sargträger auf dem Friedhof hinter dem von der Frau angeführten Trauerzug zu entdecken. Er sitzt dann auch allein an einem Sitz in jenem

Trauer um den Tod des Vaters (Bettina Schmid).

Saal, in dem die Trauernden zum Leichenmahl zusammenkommen.

Und hier beginnt der Film allmählich und fast unmerklich ins Groteske und Absurde umzukippen: Eine Frau beginnt zur «Valse triste» von Jan Sibelius zu tanzen, eine andere würfelt, ein Mann singt, ein anderer strickt. Überhöht und überspitzt werden Verhaltensweisen und Ersatzhandlungen dargestellt, die aus der Hilflosigkeit und Unfähigkeit entstehen, sich in solchen Fällen des Schmerzes und der Trauer, von der nicht alle gleicherweise betroffen sind, entsprechend «richtig» zu verhalten. Und wenn sich hier am Schluss, nach all der ernsthaften Trauerarbeit, die Lust zum Spielerischen durchsetzt, der Sargträger ins Wasser steigt und der Sarg auf den Wellen (davon)reitet, so stehen diese Szenen für Dieter Gränicher für neue Ansätze zum Leben und für andere Möglichkeiten, Trauerarbeit zu leisten.

Das Erstlingswerk von Dieter Gränicher enthält erstaunlich viele Aspekte zur Auseinandersetzung mit Sterben und Tod und zum Umgang damit. Völlig ausgeklammert bleibt allerdings die religiöse Dimension. Dennoch weist der Film neben den informativen auch besinnliche Elemente auf, ohne je in Rührseligkeit oder Pathos zu verfallen. Die verschiedenen Stränge, die zu Beginn vielleicht verwirrend wirken können, sind dramaturgisch recht geschickt miteinander verknüpft, so dass man sich bald auf den verschiedenen Ebenen zurechtfinden kann. Die sorgfältige Fotografie von Samir Jamal Aldin (als Patzer habe ich das aufdringliche Spotlicht auf dem Grab der Mutter empfunden); der subtile Schnitt von Pius Morger; der durch eine ungewohnte Instrumentierung (Christoph Marthaler) verfremdete Sibelius-Walzer, der dadurch jede Ohrwurm-Abgedroschenheit verliert (erst am Schluss ertönt er mit vollem Orchester und verstärkt dadurch die groteske Wirkung jener Szenen): die verhaltene, natürliche Darstellung der Frau durch Bettina Schmid; die raffinierte Szene mit dem Magritte-Gemälde (ein Mann schaut hinter einem Mann in einen Spiegel, in dem sich jedoch nur seine Rükkenansicht und die sonst nicht sichtbare Bettina Schmid spiegeln) – das alles sind Qualitäten, die einige noch vorhandene Unebenheiten und Schwächen (etwa die streckenweise allzu grosse Wortlastigkeit) vergessen lassen und den Film zu einer anregenden, nachdenklich stimmenden Begegnung mit Sterben und Tod machen. ■

Urs Jaeggi

Moirés Bewegung Licht

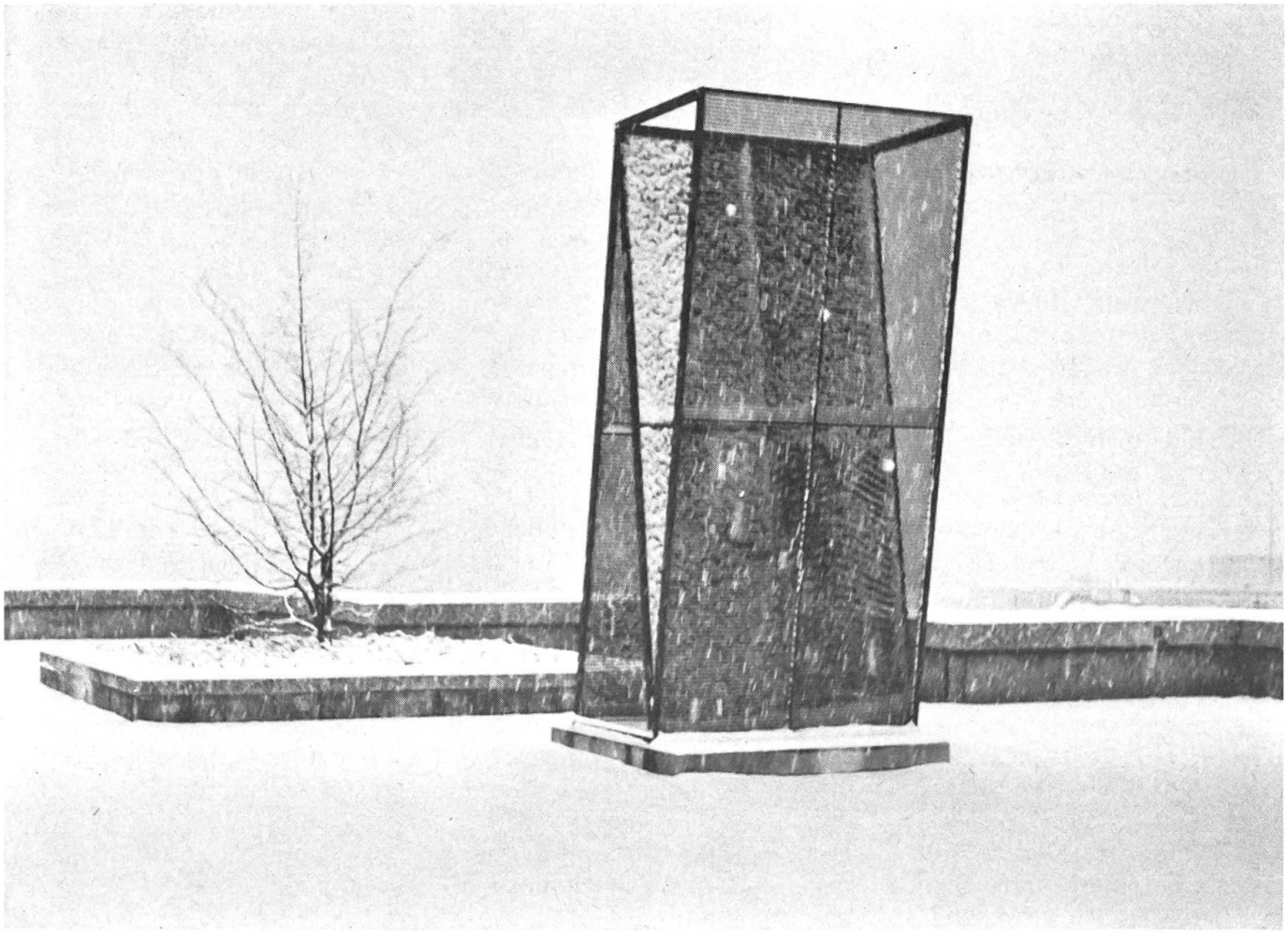
Schweiz 1986.
Regie: Liberius Lucas und Robert Richter
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 87/21)

Erste Bilder, erste Eindrücke: Sie können radikal täuschen. Wenn in Liberius Lucas' und Robert Richters Dokumentarfilm der Künstler Werner Witschi am Pult in seinem «Büro» sitzt und in schriftdeutscher Sprache am Modell seine neuste Kreation vorstellt und mitunter Allgemeines zum Wesen der Kunst fast schulmeisterlich doziert, ist man mit einem herben Urteil rasch zur Stelle: Ein weiteres der ohnehin schon zahlreichen Künstlerporträts, geschwätzig, heruntergekurbelt ohne den geringsten originellen Einfall.

Nach ungefähr vier Minuten allerdings ist diese einleitende Sequenz vorbei, und dann beginnt etwas ganz Neues, in mancher Beziehung Überraschendes. Werner Witschis berühmte Moirés geraten ins Bild, Objekte, deren Originalität auf dem Spiel mit der Bewegung, der Brechung von Licht und der Verschiebung von Formen beruht. Die Kamera fängt, subtil und fast mathematisch präzis zugleich, die optische Genialität des Zusammenwirkens von Form, Licht und Bewegung ein und verhilft mitunter zu einem beinahe kaleidoskopischen Seherlebnis. Der Film lehrt den Zuschauer das Werk des Künstlers sehen.

Dazwischen Moirés in der Natur. Eine Fahrt durch den verschneiten Wald: Schwarzweiss-Kontraste werden durch die Bewegung in Schwingung versetzt. Später fliesst Wasser über den algenbesetzten Grund eines Baches. Licht bricht sich im Nass, und die Strömung versetzt die Pflanzenwelt in eine rhythmisch-fliessende Bewegung. Geäst im Novemberhimmel, leicht schwankend im Winde: Alltägliches wird zum kontrastreichen, optischen Wunder, zum Gesamtkunstwerk der Natur, zum Moiré der Schöpfung. In diesem Kontrast wirken die Objekte von Werner Witschi wie Signale, die auf den visuellen Reichtum des Alltags in oftmals phantastischer, dann wiederum heiterer Konstruktion aufmerksam machen.

Die beiden Filmemacher sind clevere Burschen: Dem pantheistischen Schwulst, der sich nun anbietet, weichen sie geschickt aus, und sie vermeiden den Absturz in den Kitsch, der jetzt so naheliegt. Der liebe Gott schrei-



Werner Witschi bei der Herstellung eines Objekts.

tet weder durch den Wald, noch haust er in den Moirés von Werner Witschi. Auf den Aufbau eines Mysteriums der Wechselbeziehung zwischen göttlicher Schöpfung und schöpferischem Geist, über den so viele filmische Künstlerporträts stolpern, wird verzichtet. An seine Stelle tritt eine Schule des Sehens, und diese führt vorerst in den Küchenladen, wo die Salatsiebe – fein säuberlich an der Decke aufgehängt und von Hand in Schwingung versetzt – zu abenteuerlichen Moirés werden: Alltägliche Kunst, Kunst des Alltags und für einmal keine Brechung des Lichts, sondern eine des Bierernstes durch die Schwingungen der Heiterkeit, der Ironie. Alltäglichkeit fern allen Mysteriums aber auch im Atelier, wo der Film den Künstler bei der Herstellung eines neuen Objektes beobachtet: Da stoffelt der 80jährige Mann in der Arbeitsschürze zwischen Eisen, Blech und Werkbank hin und her, leicht unbeholfen immer, auch im Umgang mit seinen Gerätschaften. Statt des sicheren, unfehlbaren Strichs des Meisters macht sich leichte Unsicherheit, aber auch Menschlichkeit breit. Und dennoch formen diese Hände, die eher die eines dilettantischen Bastlers denn eines Könners sind, geniale Kunst. Kunst, die immer wieder ins Bild gerät und verblüfft, weil ihre Effizienz des Ausdrucks in der Schlichtheit und der Logik liegt, gleich wie die optischen Schauspiele der Natur, welche die Filmemacher ihr entgegensetzen.

Nach den ersten vier – auch formal aus dem Rahmen fallenden – Minuten stört kein Kommentar, keine Erläuterung, kein Wort mehr die optische Sensibilität dieses Werkes. Töne, Geräusche nur noch sind zu hören: das unverständliche Brummeln des Künstlers im Atelier, der murmelnde Bach, aufeinanderschlagendes Metall, Wind, der in die Blätter fährt. Diese Töne werden aufgenommen von einer Jazz-Musik, die nicht begleitet und nicht untermalt, sondern akustisch weiterführt, was zu sehen ist, ihrerseits Stimmungen entwirft, ja mitunter in ein Wechselspiel zwischen optischem Eindruck und akustischer Empfindung mündet. Geschrieben und gespielt wurde sie von Jürg Solothurnmann, Giancarlo Nicolai und Marco Käppeli. Sie ist so präzise wie die Kameraeinstellungen, die selten in eine Totale ausschweifen, sondern immer genau kadrieren, was wesentlich ist und im Zentrum steht. Endlich, ist man versucht auszurufen, ein Künstlerporträt, das nicht mit üppigem Wortschwall die Sicht auf Künstler und Werk verpflastert. Alles, was man über Witschi und seine Kunst wissen will und muss, ist in «Moirés Bewegung Licht» zu *sehen*. Künstler und Werk werden erfahrbar.

Während ich diese Rezension schreibe, verwandeln sich die grünen Flecken, die der Föhn in den Schnee frisst, und das Geäst, das sich im Winde biegt, in phantastische Moirés. Liberius Lucas und Robert Richter haben mir mit ihrem Film nicht nur etwas gezeigt, sie haben mich auf eine andere Art sehen gelernt. ■

Uwe Künzel

Morlove – eine Ode für Heisenberg

Schweiz 1986.
Regie: Samir Jamar Aldin
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/7)

Zwei Billard-Kugeln liegen auf dem grünen Tisch und unterhalten sich. Weil sie nicht in der «Muppet-Show», sondern in einem «Video-Comic» mitspielen, öffnen sich dabei allerdings keine Münder – dafür tun sich Sprechblasen auf, in denen ein verwirrender, mit hochwissenschaftlichen Formeln gespickter Dialog über das Verhalten von Elementarteilchen nachzulesen ist. Wer da schon im Physik-Unterricht nicht mitgekommen ist, wird auch hier kaum folgen können, aber der Betrachter wird immerhin verstehen, dass es irgendwie um die Schwierigkeiten geht, bestimmte Bewegungsabläufe zuverlässig vorauszusagen.

Genaueres könnte man wohl in Werner Heisenbergs «Unbestimmtheitsrelation» nachlesen, einer Schrift, die ihrem Verfasser einst den Nobelpreis eingetragen hat und der nun mit der Widmung im Titel dieses Films sogar zu spätem Video-Ruhm gelangen könnte – doch solche Lektüre würde dem naturwissenschaftlich unbedarften Leser wohl auch nicht weiterhelfen. Trotzdem wird wohl kein Zuschauer Mühe haben, dem Geschehen in diesem vom Videoladen Zürich produzierten Film zu folgen – schliesslich treten da alsbald weitaus populärere Helden auf, allen voran ein Privatdetektiv namens Morlove, der von einem dubiosen Auftraggeber einen noch dubioseren Auftrag bekommt. Schon der Name Morlove weist dem Betrachter den richtigen Weg – da schwingt Marlowe mit, jener Schnüffler, den einst Raymond Chandler erfunden hat (etwa zur selben Zeit übrigens, als sich Heisenberg mit seinen Teilchen befasste) und dem Humphrey Bogart zu unsterblichem Leinwand-Ruhm verhalf.

Morlove begibt sich denn auch folgerichtig auf eine Suche, die den Kenner klassischer Kinofilme gleich an jene nach einer kostbaren Statue, die «Malteser Falke» genannt wurde, erinnert. Und was Morlove am Ende findet, erweist sich dann als ebenso wertlos wie der schwarze Vogel, unter dessen abgekratzter Lackschicht dann doch kein massives Gold zum Vorschein kam ...

Damit keine Missverständnisse aufkommen: Eine Inhaltsangabe war das nicht. Die wäre auch nicht möglich, denn Regisseur Samir Jamar Aldin (der sich ungern so bezeichnen lässt und lieber auf die zahllosen Mitarbeiter im minutenlangen Nachspann verweist) wollte gewiss keine Kriminalgeschichte mit üblicher Story erzählen. «Morlove» ist vor allem der Versuch, mit den Mitteln der Videotechnik neue Wege zu beschreiten, die über das Geflimmer gängiger Experimente hinausführen. Damit das Ergebnis nicht gar zu selbstzweckhaft erscheint, hat er die Sache dann noch mit unzähligen Zitaten aus populären Kinofilmen angereichert, ein wenig «fröhliche Wissenschaft» dazu gemixt, alles kräftig durcheinander gerührt und mit vielen Insider-Gags nachgewürzt. Das Ergebnis: eine rundum gelungene Collage, die umso mehr Spass macht, je mehr Anspielungen der Zuschauer darin erkennt.

Spass macht zunächst vor allem eine Technik, deren Verwendung bei einem Videofilm eigentlich so naheliegt, dass man sich beim Zuschauen wundert, warum wohl noch niemand vorher darauf gekommen ist. Nicht nur die Billardkugeln vom Beginn verständigen sich über Sprechblasen – vielmehr wird diese comic-spezifische Art der Kommunikation auch auf die menschlichen Figuren übertragen. Was sich – aus naheliegenden Gründen – besonders gut für die nicht ausgesprochenen Gedanken der Protagonisten eignet: Sieht Morlove etwa Pinup-Fotos, erscheinen

über seinem Kopf gleich die lautmalerischen Äquivalente für allerlei begehrliche Phantasien...

Die nicht minder sorgfältig montierte Tonspur wird so beständig durch eine Art verbaler Optik kommentiert und – gar nicht selten – auch korrigiert. Es ist fast unmöglich, dafür einzelne Beispiele zu geben, weil jede Einstellung unmittelbar Bezug auf alle anderen zu nehmen scheint und sich der Bildwitz erst aus der jeweiligen Situation ergibt. So wird es etwa zum Gag mit Langzeitwirkung, dass eine Episode, die in Moskau spielt, mit vermeintlich kyrillischen Untertiteln versehen ist, die sich erst bei näherer Betrachtung als mühelos lesbare lateinische Lettern entpuppen, die von Fall zu Fall einfach spiegelverkehrt gesetzt worden sind.

Man kann den ganzen Film als eine Art höheren Blödsinn sehen – und bei seiner Vorführung während des Freiburger Videoforums im vergangenen November schien es in einer Diskussion, als hätten seine Autoren wenig gegen eine solche Interpretation einzuwenden. Wer will, kann aber auch allerlei durchaus ernst gemeinte satirische Elemente darin entdecken – die freilich sind so geschickt in den technischen Tricks versteckt, dass sie auf den ersten Blick kaum auszumachen sind. Es ist kein Widerspruch, dass dieses ursprünglich auf U-Matic-Band entstandene und inzwischen auf 16-mm-Film transferierte Werk erst auf der grossen Kinoleinwand seine volle Wirkung entfalten wird: Die Bilder sind zumeist so vollgestopft mit Details, dass viele davon auf dem kleinen Bildschirm verloren gehen müssen.

Ach ja, und die Billard-Kugeln vom Anfang – sie kommen ganz am Ende noch einmal vor. Doch wieder kann keiner vorhersagen, wie sie sich bewegen werden... ■

Marc Valance

Tessiner Fieber

Schweiz/BRD 1986.
Regie: Thomas Geser
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/28;
am 6.1.87 vom ZDF
ausgestrahlt)

Schon davon gehört, dass schmutziges Geld, bevor es weissgewaschen wird, schmutzig ist? Schon mal gehört, dass Blut dran klebt? Wer Lust hat, dreckiges Geld einmal zu *sehen,* soll sich den Schweizer Film «Tessiner Fieber» anschauen. An den Solothurner Filmtagen wird er gezeigt. Da kommen einem nämlich so richtig mit Kanaljauche verschmierte Geldscheine unter die Augen. Sie sind von Fixerblut übergossen und von Spritzen durchbohrt. Und man kann da mit eigenen Augen verfolgen, wie vier singende Bank-Girls (ihr Gesang tönt wie das Gejammer von vier jungen Katzen aus Grossmutters Wäschekorb) – wie vier hübsche, frische, junge Bank-Girls also die Banknoten spülen, plätten, trocknen, bündeln und mit weissen Schleifchen versehen.

Das wär's dann, leider. Viel mehr hat Thomas Geser, der Autor und Regisseur dieser Produktion zum Thema Finanzplatz Schweiz und Fluchtgelder, nicht zu sagen. Anstoss für die Filmidee war zwar der Bankskandal von Chiasso. Weil die realen Abläufe im Geld(wasch)geschäft so absurd seien, dass sie ihm ohnehin kein Fernsehzuschauer abgekauft hätte, hat der Autor offenbar kurzerhand auf die Analyse der Problematik verzichtet. Dafür hat er für sein Werk eine ungewöhnliche Form gewählt: etwas zwischen Tragikomödie, Revuefilm und Wirtschaftskrimi.

So steht es in der Vorankündigung des ZDF, in dessen Auftrag (unter Beteiligung von Fernsehen DRS und des Kantons Zürich) Geser den Film realisierte. Die Produktion präsentiert sich formal als «kritische Satire» oder «hintergründige Unterhaltung».

Aber worum geht es denn eigentlich?

In der Filiale Lugano der Atlas-Bank läuft alles schief. Der Revisor Dr. Fuchs soll Remedur schaffen. Man verspricht ihm im Erfolgsfall Beförderung. Fuchs reist ins Tessin, wird sogleich Augenzeuge eines Todesfalles – es stirbt der Rechtsanwalt Manotti. Fuchs fängt an, in der Buchhaltung der maroden Filiale zu schnüffeln und findet heraus, dass die Bank und Manotti zusammen finstere Geschäfte tätigten. Die Direktionssekretärin Sarah Meder hat offenbar die Finger mit ihm Spiel. Ist sie die geheime Drahtzieherin? Fuchs deckt den Weg auf, den die schmutzigen Gelder nehmen: von Mailand via Panettoneschachteln und Kanalreinigungsfahrzeug in ein verlottertes Kurhaus und durch die Geldwaschmaschine (die Girls) in die Kasse von tausend Firmen, die Manotti und dem Bankdirektor Häfliger gehören. Jetzt stirbt auch der am Fieber. Am Geldfieber, einem Virus, das im Tessin grassiert. Wahrscheinlich hat ihn jedoch Sarah Meder vergiftet, mit einem Pülverchen im Drink, wie sie es schon mit Manotti getan hat. Weil Fuchs nichts beweisen kann, erklärt er die Bilanzen der Filiale als i. O. Dafür erbt er den verwaisten Direktorensessel (was nicht ohne weiteres verständlich ist), und er erbt die Dreckgeschäfte seines Vorgängers. Auch Sarah Meder gehört jetzt ihm, oder eher er ihr. Wie er sich dann nach einiger Zeit mit Südafrika-Geschäften verspekuliert, serviert sie auch ihm den Drink mit dem Pülverchen. Nicht ohne weiteres

einsehbar ist, warum er ihn schluckt. Aber er geht jetzt den Weg allen Irdischens, wie sein Vorgänger, und sein Nachfolger tritt an die Balustrade, flankiert, versteht sich, von Sarah Meder.

An diesem Film ist – ausser dem Thema – alles dünn, fadenscheinig und traurig. Der Pilot strengt sich an, originell und geistreich zu sein, aber er ist nur konfus. Nach der versprochenen Tragikomik spürt man vergeblich. Giovanni Früh als Peter Fuchs bemüht sich zwar redlich, den Helden der Geschichte als einen Spiesser zu gestalten, der die Morgenluft der grossen Karriere wittert. Ulrich Radke zieht als Häfliger eine beeindrukkende Nummer von Bankdirektor ab, dem – unter Druck geraten – gleich die Herzkranzgefässe platzen. Gabriele Isakian markiert als Sarah Meder, so gut es ihr eben gelingt, die «femme fatale». Aber es nützt den Darstellern alles Bemühen nichts. Im Niemandsland zwischen Serienkrimi, Fernsehschwank und TV-Show geraten ihnen die Figuren zu blassen, konfektionierten Typen.

Langweilig ist der Streifen. Weil er in sein Thema nicht eindringt, ist er schon zu Ende, kaum hat er es benannt. Und das ist schon nach wenigen Minuten der Fall. Aber er schleppt sich weiter und führt in betulichen und langen Einstellungen vor, was schon lange klar ist: dass diese Geschichte sich wiederholt, weil sich immer ein Ersatzmann findet. Dass die Geschichte endlos ist. Eben.

Man könnte über diese Produktion wegen ihrer Trivialität mit einem Achselzucken hinweggehen, wenn sie ein anderes Thema behandelte. Hier wirkt Trivialität für einmal aber nicht einfach bemühend und langweilig, sondern arrogant. Denn es dreht sich hier immerhin um den Finanzplatz Schweiz, um die Moral der Schweiz als Nation unter Nationen – um ein Thema, das auf den Nägeln brennt. Und immerhin verwendet Geser in dem Stück (und zwar in den Revueeinlagen, deren Couplets eine Art Kommentar zu dem Geschehen bilden) ein Wir. Wir Schweizer sagt er, von «den» Schweizern spricht er. Aber dieses Wir ist anmassend, weil es uns (mich) auf das Niveau schiebt, auf dem der Film sich bewegt. Ich muss protestieren! So trivial und dümmlich ist mein Zugang zu dem Problem denn doch nicht, so einfach mache ich es mir nicht mit meiner schweizerischen Selbstkritik.

Gesers Haltung und die Perspektive, aus der er das Thema darstellt, wirken verquer. Trivial ist, *dass* in der Schweiz Geld gewaschen wird. *Wie* es gewaschen wird, wäre interessant zu erfahren. Aber gerade diese Information verweigert er (obwohl er in dieser Richtung recherchiert hat), indem er den Fernsehzuschauer zum Simpel erklärt, der eine (zugegebenermassen absurde) Wirklichkeit nicht von der Fiktion unterscheiden könne. Anstatt den Simpel aufzuklären, setzt er ihm schlechte Unterhaltung vor – und erklärt ihn für schuldig.

Seine Kritik entpuppt sich auf diese Weise als blosse Anprangerung. Doch es kommt noch schlimmer. Weil die Analyse fehlt (wie ist die Wirklichkeit und warum ist sie so?), entwikkeln die filmischen Formen, die Geser einsetzt, keine Wirkung. Die Ironie beisst nicht, die Groteske reizt nicht zum Lachen. Die Revue bleibt, was sie ist – halt magere Revue. Sie deckt nichts auf, macht nichts klar und symbolisiert nichts. Sie hat keine Funktion. Und plötzlich beschleicht einen das bange Gefühl, dass es in diesem Streifen gar nie um Kritik gegangen sei, nicht einmal um Anprangerung. Dass das «Tessiner Fieber» von Anfang an nichts als ein (missratener) Unterhaltungsstreifen war – kaschiert mit einer leeren Geste der Kritik. Hat da am Ende einer ganz einfach eine helvetische Schweinerei als Hintergrund für ein Filmchen genommen, dem sich damit als Verkaufsargument das Mäntelchen der «Aktualität» umhängen lässt?

Man kann auf jeden Fall nur hoffen, die Simpel seien doch nicht so simpel und wüssten zwischen der Kritik und ihrer Fiktion zu unterscheiden. ■

KURZ NOTIERT

Materialien zum Thema «Brutalität in den Medien»

pdm/fsd. Das Institut Jugend Film Fernsehen (Postfach 151109, D-8000 München 15) hat unter dem Titel «Nie hat es soviel Spass gemacht» Materialien zum Thema Brutales in den Medien herausgebracht, die für eine Schutzgebühr von DM 5.– beim Institut bezogen werden können. Die Materialien umfassen vier Teile:

1. Warum denn nicht? – Videogucken und seine Gründe.
2. Immer dasselbe? – Geschichten um Gewalt.
3. Nur Brutalität? – Was in den Videos drin steckt.
4. Es kommt nicht von ungefähr – Videos befriedigen Bedürfnisse.

In allen Teilen werden verschiedene Methoden der Auseinandersetzung zur Auswahl gestellt. Zwei Informationsteile sind vor allem für die Multiplikatoren gedacht; sie behandeln Fragen nach der Wirkung von Videos und der Bedeutung des Jugendschutzes.