

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 40 (1988)
Heft: 9

Rubrik: Film im Kino

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 31.01.2025

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

Roland Vogler

Mitt liv som hund

(Mein Leben als Hund)

Schweden 1985.

Regie: Lasse Hallström

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 88/130)

Es erstaunt stets von neuem, wie stark der europäische Kino- markt von Amerika abhängig ist. Nicht genug, dass in unseren Kinos zu rund 80 Prozent amerikanische Filme gespielt werden, entdecken die Amerikaner darüber hinaus sogar ab und zu Produktionen aus europäischen Nachbarländern, denen in unseren Breitengraden keine Beachtung geschenkt wird. «Mitt liv som hund» aus Schweden ist so ein Fall: Bereits 1985 entstanden und in seinem Heimatland ein grosser Erfolg, fand der Film bei uns keinen Verleiher. Erst nachdem er im letzten Jahr mittels eines überlegten Marketings in amerikanischen Studiokinos erstaunliche Einspielergebnisse erzielte und in der Folge etliche Preise einheimste (u. a. den «Golden Globe» als bester nicht-englischsprachiger Film und zwei «Oscar»-Nominationen), gelangt der Film nun auch in unsere Kinos, und das zu Recht: Denn «Mitt liv som hund» schürt, wiewohl nicht sonderlich originell, nichtsdestoweniger entwaffnend herzerfrischend die ungebundenen kindlichen Gefühle.

Nostalgische Rückblicke in

die Kindheit liegen augenblicklich im Trend. Die amerikanischen Zuschauer mögen sich bei «Mitt liv som hund» an «Stand By Me» (1986) von Rob Reiner erinnern fühlen, während der europäische Betrachter etwa an «Le grand chemin» (1987) von Jean-Loup Hubert denkt: Auch der Film von Lasse Hallström blendet zurück in die fünfziger Jahre und folgt den Erinnerungen aus dem autobiografisch gefärbten Roman von Reidar Jönsson, der dem Film zugrunde liegt, aus der Sicht eines Kindes, des zwölfjährigen Ingemars.

Ingemars Vater lebt irgendwo am Äquator und verlädt Bananen. Ingemars Mutter leidet an Tuberkulose; durch ihre Krankheit geschwächt und leicht erregbar, verschliesst sie sich Ingemar, der sich vergeblich um ihre Aufmerksamkeit bemüht. «Es gibt Schlimmeres. Man muss immer vergleichen», sagt sich Ingemar, wenn er sich einsam und unverstanden fühlt, und blickt sehnsüchtig zu den Sternen am Himmel hinauf, zwischen denen irgendwo ein russischer Satellit mit einer Hündin namens Lajka an Bord endlos um die Erde kreist. Wie leicht wiegt das Schicksal eines einzelnen im Gang des Universums.

Als Ingemar während den Ferien zu Verwandten in ein Dorf auf dem Land geschickt wird, eröffnet sich ihm unerwartet neue Welten: Sein quirliger Onkel, der in der Glashütte Flaschen mit Brüsten bläst, bringt ihm das Fussballspielen bei. Ingemar lernt gleichaltrige Freunde kennen, mit denen er auf dem Heuboden Boxkämpfe austrägt. Saga, ein Mädchen, das sich als Junge ausgibt, führt Ingemar in die Geheimnisse des weiblichen Körpers ein, indem sie sich mit ihrem kaum mehr zu verbergenden Brustansatz rat- suchend an ihn wendet. Inge-

mar will schliesslich den Geheimnissen der Frau restlos auf den Grund gehen und steigt zu diesem Zweck zum Dachfenster hinauf, durch welches er die Dorfschönheit, die Modell für einen Bildhauer liegt, in ihrer völligen Blösse zu erspähen hofft.

In einfühlsamen Episoden, die aus dem Komischen wie aus dem Tragischen schöpfen, beschreibt «Mitt liv som hund» den Entwicklungsprozess von der Kindheit zur Pubertät. In diesem unsicheren «Übergangsalter» (wie es Ingemar selber nennt) formen sich «unschuldige» Spiele allmählich zu gesellschaftlich relevanten Verhaltensformen. Das oftmalige Sich-Boxen spiegelt diesen Übergang zwischen spielerischer Balgerei und bereits ernsthafter Bestätigung der eigenen Potenz wider. Wenn sich Ingemar und Saga, das Mädchen in Jungenkleidung, schlagen, gerinnt dieses Spannungsverhältnis zudem zu einer noch nicht ausformulierten Probe des Geschlechterkampfes.

In dieser Ablösungsphase, in der die Kinder ihr bisheriges Gebaren als nicht mehr angemessen empfinden und zugleich noch nicht erfahren genug sind, eigene Verhaltensmuster zu entwickeln und dergestalt ihre Persönlichkeit auszuformen, dient die Imitation - das, was die Kinder den Erwachsenen abschauen - als wichtige Orientierungshilfe: So simulieren Ingemar und eine Schulfreundin unter den Gleisen den Geschlechtsakt, oder an der Geburtstagsparty einer anderen Schulfreundin versuchen die Kinder, einem bestimmten Erwachsenentyp gerecht zu werden.

Wenn Ingemar, als sich vor seinen Augen sein Onkel und dessen Frau lieblosen, die Rolle eines kläffenden Hundes einnimmt, gelangt der innere Zwiespalt, das Hin- und Hergeris-



sensein des Jungen an die Oberfläche: Einerseits demonstriert Ingemar damit seine unbedingte Bereitschaft zur Imitation der Verhaltensregeln, wie sie ihm die Erwachsenenwelt vorgibt (hat Ingemar doch seinen eigenen Hund so reagieren sehen), andererseits drückt sich damit seine befangene Kindlichkeit im Umgang mit dem Geschlechtlichen aus. Zudem identifiziert sich Ingemar dabei mit seinem eigenen, geliebten Hund, über dessen Schicksal ebenfalls andere bestimmen.

Als seine Mutter stirbt, verliert Ingemar den letzten Fixpunkt seiner Kindheit. Er zieht bei der Grossmutter auf dem Land ein, die durch den Tod ihres Mannes ein ähnliches Schicksal getroffen hat: «Es ist schwierig übrigzubleiben.» Der Grausamkeit der Gegenwart und dem Unbestimmten der Zukunft möchte Ingemar wie Lajka, jene Hündin,

welche die Russen ins Weltall geschossen haben, in die weite Ferne entfliehen. Doch Lajka ist längst in ihrem Satelliten verhungert, wie auch Ingemars Hund inzwischen eingeschlüpfert worden ist; und das von einem Tüftler im Dorf gebastelte «Raumfahrzeug» entschwebt mit Ingemar und seinen Freunden nicht in die Lüfte, sondern landet lediglich in der Jauche: Die kindlichen Träume gehen ihrem Ende entgegen, und die Selbsterkenntnis eines angehenden Erwachsenen setzt ein.

«Abstand halten, ist wichtig», lautet eine der Lebensregeln von Ingemar. Daher betrachtet er oft das Himmelsfirmament, daher pfeift er abwesend oder hält sich die Ohren zu, wenn ihm nicht gefällt, was in der Erwachsenenwelt vor sich geht. Auch der Film versucht Abstand zum Geschilderten zu bewahren, um nicht einer nostalgischen

Der Hund – Ingemars Gefährte und «Vorbild» beim Erwachsenwerden in «Mitt liv som hund».

Sentimentalität anheimzufallen. So blickt das Kameraauge – gerade so, als sei es das Auge jener Hündin im russischen Satelliten – wiederholt schräg von oben auf das Lusthäuschen hinab, in das sich Ingemar jeweils verkriecht und wo er in einem inneren Monolog Geschichten erzählt, «welche die Mutter gerne gehört hätte». Er entnimmt daraus Lebensweisheiten und formuliert Sentenzen, aus denen man, da diese viel zu altklug und spruchreif für einen lebhaften Jungen in Ingemars Alter tönen, unverkennbar den abgeklärten Erzähler der Buchvorlage heraushört. Diese Selbstgespräche Ingemars zeugen von einem Selbst-

bewusstsein, zu dem Ingemar in der glaubwürdigen Darstellung des halb keck fragenden, halb scheu in sich kehrenden Anton Glanzelius erst die Schwelle betreten hat.

Überdeutlich kontrastiert «Mitt liv som hund» die bedrückende, farblose Schwere der Stadtwohnung, in der Ingemar zusammen mit der Mutter und dem Bruder lebt, mit der Leichtigkeit und dem Frohsinn des Landlebens und stellt gleichzeitig den lebensuntüchtigen Intellekt der Vitalität der reinen Gefühle gegenüber. So gibt Hallströms Film die Tuberkulose von Ingemars Mutter durchaus als eine mögliche Folge der Verslossenheit, der Vergeistigung der Mutter zu verstehen. Diese liest nämlich Unmengen von Büchern, lässt sogar kaum davon ab, als Ingemar sie bei seiner Rückkehr aus den Ferien freudig begrüßen will. «Die Mutter ist vielleicht krank, weil sie soviel liest», spekuliert Ingemar denn auch an einer Stelle.

Das Landleben hingegen wird als intakter Ort der Geselligkeit geschildert, wo die Zeit stillzustehen scheint, da die Menschen tagaus, tagein denselben Marotten nachjagen, und wo der äussere Einfluss, die Moderne vorläufig noch nicht wurzeln können: Bezeichnenderweise ist der Bildempfang bei der ersten Inbetriebsetzung des Fernsehapparates, den Ingemars Onkel gekauft hat, gestört; lediglich der Ton kann vernommen werden, wie bis anhin mit dem Radio.

Die Kraft der Familie oder der Dorfgemeinschaft als eine im Grunde einzige grosse Familie vermag die Einsamkeit des einzelnen zu verscheuchen; jeder, ob er nun grüne Haare hat oder fortwährend das Dach seines Hauses deckt, wird mit seinen Macken in die Gemeinschaft integriert. In diesem geschützten Hort kann man seinen Gefühlen

freien Lauf lassen, sich frohen Mutes der Lebenslust hingeben, so wie es das Treiben der Natur vormacht, auf welches die Kamera gegen das Filmende schaut. Diese warmherzige Welt an der Quelle des Seins, die - ein immer wiederkehrendes, träumerisches Bild belegt dies - Ingemar bereits früher einmal mit seiner Mutter an einem Strand während ein paar Augenblicke des Glücks erlebt hat, hilft Ingemar, sich und sein Leben anzunehmen. Beim Zuschauer erweckt diese «heile» Welt, untermalt durch eine dahinplätschernde Musik, wie sie bei Fernsehfilmen eingesetzt wird, das Gefühl einer verklärenden Romantik. Doch vielleicht ist das die einzig wünschenswerte Leseart der Vergangenheit. ■

Franz Ulrich

Lunga vita alla Signora!

(Lang lebe die gnädige Frau!)

Italien 1987.

Regie: Ermanno Olmi
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/129)

Ermanno Olmi (Jahrgang 1931) kommt vom Dokumentarfilm her, von denen er von 1953 bis 1961 zahlreiche für die Elektrizitätsgesellschaft Edison-Volta, deren Angestellter er war, und später für das italienische Fernsehen realisierte. Seine Eltern, Fabrikarbeiter in Bergamo, waren bäuerlicher Herkunft. Seine Filme spielen in der Welt der Industriearbeiter, der Handwerker und Bauern. Olmi führt nicht nur

Regie, er schreibt meist auch die Drehbücher selber, ist sein eigener Kameramann und besorgt auch die Montage selber. Er ist seit seinen ersten Werken der gleiche sorgfältige «Filmhandwerker» geblieben, immer nahe an der Realität des Lebens. Er hat fast ausschliesslich mit Laiendarstellern gearbeitet und hat es immer vorgezogen, anstelle von vordergründiger Aktion die stillen, leisen Momente des Daseins zu filmen, in denen scheinbar nur wenig oder nichts passiert. Olmi ist eine der Hauptfiguren des italienischen Nachkriegsfilms und ist dennoch immer ein Aussenseiter geblieben, jeder modischen Strömung abhold.

In «Lunga vita alla Signora!» greift er ein Thema auf, mit dem er sich schon in «Il posto» (1961), seinem zweiten Spielfilm, befasst hatte: den Übergang vom Jugendlichen zum Erwachsenen. «Diese Erfahrung habe ich mit 15 Jahren gemacht, als ich in die Firma Edison in Mailand eintrat. Ich hatte noch Lust zum Spielen, und mit Arbeiten zu beginnen, war ein sehr grosser Schock für mich: Von der Kindheit bin ich plötzlich in die Erwachsenenwelt gelangt. Heute bist du ein Kind, und morgen musst du ein Mann sein. Als ich «Il posto» realisierte, war ich 29–30 Jahre alt und war noch mitten in meiner persönlichen Entwicklung. Heute interessiere ich mich wieder für dieses Thema, nachdem ich Lebenserfahrung besitze und sogar dem Tod nahe war» (Olmi in einem Interview; nach «L'alberi degli zoccoli» ist er längere Zeit schwer krank gewesen).

Die sechs besten Absolventen einer Kellnerklasse treffen auf einer märchenhaft in den Bergen gelegenen und in ein Luxushotel umgewandelten Burg ein, wo sie sich mit dem übrigen Dienstpersonal auf ein

feierliches Galadiner vorbereiten, das alljährlich zu Ehren einer uralten Dame gegeben wird. Für die sechs jungen Menschen, zwei Mädchen und vier Burschen, ist es eine Art Examen für Beruf und Leben, zusammengedrängt auf die Zeit eines Diners. Die hufeisenförmige Tafel wird gedeckt und geschmückt, der Wein aus dem Keller geholt, Paravents aus kugelsicherem Glas werden aufgestellt. Das Mahl ist bereit, die Gäste aus Politik, Wirtschaft und Kultur treffen ein und werden nach einer strengen Hierarchie plaziert. Dann wird die Gastgeberin hereingeführt und nimmt an der Stirnseite der festlichen Tafel Platz: eine uralte Frau in schwarzem Kleid, das mumienhafte Gesicht unter einem Schleier verborgen, die welken Hände von Spitzenhandschuhen verdeckt. Die Gäste fixiert sie durch ein Opernglas und bedient sich ihres Begleiters, dem

sie Anweisungen und Bemerkungen ins Ohr flüstert, als Sprachrohr. Und das seltsame Ritual eines nach eingespielten Regeln ablaufenden Galadiners nimmt seinen manchmal gespenstischen Lauf.

Eine gemeinsame Mahlzeit ist eine – nicht nur im Film – immer wieder genutzte Möglichkeit, um Begegnungen, Verhaltensweisen und Beziehungen darzustellen. Insbesondere kann dabei der Unterschied zwischen jenen, die bedienen, und jenen, die bedient werden, sichtbar gemacht werden. Olmis Film ist denn auch eine einzige Parabel auf die Welt der Diener und der Bedienten. Es stehen sich zwei Hierarchien gegenüber: jene des Personals und jene der Gäste. Die jungen Kellner müssen sich in die Hierarchie des Hotelpersonals einfügen, die von der Gerantin über den Oberkellner bis zum Hilfskellner und Putzpersonal reicht. Jeder hat seine

bestimmten Aufgaben, Pflichten und Rechte, über die alle wachen und die zu verändern keiner selbst in der Lage ist. Es ist eine harte, ja grausame Hierarchie, in der befohlen und gehorcht wird. So muss sich einer der ältesten Kellner an den Platz eines noch nicht eingetroffenen Gastes setzen und dessen Rolle spielen.

Aber auch die Gäste sind einer unerbittlichen Hierarchie unterworfen, nach der sie rund um die Tafel plaziert werden. Sie sind Repräsentanten der besseren Gesellschaft, sie verkörpern Geld und Macht und finden immer wieder gute Gründe, um sich bei solchen Anlässen zu treffen. Das Diner läuft ab wie eine klassische, etwas pompöse

Huis-clos-Situation beim Galadiner in Ermanno Olmis «Lunga vita alla Signora».



und symbolträchtige Zeremonie. Nichts Dramatisches passiert, aber unterschwellig ist alles in Bewegung. Die Gäste kosten die exquisiten Speisen kaum, sie sind ganz damit beschäftigt, sich zu beobachten und zu belauern. Wer einen Platz zugewiesen erhält, der von der Signora weiter entfernt ist als letztes Jahr, muss sich gesellschaftlich geächtet fühlen. Durch die Reaktionen, das unterschiedliche Verhalten, die Unterwürfigkeit, durch kleine Gemeinheiten und Revolten zeigen die Gäste allmählich ihr wahres Gesicht, zeigt sich das Gesetz, nach dem sie angetreten sind und das diese Signora verkörpert.

Die Alte befiehlt und dominiert. Alle sind von ihr abhängig, ihr ausgeliefert. Sie isst nicht. Sie trinkt. Sie hat kein vitales Bedürfnis, sich zu nähren. Sie benützt einen Strohhalm wie ein Insekt, das das Leben aus seinem Opfer saugt. Die Alte lebt von ihren Gästen, indem sie diese bis in ihr Innerstes beherrscht. Verkörpert sie die Macht, den Kapitalismus, den Tod? Olmi legt sie nicht eindeutig fest. Jedenfalls verkörpert die Signora ein Prinzip, das sich längst überlebt hat, mumienhaft erstarrt ist und dennoch den Gang der Welt bestimmt.

Von den am Diner Beteiligten spüren die jungen Kellnerinnen und Kellner am deutlichsten das Beengende und Erstickende des Geschehens. Für sie wird diese Einübung in ihren Beruf zugleich zu einer Einübung in den Gehorsam und den Respekt gegenüber der Hierarchie und Formalität einer Gesellschaft, der sie zu dienen haben. Mit wachsendem Staunen und steigender Verwirrung nehmen sie jedoch allmählich das wahre Gesicht dieser Gesellschaft wahr, das zur Fratze wird. Am sensibelsten reagiert Libenzio (Marco Esposito), der ein Bru-

der des kleinen Angestellten aus «Il posto» sein könnte. Er ist ein Träumer, der noch halb in seiner Kindheit lebt. Ein junges Mädchen unter den Gästen wird für ihn zum Schutzengel aus einem Bild dieser Kindheit. Libenzio entflieht schliesslich als einziger frühmorgens aus der erstickenden Atmosphäre des Schlosshotels ins Freie. Zwar wird er vom Riesenhund der Signora verfolgt, sodass Libenzio sein Gepäck weg- und sich mitten in einer idyllischen Waldwiese verängstigt zu Boden wirft, bis er erleichtert merkt, dass der «Höllenhund» nur mit ihm spielen will ...

Vielleicht ist Ermanno Olmi diese Parabel auf Herren und Knechte etwas zu lang geraten. Die «Story» ist denkbar einfach, ihr dramaturgischer Ablauf ebenfalls. Und dennoch ist faszinierend, welchen Mikrokosmos von kleinen Ereignissen, Gesten und Blicken Olmi hier entstehen lässt, in dem sich der Makrokosmos sozialer Klassen, ihrer Beziehungen zur Macht und ihrer Kämpfe um sie spiegelt. Gefilmt hat Olmi aus zwei Blickwinkeln: aus jenem der insektenhaften Signora und dem des (noch) unschuldigen Zeugen Libenzio. Unter diesem doppelten Blick entfaltet sich das verdichtete Bild einer Gesellschaft und ihres vielfältigen Beziehungsnetzes. Die Dialoge sind aufs Minimum reduziert, alles liegt in den Bildern und in der Montage, die die Bilder miteinander in Beziehung setzt. Was die Kamera zeichnet, ist ein satirisches Bild von Menschen, deren Reaktionen gegenüber Macht und Willkür von Feigheit, Verrat und kleinen, nutzlosen Revolten (der «Rebell», der der Alten die Zunge herausstreckt) geprägt sind. Olmi steht ganz auf der Seite der jungen Menschen, denen er mit seinem Film offenbar sagen will: Macht euch frei von Abhängigkeit,

macht das Spiel der Mächtigen und Reichen nicht mit, lasst euch nicht vereinnahmen, passt euch nicht an, bewahrt eure Integrität und Unschuld und wählt die Freiheit. ■

Roland Vogler

The Big Easy

(Der grosse Leichtsinn)

USA 1986.

Regie: Jim McBride

(Vorspannangaben

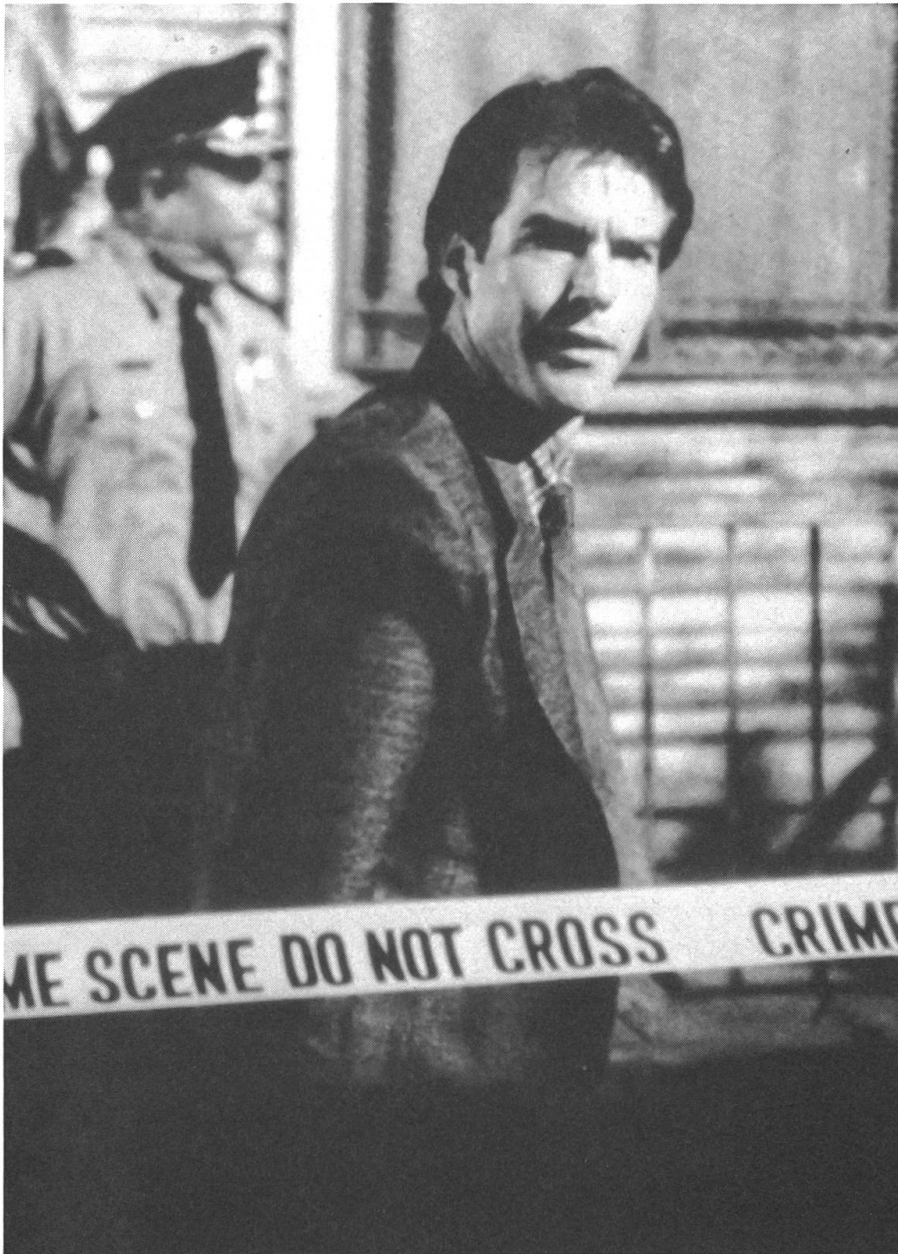
s. Kurzbesprechung 88/126)

In einem sternförmigen Brunnen auf der Piazza d'Italia liegt eine Leiche. Der Boss des Erschossenen steht einem Syndikat vor; als er von der Mordkommission vorgeladen wird, verweigert er jede Aussage. Kurz darauf werden zwei weitere Leichen gefunden ... «The Big Easy» – eine Krimigeschichte.

Polizeilieutenant Remy McSwain geht gerne ins «Tipitino's» essen. «Das Schönste am Polizeiberuf», sagt er, «ist, dass man gratis parkieren kann und nicht Schlange für einen guten Platz zu stehen braucht.» Selbstverständlich muss er auch die Rechnung nicht bezahlen, denn eine Hand wäscht ja bekanntlich die andere. Viele ortsansässige Geschäfte entrichten einen Beitrag an den «Witwen- und Waisenfonds» der Polizei, um sich deren Wohlwollen zu gewährleisten ... Aha, Korruption in den Reihen der Polizei.

Als die Staatsanwaltschaft Lieutenant McSwain bei der Entgegennahme von Bestechungsgeld abfilmt und ihn daraufhin anklagt, lässt McSwain einen Magneten in unmittelba-

Dennis Quaid in «The Big Easy» von Jim McBride.



windet, ohne je eine Genre-Szene vollständig auszumalen.

Im konträren Paar von Lieutenant McSwain und Staatsanwältin Osborne lässt «The Big Easy» die alte Tradition Hollywoods des geschlechtlichen Schlagabtausches zweier einander ebenbürtiger Partner wieder aufleben: Dennis Quaid verkörpert als Remy einen schludrigeren, lebensfrohen Charmeur mit einem ebenso einfältigen wie hinterhältigen Lächeln, der elegante schwarzweisse Schuhe trägt und sich nachts an seinen Plüschalligator kuschelt. Dagegen stehen Ellen Barkin als lustlose, streng der Pflicht ergebene Anne ständig ihre Prinzipien im Wege und lassen sie ihre Wünsche nicht ausleben. Wie sich die beiden zusammenraufen, bereitet durchaus Vergnügen, mitanzusehen, obgleich man das zu dick aufgetragene Klischee der übereifrigen Karrierefrau, die «bislang nicht viel Glück beim Sex hatte», und das anfänglich exaltierte Gehabe der zwei Schauspieler als leicht störend empfindet.

rer Nähe des belastenden Videobandes plazieren, worauf dieses, bedauerlicherweise, gelöscht wird ... «The Big Easy»: eine Komödie?

Vorerst versucht McSwain mit der Staatsanwältin Anne Osborne, welche die Korruption bei der Polizei untersuchen soll, lediglich anzubändeln, um sie von ihrem Pflichtbewusstsein abzubringen. Nachdem er sie zu einer hindernisreichen gemeinsamen Nacht hat überreden können, verliebt er sich jedoch in sie ... Na also, eine Liebesgeschichte.

Auf einer Gartenparty im elterlichen Haus gesellt sich

McSwain zur kauzigen Musikgruppe, greift zur Fiedel und schlägt ein Liebeslied für seine angebetete Staatsanwältin an ... Halt! Ist «The Big Easy» gar ein Country-Film?

Jim McBrides dritte kommerzielle Regiearbeit unternimmt einen abenteuerlichen Streifzug durch die filmischen Genres und schmilzt, etwas schnoddrig zwar, aber durchaus schwungvoll, die stilistischen Elemente, die sie sich herauspickt, zu einem aufregenden Tiegel zusammen. Geschickt düpiert der Film die Erwartungshaltung des Zuschauers, indem er sich ironisch von einer Prämisse zur nächsten

Durch die in ihren Grundzügen nicht sonderlich originelle, mitunter arg konstruierte Geschichte mogelt sich McBrides Film mit einem furiosen Tempo, das gleich zu Beginn mit ungezogener Bremse einsetzt, als die Kamera über das Wasser und die Küstenlandschaft des Mississippi-Deltas hetzt. Um dieses Tempo zu erzielen, soll McBride seinen Schauspielern vor Drehbeginn Howard Hawks' Klassiker «His Girl Friday» (1940) vorgeführt haben, in welchem sich Rosalind Russell und Cary Grant in atemberaubender Schnelligkeit abwechselnd Wortschwälle an den Kopf werfen. Wie in jener unvergesslichen Komödie

überschlagen sich in «The Big Easy» förmlich die Ereignisse, so dass der Zuschauer bald einmal die Übersicht verliert, wer hier eigentlich wen bekriegt. Entsprechend kommen die sich gegenseitig entzündenden Dialoge Feuerwerkskörpern gleich dahergeschossen.

Zusätzlich steigern noch die nervösen Töne des «Cajun», jener Musik Louisianas, die ausgiebig im Film eingesetzt wird, den Rhythmus einer Szene; darüber hinaus prägt dieses eigentümliche Gebräu aus Klängen französischer Walzer, karibischer Spielweisen, weisser Country- und schwarzer Blues-Musik – die filmische Struktur mit ihren Genre-Verschnitten findet damit auf musikalischer Ebene eine ganz und gar stimmige Entsprechung – die Atmosphäre des Films und der Stadt, die dieser beschreibt, entscheidend mit.

«The Big Easy», die lebenslustige Stadt, wird New Orleans im Volksmund genannt – ein Ort, wo man das Leben nicht ganz so ernst nimmt. Jim McBride hat ein feines Gespür bewiesen, als er sich kurzerhand entschloss, die Filmhandlung von Chicago nach New Orleans zu verlegen. Die Stadt bildet mehr als einen atmosphärischen Hintergrund; aus ihrem Wesen heraus erklären sich die Figuren und ihre Handlungsweisen: «Die Leute machen hier alles auf ihre eigene Art». Die Gegensätze in der landschaftlichen Umgebung scheinen die Durchmischung von verschiedenartigen Menschen und Dingen in dieser Stadt geradezu zu bedingen.

Hier geraten auch moralische Werte durcheinander, vermischen sich die Grenzen zwischen Gut und Böse. Die Polizei biegt sich die Gesetze («was in Ordnung ist und was nicht») selber zurecht. Die Mafiosi, die in New Orleans Drahtzieher des

Drogenhandels spielen, werden von der Polizei verniedlichend «Schlitzohren» getauft. Bestechung gehört hier zum Alltag, stellt kein eigentliches Delikt dar, sondern macht das Leben für alle Beteiligten einfach etwas angenehmer: Die Polizei wird in «The Big Easy» als ein (nach-)lässiger, korrupter Haufen karikiert, der lieber Dämonen dreht und Ferien-Prospekte über Tahiti durchblättert, als sich mit Ermittlungen herumzuschlagen.

Daniel Petrie jr., der Autor von «The Big Easy», hat dieses zugkräftige Sujet (Wer – ausser der Polizei – lacht nicht gerne einmal über die üblicherweise gestrengen Gesetzeshüter?) aus seinem Drehbuch zum äusserst erfolgreichen Eddie Murphy-Film «Beverly Hills Cop» (1984, Regie: Martin Brest) übernommen; in «The Big Easy» verleiht er dem Thema jedoch im Verlauf der Geschichte noch eine Bedeutungskomponente: Es zeigt sich nämlich, dass es sich bei der Nachlässigkeit in den Untersuchungen um eine bewusste Verschleierungstaktik der tatsächlichen Urhebererschaft handelt.

Für Remy bildet das Polizeikorps eine zweite Familie. Wie so vieles andere in New Orleans entspringt auch Remys Berufswahl einer alteingesessenen Tradition: Bereits sein Vater war bei der Polizei tätig, und schon dieser hat Schmiergelder kassiert. Für Remy besteht somit kein Grund, die Integrität dieser «Familie» anzuzweifeln. Erst als Remys wirkliche Familie Schaden erleidet – Remys Bruder wird an dessen Stelle angeschossen –, tritt die Scheinheiligkeit jener beruflichen Gemeinschaft offen zutage. Remy muss erkennen, zu welcher Verwerflichkeit jede noch so geringe Unaufrichtigkeit ausufernd kann.

Durch die konkrete Verlet-

zung des Bruders werden zugleich Remys Ideale verletzt; Remy gelangt an einen psychischen Nullpunkt («Mir sind sämtliche Ideen ausgegangen.»), an dem alles Schaugebaren abfällt und der es ihm erst ermöglicht, etwas zu ändern. Dank Anne, die ihm den Weg weist, gelingt es Remy, Gut und Böse wieder ins rechte Lot zu rücken und sich selber reinzuwaschen, während Remy umgekehrt Anne die Verquickung von Pflicht und Lust lehrt. Diese Vereinigung der einen bei gleichzeitigem Auseinanderhalten von anderen moralischen Werten steckt im Herzen von McBrides Film. Wer kann es ihm da übelnehmen, wenn er dies ausgesprochen traditionell mit der Heirat von Anne und Remy unterstreichen will?

Rückwärts blickt «The Big Easy» sowieso fortwährend. Nicht nur inhaltlich werden bekannte Genre-Muster vermischt, auch formal orientiert sich McBride an Vorbildern, glücklicherweise weniger selbstgefällig als in seinem letzten Film «Breathless» (1983), einem missglückten Remake von Godards «A bout de souffle» (1960). Treffend beschwört «The Big Easy» in den vielen Nacht-szenen ein fiebriges «film noir»-Klima herauf und leuchtet es mit derart betont künstlichen Farben aus, als sei New Orleans mit seinen fluoreszierenden Neonleuchten eine im Studio errichtete Kulisse. Francis (Ford) Coppola bediente sich zum Beispiel in «The Cotton Club» (1984) auf ganz ähnliche Weise – allerdings in tatsächlichen Studiobauten – einer durchdachten Farbdramaturgie zur Charakterisierung von Situationen und Stimmungen. Doch am stärksten erinnert «The Big Easy» an «Touch of Evil» (1958) von Orson Welles: Wie jener Film die aufpeitschende, schwüle Atmosphäre einer klei-

Avenging Force (Nighthunter)

88/125

Regie: Sam Firstenberg; Buch: James Booth; Kamera: Dideon Parath; Musik: George S. Clinton; Darsteller: Michael Dudikoff, Steve James, James Booth, John P. Ryan, Bill Wallace; Produktion: USA 1986, Cannon, 103 Min.; Verleih: Rialto-Film AG, Zürich.

Ein ehemaliger Geheimdienstagent sieht sich durch die Ermordung von Freunden und der Entführung seiner Schwester zum Kampf gegen eine rechtsradikale Untergrundorganisation gezwungen, den er mit Bravour besteht. Ein zynischer Actionfilm, der durch die Einbeziehung von Bildern aus der Tiefenpsychologie auf Wirkung und Identifikation beim Zuschauer zielt, um so Vorurteile und Gewalttätigkeiten zu rechtfertigen.

E Nighthunter**The Big Easy** (Der grosse Leichtsin)

88/126

Regie: Jim McBride; Buch: Daniel Petrie Jr.; Kamera: Affonso Beato; Schnitt: Mia Goldman; Musik: Brad Fiedel; Darsteller: Dennis Quaid, Ellen Barkin, Ned Beatty, John Goodman, Lisa Jane Persky, Ebbe Roe Smith, Thomas O'Brien, Charles Ludlam, u. a.; Produktion: USA 1986, Stephen Friedman/Kings Road Entertainment, 101 Min.; Verleih: Cactus, Zürich.

«The Big Easy» nennt der Volksmund die Stadt New Orleans, wo man es mit allem nicht ganz so ernst nimmt, auch nicht mit den Gesetzen: Als eine Staatsanwältin der Korruption in den Reihen der Polizei nachgeht, stösst sie auf ein blutiges Heroingeschäft, in das die Gesetzeshüter verwickelt sind. Mit furiosem Tempo schnellert Jim McBrides komödiantischer Thriller durch die filmischen Genres und schmilzt, etwas schnoddrig zwar, zu einem genauso aufregenden Tiegel verschiedenartigster Stile zusammen wie das eigentümliche Gebräu des «Cajun», jener Musik Louisianas, welche die betont künstlich ausgeleuchteten Bilder rhythmisch aufheizt.

E → 9/88
Der grosse Leichtsin**Eat the Rich**

88/127

Regie: Peter Richardson; Buch: Peter Richardson und Pete Richens; Kamera: Witold Stok; Schnitt: Chris Ridsdale; Musik: Motorhead; Darsteller: Ronald Allen, Robbie Coltrane, Sandra Dorne, Jimmy Fagg, Lemmy, Lanah Pellay, Nosh Powell, Fiona Richmond, Ron Tarr, Kevin Allen, David Beard u. a.; Produktion: Grossbritannien 1987, Tim van Rellim, Michael White/Iron Fist Film, 100 Min.; Verleih: Alexander Film, Zürich.

Vier vom Schicksal gebeutelte Aussenseiter rächen sich an der Gesellschaft, indem sie die Reichen und Berühmten in einem schicken Schlemmer-Restaurant ermorden, um sie später zu Menüs verarbeitet dem Jet-Set vorzusetzen. Dass der Name des In-Restaurants (siehe Filmtitel) wörtlich zu verstehen ist, scheint die tumbe Gästeschar in diesem «Gourmetepos» erst spät zu merken. Insgesamt eine sehr dürftige und anspruchslose schwarze Filmkomödie, in der versucht wird, Heavy-Metal-Floskeln in eine Filmsprache umzusetzen.

J

Einer trage des anderen Last

88/128

Regie: Lothar Warneke; Buch: Wolfgang Held; Kamera: Peter Ziesche; Schnitt: Erika Lehmpuhl; Musik: Günther Fischer; Darsteller: Jörg Pose, Manfred Möck, Susanne Lüning, Karin Gregorek, Heinz Dieter Knaup, Doris Thalmer, Hermann Stövesand u. a.; Produktion: DDR 1987, DEFA, Gruppe «Babelsberg», 118 Min.; Verleih: demnächst bei ZOOM, Zürich (16 mm).

Zwei junge Männer, der Volkspolizist Josef und der Vikar Hubertus, sehen sich eines Tages im Zimmer eines Sanatoriums, wo sie ihre Tuberkulose zu kurieren haben, gegenübergestellt. Aus der Konfrontation um Ideologie, Weltanschauung und Glaube entwickelt sich zaghaft – und stets neuen Anfechtungen ausgesetzt – eine Freundschaft. Warnekes Film ist ein interessantes Plädoyer für den Dialog zwischen Christentum und Marxismus und eine Aufforderung, das Ziel einer gerechteren Gesellschaft gemeinsam zu verfolgen. Obschon im Jahr 1950 angesiedelt, schafft der Regisseur augenfällig wichtige Gegenwartsbezüge. – Ab 14. → 9/88

J★

Kurzbesprechungen

ZOOM Nummer 9, 5. Mai 1988
«Filmlerater»-Kurzbesprechungen
48. Jahrgang

Unveränderter Nachdruck
nur mit Quellenangabe ZOOM gestattet.

ZOOM AGENDA ZOOM

FILME AM BILDSCHIRM

■ Montag, 9. Mai

Zabriskie Point

Regie: Michelangelo Antonioni (USA 1969), mit Mark Frechette, Daria Halprin, Rod Taylor. – Studenten besetzen ein Universitätsinstitut. Ohne innere Beteiligung schliesst sich Mark an. Die Polizei schießt auf die Demonstranten, Mark schießt zurück und glaubt dabei einen Polizisten getötet zu haben. Die amerikanische Konsumwelt wird etwas manieristisch mit der Rebellion der Jugend konfrontiert. Zwei «irreale» Szenen charakterisieren die Strömungen der Rebellion: «make Love» und die Gewalt. Trotz virtuoser Regie und guten Einfällen bleibt beim Zuschauer eine zweifelhafte Wirkung zurück. (22.22–0.10, ORF 2)

Genesis

Regie: Mrinal Sen (Frankreich/Indien/Belgien/Schweiz 1986) nach einer Novelle von Samaresh Basu, mit Shabana Azmi, Naseeruddin Shah, Om Puri, M. K. Raina. Ein imposantes Gleichnis um Freundschaft, Liebe und Besitzdenken, Ausbeutung und Unterdrückung hat der eigenwillige, sozialkritisch orientierte Mrinal Sen inszeniert. Ein trotziger Bauer, ein unzufriedener Weber und ein weltoffener, schlauer Händler sind die Protagonisten der Parabel von der (gescheiterten) Schöpfung einer neuen menschlichen Gesellschaft, gezeichnet in archaischer Bildwelt. (23.00–0.45, ARD)
→ ZOOM 11/86, 19/86

■ Mittwoch, 11. Mai

Einer trage des anderen Last

Regie: Lothar Warneke (DDR 1987), mit Jörg Pose, Manfred Möck, Susanne Lüning. – Ein Volkspolizist und ein evangelischer Vikar teilen ein Zimmer in einem Lungensanatorium. Beide haben ihre Ideale und Weltanschauungen, die aufeinanderprallen. Aus der Gegensätzlichkeit heraus, kommen sie sich näher. Auf heitere Art wird in dem engagierten Film, der in Berlin 1988 einen Achtungserfolg hatte, ein ernstes Problem nachvollziehbar. (20.05–22.10, TV DRS; anschließend Diskussion über den Film)
→ ZOOM 9/88

■ Sonntag, 15. Mai

Nashville

Regie: Robert Altman (USA 1975), mit Henry Gibson, Ronee Blakely, Geraldine Chaplin. – In diesem «Klassiker» erreicht Altman erzählerische Komplexität und Reife. Wie ein Spieler mischt er 24 Figuren, die in Parallelmontagen und Kreuzpunkten konfrontiert werden; eine Kumulation von Erzählsträngen und Handlungsperspektiven. Nashville/Tennessee, Kapitale der Country-Musik, ist Schauplatz für Zynismus, Glamour, kaputte Beziehungen, Verkommenheit und Hysterie im Vorfeld der Zweihundertjahrfeier der amerikanischen Unabhängigkeit. Eine schonungslose Sozialstudie mit dem Blick für das entlarvende Detail. (21.30–0.00, ZDF)

■ Montag, 16. Mai

Ghame Afghan

(Die Trauer des Afghanen)

Regie: Mark M. Rissi, Zmariai Kasi (Schweiz/Afghanistan 1986), mit Aamar Farid, Jawed Babur, Bushra Ejaz. – In einem afghanischen Dorf findet die Polizei die Leiche eines Widerstandskämpfers, den die Einheimischen unterstützt haben. Daraufhin flüchtet der Schafhirt Djuma mit seiner Familie nach Pakistan. Der dokumentarische Spielfilm will kein Politthriller sein, gibt aber einen anrührenden Einblick in die Situation afghanischer Flüchtlinge und politische Zerrissenheit des Landes. (21.55–23.20, TV DRS; zum Thema: Afghanistan – wie weiter?», Freitag, 13. Mai, 9.05–10.00, DRS 2)
→ ZOOM 17/86

■ Mittwoch, 18. Mai

Woyzeck

Regie: Werner Herzog (BRD 1978), mit Klaus Kinski, Eva Mattes, Wolfgang Reichmann. – Die Welt des Füsiliers Franz Woyzeck ist trüb und deprimierend, sein Alltag eine immergleiche demütigende Plage. Er muss Braut und Kind durchbringen. Als Marie sich mit einem Tambourmajor einlässt, bringt sie Franz um. Er zerbricht, sein Lebensmut hat ihn verlassen. Zeitkolorit und Atmosphäre ist in der Woyzeck-Adaption von Georg Büchners Vorlage authentisch und psychologisch genau eingefangen. Ausgezeichnete Darstellerleistung von Eva Mattes. (23.25–0.45, ZDF)
→ ZOOM 20/79

Lunga vita alla Signora! (Lang lebe die gnädige Frau!)

88/129

Regie und Buch: Ermanno Olmi; Kamera: Maurizio Zaccaro; Musik: «Tafelmusik» von Georg Ph. Telemann; Darsteller: Marco Esposito, Simone Brandalise, Marisa Abbate, Franco Alighieri, Anna Maria Balestra u. a.; Italien 1987, Raiuno/Cinemaundici/Luce, 115 Min.; Verleih: Monopol Films, Zürich.

Die sechs besten Absolventen einer Kellnerschule treffen in einem luxuriösen Burghotel in den Bergen ein, um an einem Gala-Diner der besseren Gesellschaft zu Ehren einer steinalten Dame zu bedienen. Sie werden Zeugen eines seltsamen Rituals der Unterwürfigkeit. Einer der jungen Kellner, ein sensibler Träumer, entflieht im Morgengrauen dieser gespenstischen Atmosphäre. Ermanno Olmi etwas lang geratene Parabel auf Machtverhältnisse und Abhängigkeiten in einer Welt der Diener und Bedienten zeichnet ein vielfältiges Beziehungsnetz, das aus einer Fülle von Gesten, Blicken und kleinen Geschéhnissen geknüpft wird. – Ab etwa 14.

→ 19/87 (S. 4), 9/88

J★

Lang lebe die gnädige Frau!

Mitt liv som hund (Mein Leben als Hund)

88/130

Regie: Lasse Hallström; Buch: Lasse Hallström, Reidar Jönsson, Brasse Brännström, Pelle Berglund, nach einem Roman von Reidar Jönsson; Kamera: Jörgen Persson; Schnitt: Susanne Linnman, Christer Furubrand; Musik: Björn Isfält; Darsteller: Anton Glanzelius, Anki Liden, Tomas von Brömssen, Manfred Serner, Melinda Kinnaman, Ing-Marie Carlsson, Kicki Rundgren u. a.; Produktion: Schweden 1985, Bergendahl/Svensk Filmindustri, 101 Min.; Verleih: Cactus, Zürich.

Lasse Hallströms entwaffnend herzerfrischender Film blendet zurück in die fünfziger Jahre und beschreibt in einfühlsamen Episoden, die sich ebenso aus dem Komischen wie aus dem Tragischen nähren, den Entwicklungsprozess eines zwölfjährigen Jungen von der Kindheit zur Pubertät. Bewusst kontrastiert «Mitt liv som hund» dabei das trostlose, einsam machende Stadt- mit dem fröhlichen, geselligen Landleben. Trotz eines Distanz suchenden, jedoch allzu altklug tönenden inneren Monologs des Jungen ruft die «heile» Welt auf dem Land das Gefühl einer verklärenden Romantik hervor. – Ab 14.

→ 9/88

J★

Mein Leben als Hund

Naked Civil Servant

88/131

Regie: Jack Gold; Buch: Philip Mackie, nach der Autobiographie von Quentin Crisp; Kamera: Mike Flash; Musik: Carl Davis; Darsteller: John Hurt, Quentin Crisp, Liz Gebhardt, Stanley Lebor, Katherine Schofield, Patricia Hodge u. a.; Produktion: Grossbritannien 1975, Barry Hanson/Thames Television, 80 Min.; Verleih: Cactus Film, Zürich.

Der Homosexuelle und Transvestit Quentin Crisp, der bereits in den dreissiger Jahren in den Strassen Londons seine Neigungen unverhohlen zur Schau stellte, genießt in England den Ruf eines Exzentrikers. Jack Gold hat sein bewegtes Leben, oft am Rande der Existenz, immer am Rand der Gesellschaft, gemäss Crisps Autobiografie verfilmt. In dieser ausgezeichneten Umsetzung verkörpert J. Hurt hervorragend diese zwischen Fröhlichkeit und der Trauer unerfüllbarer Wünsche schildernde Gestalt, so dass der Film zwar immer unterhaltend bleibt, aber auch immer ein sensibles Verständnis für diesen Geschlagenen und Verstossenen mitteilt.

→ 9/88

J★

Ordnung

88/132

Regie: Sohrab Shahid Saless; Buch: S. S. Saless, Dieter Reifarth, Bert Schmidt; Kamera: Ramin Molai; Schnitt: Yvonne Kölsch; Musik: Rolf Bauer; Darsteller: Heinz Lieven, Dorothea Moritz, Ingrid Domann, Peter Schütze, Dagmar Hessenland u. a.; Produktion: BRD 1980, Marten Taege/ZDF, 96 Min.; Verleih: offen.

Nicht der von seiner Frau als depressiv abgestempelte Herbert Sladkovsky, Mitte 40, ehemaliger Bauingenieur, ist der eigentliche Kranke. Nur verweigert er sich dem genormten Stadtleben. Er beeilt sich nicht, um einem Stau zuvorzukommen. Er führt seine Frau nicht aus, bloss weil sie sich im Büro langweilt. Er jammert nicht über seinen Job, er nimmt keinen mehr an. Für seine Umgebung wird die konsequente Demonstration von Sinnlosigkeit unerträglich. Shorab Shadid Saless steckt dieses Spannungsfeld mit beängstigend alltäglichen Bildern ab. Der Übergang vom Widerstand zur Angepasstheit in der psychiatrischen Klinik ist weniger scharf gezeichnet und wirkt kaum plausibel.

E★

Kurzbesprechungen

■ *Donnerstag, 19. Mai*

Dreszczce

(Schauder)

Regie: Wojciech Marczewski (Polen 1981), mit Tomasz Hudziec, Teresy Marczewska, Wladyslaw Kowalski. – Mitte der fünfziger Jahre lebt der dreizehnjährige Tomasz mit seinen Eltern und einem Bruder in einer düsteren Vorstadt. Sein Vater wird verhaftet. Tomasz wird für ein Jugendlager rekrutiert. Er lernt, dass man um des grossen kommunistischen Zieles willen, Freunde und sogar Eltern denunzieren müsse. (22.22–0.00, 3SAT)

Tiempo de lobos

(Eine hohe Zeit für Wölfe)

Regie: Alberto Isaac (Mexico 1981), mit Ernesto Gomez Cruz, Gonzalo Vega, Miguel Angel Rodriguez, Jaime Garza. – Der wirklichkeitsnahe, atmosphärisch dichte Film schildert am Beispiel einer Kleinbauernfamilie die Konflikte zwischen der älteren Generation der Landbewohner und der jüngeren, die das Land verlassen. Die Älteren scheitern mit ihren traditionellen Wertvorstellungen an der Macht der Grossgrundbesitzer, die Jüngeren resignieren in den USA und haben schlechte Zukunftsaussichten. (23.25–1.05, ZDF)

■ *Freitag, 20. Mai*

Palermo oder Wolfsburg

Regie: Werner Schroeter (BRD 1980), mit Nicola Zarbo, Calogero Arancio, Padre Pace. – Antonio muss Sizilien verlassen, um in Wolfsburg zu arbeiten, findet sich aber in der Kälte und Einsamkeit des fremden Landes nicht zurecht. Von einem Mädchen getäuscht, tötet er im Affekt seine beiden Rivalen. Im darauf folgenden Prozess wird die Mentalität des Südländers mit Vorurteilen und Unverständnis der Wohlstandsbürger konfrontiert. Werner Schroeter stellt die materiell orientierte Konsumgesellschaft der armen, aber an menschlichen Werten reichen Welt des Südens gegenüber. (22.22–1.15, 3SAT)
→ ZOOM 19/80

FERNSEH-TIPS

■ *Samstag, 7. Mai*

Wiedersehen mit der Revolution

Sendereihe in drei Teilen von Daniel Cohn-Bendit und Steven de Winter. – Teil 1. «Der Aufstand»: 1965 hatten in Holland schon die «Provos» unter Roel van Duijn zur Revolution aufgerufen. Der Ex-Provo Rob

Stolk ist heute wohlhabender Druckereibesitzer. Auch der Amerikaner Jerry Rubin, der damals Dollars verbrannte, ist saturierter Bürger geworden. – Teil 2: «Die Arbeiter» berichtet vom Mai 1968, Frankreich erlebte den grössten Generalstreik seiner Geschichte und die Studentenrevolte an der Universität von Nanterre. (19.30–20.15, SWF 3, Mittwoch, 11. Mai, 22.22, ORF 2; Freitag, 13. Mai, 12.25, ORF 1; Teil 2: «Die Arbeiter» 19.30, SWF 3; Teil 3: «Gegen den Krieg», Samstag, 21. Mai, SWF 3)

■ *Sonntag, 8. Mai*

Liebe – Zur politischen Dimension des Gefühls

Dr. Doris Janshen, Autorin des Buches «Freiheit–Gleichheit–Liebe; zur Politik der Gefühle», ist bei einer Tagung über Menschenrechte bewusst geworden, dass bei den Befreiungsbewegungen bisher Frauen aus dem Pakt der «Brüderlichkeit» ausgeschlossen waren. Ihr Vorschlag: Menschenrechte auf Liebe. (12.30–15.00, SWF 3)

■ *Montag, 9. Mai*

Beale Street Blues

Die Beale-Street war um 1900 Treffpunkt der Schwarzen im Mississippi-Delta. Sie liegt mitten in Memphis, Tennessee: Die Strasse der Jazzmusiker, Ladenbesitzer, Clubmanager, Abenteurer, Spieler und Kriminellen. Die Dokumentation von Ralf Ströhle ist ein Stück Sozial- und Musikgeschichte der USA: Vom Blues W. C. Handys, John Cephas, Duke Robillards bis zu dem blutigen Rassenunruhen, bei denen Martin Luther King getötet wurde. (21.15–22.00, ARD)

■ *Mittwoch, 11. Mai*

Konflikte und Annäherungen zwischen Christen und Marxisten

Gespräch über den DDR-Film «Einer trage des anderen Last» von Lothar Warneke. (22.30–23.15, TV DRS)

■ *Donnerstag, 12. Mai*

Der Tod des weissen Pferdes

Fernsehspiel von Christian Ziewer. – Bauernkrieg 1515: Rechtlosigkeit, Betrug, Gewalt herrschen im Land. Altes Recht gilt nicht mehr. Frömmigkeit und Rechtschaffenheit der Bauern schlägt in offenen Widerstand um, als das Dorf verkauft wird. Der Abt will das Weideland der Bauern, eine Urkundenfälschung soll den Mönchen weitere Frondienste und Abgaben sichern. Christian Ziewers sechster Film berichtet nicht von grossen historischen Ereignissen, sondern

Overboard (Ein Goldfisch fällt ins Wasser)

88/133

Regie: Garry Marshall; Buch: Leslie Dixon; Kamera: John A. Alonzo; Schnitt: Dov Hoenig, Sonny Baskin; Musik: Alan Silvestri; Darsteller: Goldie Hawn, Kurt Russell, Edward Herrmann, Jared Ruston, Jamie Wild, Brian Price, Jeffrey Price u. a.; Produktion: USA 1987, Alexandra Rose und Anthea Sylbert für UIP, 104 Min.; Verleih: UIP, Zürich.

Der gutgebaute, gutmütige und alleinerziehende Zimmermann Dean Proffitt wird von der attraktiven, aber ungemein hochfahrenden Millionenerbin und Yachtbesitzerin Joanna Stayton über Bord geworfen, ohne den Lohn für eine Reparaturarbeit erhalten zu haben. Als Joanna kurz darauf auch ihr Gleichgewicht verliert, ins Meer fällt und das Gedächtnis verliert, nimmt Dean die Chance wahr, Revanche zu üben. Der Grund, dass der Filmspass greift, liegt in der geschickten Verbindung eines überaus witzigen Dialogs mit hervorragenden schauspielerischen Leistungen und präzise charakterisierten Schauplätzen. Das der Geschichte zugrunde liegende Frauenbild folgt einem recht vulgären Strickmuster. – Ab 14. → 10/88

J

Ein Goldfisch fällt ins Wasser

Patti Rocks (Sex macht Spass)

88/134

Regie und Buch: David Burton Morris; Kamera und Schnitt: Gregory M. Cummins; Musik: Doug Maynard; Darsteller: Chris Mulkey, John Jenkins, Karen Landry, David L. Turk, Stephen Yoakam, Sally Tronnes u. a. Produktion: USA 1987, Sam Grogg für Film Dallas Pictures, 86 Min. Verleih: Highlight Film.

Billy und Eddy, die beiden Helden des Männerfreundschaftsfilms «Loose Ends», treffen sich nach desillusionierten Jahren zu einer Fortsetzung, um gemeinsam Billys Geliebte aufzusuchen. In einer langen Autofahrt reden sich die beiden ihre Probleme vom Herzen, prahlen derb-vulgär von ihren männlichkeitsbeweisenden sexuellen Abenteuern und gehen sich schliesslich gegenseitig auf die Nerven. Stilistisch an Jim Jarmusch orientiert, beschreibt «Patti Rocks» in grobkörnig-atmosphärischen Bildern die geschwätzige Oberflächlichkeit eingespielten Rollenverhaltens und den mechanistisch-gefühlentleerten Umgang mit dem Konsumvergnügen Sexualität. → 10/88

E

Sex macht Spass

Permanent Vacation (Ferien auf Dauer)

88/135

Regie, Buch und Schnitt: Jim Jarmusch; Kamera: James A. Lebovitz, Thomas Diccillo; Musik: Jim Jarmusch, John Lurie (Sax.), Earl Bostic (Up there in the Orbit); Darsteller: Chris Parker, Leila Gastil, John Lurie, Richard Boes, Sara Driver, Charlie Spademan, Jane Fire, Ruth Bolton, Evelyn Smith, Maria Duval, Lisa Rosen, Frankie Fason u. a.; Produktion: USA 1980, Cinesthesia Inc. Sara Driver, Jim Jarmusch, 77 Min.; Verleih: Filmcooperative, Zürich.

Fernab von der Geschäftigkeit Manhattans lebt Allie: in den verlassenenen, heruntergekommenen Strassenfluchten New Yorks, wo die wenigen Bewohner einander, wie im Dorf, grüssen. Seine Nächte sind ruhelos, seine Begegnungen durchlebt er aufmerksam- und achtsam. Eine leise Wehmut, die aber nichts von Resignation hat, durchzieht – auf der Bild- und Musikebene – den Film. Stimmige, manchmal kühle Bilder, die aber seltsamerweise Wärme vermitteln. → 88/6

J★★

Ferien auf Dauer

Planes, Trains and Automobiles (Ein Ticket für Zwei)

88/136

Regie und Buch: John Hughes; Kamera: Don Peterman; Schnitt: Paul Hirsch; Musik: Ira Newborn; Darsteller: Steve Martin, John Candy, Kevin Bacon, Laila Robbins, Michael McKean u. a.; Produktion: USA 1988, Paramount/John Hughes, 110 Min.; Verleih: UIP, Zürich.

Der Marketing-Manager Neal Page sieht sich auf einer Geschäftsreise unversehens auf eine Irrfahrt verschlagen, auf der ein kleiner Handelsreisender namens Del Griffith zu seinem Gefährten wird. Die beiden müssen begreifen, dass es unter diesen wie unter allen andern Umständen miteinander etwas weniger schlecht geht als gegeneinander, auch wenn es zunächst ganz anders aussehen mag. → 9/88

J

Ein Ticket für Zwei

Kurzbesprechungen

versucht den inneren Charakter des bäuerlichen Widerstands darzustellen: Wie ketzerisch war ihre Frömmigkeit, wie fromm war ihre Empörung? (22.35–0.05, ARD)

■ *Mittwoch, 15. Mai*

Moderne und Postmoderne im Widerstreit

Ein Gespräch mit den Philosophen Wolfgang Welsch, Jacques Bouveresse und dem Direktor der Kunsthalle, Jean-Christophe Ammann, unter der Leitung von Erwin Koller. – Wolfgang Welsch, Berlin, meint, dass postmodern nicht antimodern, sondern «radikalisiert» modern sei. Die Postmoderne sei pluralistisch, und ästhetisch aber nicht ästhetizistisch. (11.00–12.25, TV DRS; Zweitsendung: *Mittwoch, 18. Mai, 23.05*)

■ *Montag, 16. Mai*

Probezeit

«Sieben Kurzfilme europäischer Filmstudenten». – Eine Auswahl von 142 Arbeiten aus 18 Ländern vom 7. Internationalen Wettbewerb der Filmhochschulen in München. Studenten aus England, Belgien, der BRD, Polen, Ungarn und Bulgarien zeigen Arbeitsproben aus dem Bereichen Trick-, Spiel- und Experimentalfilm. (22.40–0.20, ZDF)

RADIO-TIPS

■ *Dienstag, 10. Mai*

«Sie begähren nit mehr heimb»

Über die Auswanderungs-Bewegung aus der Schweiz nach dem Dreissigjährigen Krieg berichtet Bernhard Schneider nach Untersuchungen von Hans Ulrich Pfister. – Der Dreissigjährige Krieg (1618–1648) forderte die Hälfte der Einwohner Deutschlands. Den Bewohnern überbevölkerter eidgenössischer Gebiete eröffnete sich die Chance, in deutschen Ländern Arbeit und Lebensraum zu finden. (15.00–15.30, DRS 1)

■ *Donnerstag, 12. Mai*

Kirche zwischen Himmel und Erde

Eduard Abel fragt wie politisch oder unpolitisch soll die Kirche sein? – Die biblische Aussage von Christi Himmelfahrt kann die reaktionäre Forderung begründen, dass sich die Kirche aus weltlich-politischen Stellungnahmen herauszuhalten habe. Ein Gespräch mit Emilo Castro, Generalsekretär des Ökumenischen Rates erörtert die Frage. (8.30–9.00, DRS 2)

■ *Sonntag, 15. Mai*

«Und wenn ich es wirklich wäre?»

Hörspiel von Sha Yexin, Li Shoucheng und Yao Mingde. – Die Plätze im Theater sind für den jungen Mann nicht zugänglich, sie sind schon mit «wichtigere Leuten» besetzt, auch die Arbeitsstellen in der gewünschten Stadt, sind ohne Beziehungen nicht erreichbar. Wie findet der junge Mann allein seinen Weg durch das gesellschaftliche Gestrüpp? Schauplatz: Die Volksrepublik China. (14.00–15.00, DRS 1; Zweitsendung: *Freitag, 20. Mai, 20.00*; eine anschließende Gesprächsrunde gibt Auskunft über die politische und kulturelle Situation Chinas.)

«Hüt dich, schoens Bluemelein»

Dieser Satz aus einem Lied der Barock-Zeit will an die Verdrängung des Todes und die Gefährdung unseres Lebensraumes erinnern. Viele Tier- und Pflanzenarten sind bereits ausgestorben, weitere werden verschwinden. Hans Säegger, Klaus Ammann und Heinrich Hitz erinnern an das lautlose Sterben der Natur, von menschlicher Rücksichtslosigkeit verursacht. (20.00–21.30, DRS 1; Zweitsendung: *Mittwoch, 18. Mai, 10.05, DRS 2*)

ÜBER FILM UND MEDIEN

■ *Dienstag, 10. Mai*

Einsdreissig – Die Arbeit mit der Nachricht

Eine Minute und dreissig Sekunden beträgt die Durchschnittslänge eines Beitrages der Fernsehnachrichten «Tagesschau» oder «Heute». Thomas Balzer hat für seinen experimentellen Dokumentarfilm mit vier Kameras chronologisch einzelne Phasen eines Nachrichtentages (1. Dezember 1987) beobachtet. Aus der Nachrichtenflut werden wenige Nachrichten ausgewählt und vermittelt in aus Bruchstücken ein «Bild der Wirklichkeit». Wer zweifelt daran? (22.40–23.40, ZDF)

■ *Donnerstag, 12. Mai*

Sei fleissig, 3'30"

«Notizen zum deutschen Abendbrotfernsehen», Dokumentation von Gerhard Widmer. – Die Regionalfernsehprogramme der ARD sind eingeklemmt zwischen Werbeblöcken- und auf die «Dritten» abgeschoben, sind die Regionalmagazine Fernseh-Häppchen, die «drei Minuten, dreissig Sekunden durchschnittlich dauern. Zum 15. Mal werden sie beim Wettbewerb der Regionalprogramme in Bremen gekostet und prämiert. (17.30–18.30, ARD)

Police Academy 5 (Police Academy 5 – Auftrag: Miami Beach) 88/137

Regie: Alan Myerson; Buch: Stephen J. Kurwick; Kamera: Jim Pergola; Musik: Robert Folk; Darsteller: Bubba Smith, David Graf, Michael Winslow, George Gaynes, G. W. Bailey u. a.; Produktion: Paul Maslansky, USA 1987, 92 Min.; Verleih: Warner Bros., Zürich.

In Miami befreit die bekloppte Police-Academy-Truppe ihren leicht senilen Kommandanten Lassard, der als «Polizist des Jahrzehnts» geehrt werden soll, aus den Fängen von unterbelichteten Diamantenräubern. Bereits die fünfte Folge dieser immer debiler werdenden Erfolgsklamotte, resp. Polizei-Farce – und noch ist kein Ende abzusehen.

J Police Academy 5 – Auftrag: Miami Beach

Prince of Darkness (Prinz der Dunkelheit) 88/138

Regie und Musik: John Carpenter; Buch: Martin Quartermass; Kamera: Gary B. Kibbe; Schnitt: Steve Mirkovich; Darsteller: Donald Pleasence, Jameson Parker, Lisa Blount, Victor Wong, Dennis Dun, Susan Blanchard u. a.; Produktion: USA 1987, Larry Franco/Alive Films; 103 Min.; Verleih: Alpha Films, Genf.

Ein Priester ruft vergeblich einen Wissenschaftler zu Hilfe, um die Wiedergeburt Satans, des seit sieben Millionen Jahren in einem Glasbehälter eingeschlossenen Sohns des Bösen, zu verhindern. Versuch John Carpenters, an seine beiden Klassiker des Horrorfilms, «Halloween» und «The Fog», anzuknüpfen. Er verzichtet auf ein Übermass an «special effects»; stattdessen schlichtes Dekor, wenig Schauplätze und präzise Kameraführung. Aber ein zu komplexes Drehbuch droht Carpenters Können zu verwässern. So richtig in Fahrt kommt die brillant beherrschte Spannungsdramaturgie erst im letzten Drittel des Films: Da zeigt sich Carpenter von seiner besten Seite.

E Prinz der Dunkelheit → 10/88

Three Bewildered People in the Night (Drei Verirrte in der Nacht) 88/139

Regie, Buch, Kamera, Schnitt: Gregg Araki; Darsteller: Darcy Marta, Mark Howell, John Lacques u. a.; Produktion: USA 1987, Gregg Araki/Desperate Pictures, 16 mm, s/w, 92 Min.; Verleih: C. Thurston (Xenix), Zürich.

Mit stimmungsvollen, grobkörnigen, mehr Schwarz- als Weiss-Bildern zeigt Gregg Araki die durchwachten Nächte der 25jährigen Alicia und ihrer beiden besten Freunde Craig und David. Durchs Telefon, in öden Nachtkaffees, auf kalten Strassen, am Küchentisch erzählen sie sich ihre Langeweile und Verzweiflung, reden von der Sinnlosigkeit, schweigen sich an, fühlen sich einsam. Sie sind steckengeblieben. Die immer stärker werdende Anziehung zwischen dem homosexuellen David und Alicias Geliebtem Craig bringt die festgefahrenen Strukturen in Bewegung. Es gelingt diesem aussergewöhnlichen «No»-Budget-Film, den Zuschauer ganz nahe an die Emotionen der drei Hauptfiguren heranzuführen.

E★ Drei Verirrte in der Nacht → 9/88

Withnail and I 88/140

Regie und Buch: Bruce Robinson; Kamera: Peter Hannan, Bob Smith; Schnitt: Alan Strachan; Musik: David Dundas, Rick Wentworth; Darsteller: Richard E. Grant, Paul McGann, Richard Griffiths, Ralph Brown, Michael Elphick, Daragh O'Malley, u. a.; Produktion: Grossbritannien 1987, Paul Heller/HandMade Films, 105 Min.; Verleih: Cactus, Zürich

Inhaltlich spielt der eigenwillige Regieerstling des Drehbuchautors Bruce Robinson Ende der sechziger Jahre zur Zeit der gesellschaftlichen Auflehnung, formal weist er noch weiter zurück: Durch seine exzentrischen Charaktere und deren schlagfertigen Witz lebt, wengleich überdreht, der Geist der typisch britischen «Ealing»-Komödien wieder auf. In den Depressionen der beiden liederlichen, arbeitslosen Schauspieler Withnail und «I», ihren Ängsten und dem Chaos ihrer Lebensumstände spiegelt sich durchaus auch das zeitgenössische Klima Englands wider, wo «etwas gratis nur für denjenigen ist, der es sich leisten kann» (Withnail).

J/E → 10/88

SPIELFILME FÜR KINDER

Jakub

Ota Koval, Tschechoslowakei 1976; farbig, Lichtton, zwei Teile zu 35 und 45 Min., deutsch gesprochen, 16mm-Film, Fr. 130.–.

Der 11jährige Jakub lebt im Kinderheim. Dies begründet er seinen Freunden gegenüber damit, dass sein Vater in Afrika als Ingenieur arbeite. In Wirklichkeit ist er aber als Eisenbahner einer Nachlässigkeit wegen zu sechs Jahren Gefängnis verurteilt worden. Als Jakubs Vater eines Tages wieder auftaucht, beginnen die beiden ein neues Leben in einer gemeinsamen Wohnung. Aber nach und nach kommt die Wahrheit ans Licht. Jakub rennt in seiner Enttäuschung davon und versucht, seine Mutter zu finden. Aber sie hat in der Zwischenzeit ein anderes Leben begonnen, und so ist für Jakub kein Platz bei ihr. Er fasst den Entschluss, wieder ins Kinderheim zurückzukehren. Vor der Pforte des Heims wartet sein Vater auf ihn. Die beiden beschliessen, auf der Basis gegenseitigen Vertrauens neu zu beginnen. (Ab 10 Jahren)

Konrad aus der Konservenbüchse

Claudia Schröder, nach dem Kinderroman von Christine Nöstlinger, BRD 1982; farbig, 80 Min., deutsch gesprochen, 16mm-Film, Fr. 98.–/Video VHS Fr. 12.–.

Konrad ist ein künstlich produziertes Musterkind, verpackt in einer Dose, das wegen eines Computerfehlers an eine falsche Adresse geliefert wird, an Frau Bartolotti, eine etwas ältliche Kunstmalerin. Konrad ist artig, freundlich, lernwillig, er streitet nicht; alle guten Eigenschaften sind ihm in der Dose mitgegeben worden. Aber wie macht man es nun, dass aus ihm ein normaler Lausbub wird? Diese Geschichte erzählt der Film für Kinder und Eltern auf gleich spannende Weise. (Ab 7 Jahren)

Philipp, der Kleine

Hermann Zschoche, DDR 1976; farbig, 64 Min., deutsch gesprochen, 16mm-Film, Fr. 90.–.

Die Geschichte eines Knaben, der gross sein möchte, weil ihn seine Kameraden wegen seiner kleinen Statur nicht beachten und nur hänseln. Mit Hilfe einer geheimnisvollen Flöte kann er seine Umwelt beliebig gross und klein machen. Nur Philipps eigener Grössenwunsch bleibt ihm versagt. In dem Augenblick, als er in die Flöte bläst und sagt: «Ich möchte grösser werden», sind alle Grössenverhältnisse wie früher hergestellt. Aber das ständige Üben auf der Flöte hat für ihn und auch für die Welt der Erwachsenen einen Erfolg: Er kann meisterhaft Flöte spielen. (Ab 8 Jahren)

Der rote Strumpf

Wolfgang Tumlner, BRD 1980; farbig, 92 Min., deutsch gesprochen. 16mm-Film, Fr. 96.–/Video VHS, Fr. 12.–.

Die 11jährige Mari lernt Frau Panacek kennen, eine etwas seltsame 78jährige Frau, die einen roten und einen schwarzen Strumpf trägt. «Der rote gibt wärmer», so meint sie. Es entwickelt sich eine Freundschaft zwischen den beiden. Der Film geht weder mit dem pädagogischen Zeigefinger noch kindertümelnd Probleme an: Probleme von Kindern, alten Leuten, Aussenseitern. «Ich wollte einen Film machen, der nicht nur für Kinder oder nur für die Erwachsenen interessant ist, sondern einen «Familienfilm», in den Grosseltern, Eltern und Kinder gemeinsam gehen können», sagt der Regisseur Wolfgang Tumlner über seinen Film.

Samson und Sally

Jannik Hastrup, Dänemark 1984; farbig, 63 Min., Zeichentrickfilm, deutsch gesprochen. Video VHS, Fr. 12.–.

Die Geschichte eines kleinen weissen Wals, der sich auf die Suche nach dem legendären Moby Dick macht, um ihn zu bitten, seiner von den Menschen bedrohten Herde zu helfen. Vordergründig ist der Film ein humorvolles, spannendes Zeichentrickmärchen, das die Meerestiere in ihrem Lebensraum zeigt, ohne sie zu vermenschlichen. Auf der anderen Ebene ist er aber auch eine unterhaltsame Einführung in die Ökologie, die den Kreislauf des Lebens sinnbildlich aufzeigt und den schädlichen Eingriff der Menschen verdeutlicht. (Ab 6 Jahren.)

Chacon, der Wunderkünstler

Camilo Luzuriaga und Jorge Vivanco, Ecuador 1982; farbig, 22 Min., deutsch synchronisiert, 16mm-Film, Fr. 35.–/Video VHS, Fr. 18.–.

Weil Chacons Eltern sehr arm sind, muss er nach der Schule den reichen Leuten die Schuhe putzen, um für seine Familie Geld zu verdienen. Bei seiner Arbeit in einem grossen und vornehmen Haus lernt Chacon das Mädchen Alicia kennen. Eigentlich wollte sie auf eine Party gehen, aber Chacon ist nicht nur Schuhputzer, er kann noch viel mehr: Er nimmt Alicia mit auf eine Reise in seine Welt, in ein Leben, das Alicia völlig unbekannt war. (Ab 8 Jahren.)


selecta
FILM+VIDEO VERLEIH

Rue de Locarno 8
1700 Freiburg
Telefon 037 22 72 22

nen Stadt an der mexikanisch-amerikanischen Grenze förmlich in sich aufgesogen hat, lebt «The Big Easy» von der aus New Orleans strömenden Aura: So prickelnd, so hitzig, so gefährlich wie ein Flirt unter blauem Sternenhimmel. ■

Verena Berchtold

Permanent Vacation

(Ferien auf Dauer)

USA 1980.

Regie: Jim Jarmusch

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 88/135)

Nichts lieber als das, denke ich mir voller Sehnsucht nach Ruhe und Sonne nach einem langen Arbeitstag: dauernd Ferien. Ausspannen, tun, wozu ich Lust habe, wegfahren. Geht das aber? Allzuoft hat sich nach ein paar Wochen Nichtstun gezeigt, dass die Arbeit, auch wenn sie eher ein alltägliches Übel ist, eben doch zum Alltag gehört, ich mir verloren vorkomme ohne sie. Die meisten meiner Freunde leben so; mit den Kollegen besteht ein freundschaftliches bis erträgliches Verhältnis. Die Arbeit teilt den Tag, die Wochen und Monate in überschaubare Abschnitte. Am Mittwochabend der Sprachkurs, am Freitag ins Hallenbad. Am Wochenende schlafe ich aus, treffe mich mit Freunden.

Was, wenn es eines Tages anders kommt? Arbeitslosenstatistiken gewinnen an Beachtung; Sozialinstitutionen warnen davor, dass Menschen ohne Beschäftigung verwahrlosen, ihr

Selbstwertgefühl verlieren, im Extremfall psychisch krank oder kriminell werden. «Wir können nicht hinter unseren Entwicklungszustand zurück», verkünden Philosophen wie Wirtschaftswissenschaftler und meinen damit, dass Überschussproduktion und Ausschöpfung von Ressourcen jeder Art sich weiter beschleunigen sollen. Zurück können wir tatsächlich nicht. Was aber hindert uns daran, die Richtung des eingeschlagenen Weges zu ändern? Wer sagt uns, dass wir uns als Rädchen brav weiterdrehen müssen, und müssen wir diese Forderung einfach schlucken? Unser vielleicht noch vorhandenes kreatives Potential im Töpferkurs (nichts gegen das Töpfern) ausleben?

Darum geht es unter anderem im ersten eigenen Film von Jim Jarmusch. Der Film spielt zur Hauptsache in New York. Allerdings nicht im Postkarten- und Sightseeing-New York, das er im Vor- und Nachspann wie ein Alibi aufführt.

Die Hauptperson könnte man als typischen New Yorker bezeichnen. Von der Art, wie sie Sozialarbeitern bekannt sind. In ihren Akten stände unter Parker, Aloysius so etwas wie «ehemaliger Heimzögling, Aufenthaltsort des Vaters unbekannt, Mutter in psychiatrischer Klinik. Kein fester Wohnsitz, kein Schulabschluss. Geht keiner geregelten Arbeit nach; Anzeigen wegen einfachem Raub.»

Das ist nicht die Person, die Jarmusch in seinem Film darstellt. Der «Steckbrief» bildet zwar das Gerüst, doch der Regisseur und sein Hauptdarsteller, Chris Parker, den Jarmusch als Vierzehnjährigen irgendwo in New York kennengelernt hatte, erzählen uns in den 77 Minuten etwas anderes und vieles, was über das Individuelle «Allies» hinausgeht.

Mir fällt auf, dass mir leichter

Eigenschaften einfallen, die auf Allie nicht zutreffen, als solche, die ihn beschreiben. So geht es Sozialarbeitern bei der Definition von Fremdkörpern. Das setzt voraus, dass wir es mit Objekten, mit Opfern zu tun haben, mit Hilflosen. Das alles ist Allie nicht.

Allie geht durch die Strassen, die Städte, das Land, und während er geht, fallen ihm Dinge, Leute, Gegebenheiten auf, und auch zu, denen er sich nicht von vornherein verschliesst. Das Wort «passiv» ist in diesem Zusammenhang schon genannt worden, es trifft nicht genau, lässt man ihm den negativen Beigeschmack.

Das erste Mal begegnen wir Allie in einer verwahrlosten, verlassenen Strasse irgendwo in Brooklyn, Lower-East-Side,

Biografie von Jim Jarmusch

Geboren entweder 1953 oder 1954 in Akron, Ohio. Er studierte an der New Yorker Columbia Universität englische und französische Literatur. Nach einem längeren Aufenthalt in Paris ändert er seinen Plan, Schriftsteller zu werden. 1976 bis 1979 besucht er die New Yorker University Graduate Film School. Von 1978 an als Assistent von Nicholas Ray, bei dessen (und Wim Wenders') «Lightning Over Water – Nick's Movie» er Produktionsassistent war. 1979 verlässt er die Filmschule ohne Abschluss, um «Permanent Vacation» zu realisieren. Danach Mitarbeit bei Sara Drivers «You are not I» 1981 als Kameramann und in Howard Brookners «Burroughs» als Tonmeister.

Filmisch beeinflusst durch Nicholas Ray und Laszlo Benedek; andere Einflüsse, etwa durch Chantal Ackerman, werden ihm nachgesagt.

Erfolgreich auch als Musiker: Neben der Filmmusik für «Permanent Vacation» (mit John Lurie) LPs und Singles mit «The Del-By-Zanteens» (New York); Wim Wenders verwandte sie in «Der Stand der Dinge» und «Reverse Angle».



Allie (Chris Parker) in der Wohnung von Leila (Leila Gastil); aus Jim Jarmuschs «Permanent Vacation».

nachdem wir die trostlose Stimmung einer der grösseren Geschäftsstrassen Manhattans mit ihren sich mürrisch aneinander vorbeischiebenden Massen erfahren haben.

Nach dem Schnitt aus dem Vollen ins Leere nehmen wir erst die aus leichter Unterschicht gefilmte Verlassenheit wahr, Papierabfälle auf dem Pflaster und ein offenbar behinderter Mann an einer Hauswand. Beschwingten Schrittes kommt Allie aus der linken unteren Ecke ins Bild; beschwingt, aber nicht gehetzt, er lässt den Blick schweifen. Als er auf der Höhe des Alten ist, heben beide die Hand zum Gruss. Die Anonymität findet woanders statt.

In der Art einer Collage erfahren wir mehr aus seinem Leben, wobei unbestimmbar ist, ob sich die dargestellten Episoden innerhalb einer Woche, eines Monats oder über ein halbes Jahr verteilt abspielen. Für letz-

teres spricht die Kostümierung Allies, die mehrmals wechselt. Möglich, dass sich das durch die in Raten ausgezahlte Gage erklärt. Denn es ist durchaus Allie, (oder eher: Chris Parker) der die Handlung bestimmt, den Rhythmus der Dreharbeiten beeinflusst.

Er lebe jeweils nur eine gewisse Zeit am gleichen Ort, sagt die leicht heisere, coole Stimme Parkers zu Bildern unterschiedlich komfortabel ausgestatteter Zimmer, von der Bude über das überquellende Wohnzimmer der gehobenen Mittelklasse bis zum verdreckten Toilettensitz, der den Mittelpunkt einer Zelle bildet. Auch die Leute, sagt er, wechseln, man lernt sich kennen, schätzen und trennt sich dann irgendwann wieder. «Doesn't really make that much difference» sein Kommentar im Originalton, unübersetzbar. Unübersetzbar auch die Begrüssung Leilas, als er (wie es sich

herausstellt nach tagelanger Abwesenheit) ins Zimmer kommt. Sie sitzt mit dem Rücken zum Zimmer am Fenster, im Mittagslicht, ihr Gesichtsausdruck ist ernst, – besorgt, sauer, wütend? «Where have *you* been?» fragt sie Allie, nicht mütterlich-bevormundend oder ängstlich-verlassen; so wie ein Mensch Anteil nimmt an einem Freund. Die Betonung auf dem «*you*» wieder gibt es so auf deutsch nicht, leider.

So wie Jarmusch mit dieser kurzen Szene die Beziehung von Allie und Leila erkennbar macht – durch cinematografischen Minimalismus, die Hinwendung Allies während seines wilden Tanzes zu ihr, ihre nur durch ein leichtes Wippen des Fusses

sichtbare Teilnahme – zeigt er uns auch, wie selbst eine kaputte Stadtlandschaft erlebenswert ist; nicht durch Verklärung und Überhöhung erreicht er dies, sondern dadurch, dass er uns Zeit lässt zu schauen, wahrzunehmen, was er uns zeigt. Bei den Streifzügen Allies begleitet leicht synthetisierte javanische Gamelan-Musik das Bild. Indem zwischendurch das ständige Verkehrsrauschen hörbar wird, entsteht ein ähnlicher Erkennungseffekt, wie ihn Godard (bei «Deux ou trois choses que je sais d'elle» 1967) mit Zu- und Abschalten des Originaltons von städtischen Grossbaustellen erreicht.

Herrscht bei diesen Baustellen, den städtischen Ruinenlandschaften technisierte Rationalität vor, so lenkt Allies Schritte etwas anderes – fast wäre ich versucht, von der Suche nach der blauen Blume *Novalis'* zu sprechen. Er geht durch verwilderte Vorstadtwiesen mit der gleichen Achtsamkeit wie durch die Strassenschluchten. Es ist aber eine Suche der achtziger Jahre, in Requisiten der Fünfziger, die das Prähistorische darstellen. Romantik ist ihm fremd, er vermisst sie nicht, braucht sie noch weniger. So etwas wie Nostalgie vielleicht? Bestenfalls als Requisit, so wie seine Frisur, sorgfältig gekämmt, wobei das Kämmen bereits als Ritual erkennbar ist, zerzaust im nächsten Moment. So wie die Sprüche, hundertzwanzigprozentig dick aufgetragen, damit das eine Prozent Echtheit keinem auffällt. Zu dem einen Prozent zähle ich folgendes: Auf Leilas Bemerkung, sie sei es müde, allein zu sein, kommentiert er trocken (aus dem Off, während er sich kämmt) «Jeder ist allein. Deshalb lasse ich mich treiben».

Er will das Haus, wo er geboren wurde, nochmals sehen: die Ruinen des im Krieg ausge-

bombten Hauses. Leila, die davon nichts weiss: «Welcher Krieg? Ausgebombt von wem?» Zoom auf Allies Gesicht, der vom Fenster aus den Aufbruch eines Saxophonspielers beobachtet hat: «Von den Chinesen.» Tatsächlich findet er später dort einen ex-GI, der sich noch immer vor den Vietcong versteckt. Und auch seine Mutter erinnert sich an «den Krieg». So abwegig ist der Gedanke nicht, man erinnere sich, wo Kubrick die Kriegsszenen zu «Full Metal Jacket» gedreht hat.

Überall trifft er auf Opfer, von der Mutter bis zur Südamerikanerin; letztere malträtiert (vom Ehemann?), nicht ansprechbar, versucht vergebens wie ein Kind oder ein Käfigtier im nicht vorhandenen Mauselloch zu verschwinden. Eine grossartige schauspielerische Leistung von Maria Duval!

Die wahren Opfer aber scheinen die Erfolgreichen zu sein in ihrer kalten, dynamischen Welt; bei Jarmusch vertreten durch die beiden jungen Frauen im Cabrio, strohdumm in ihrer gnadenlosen Selbstverliebtheit. Mit ihnen hat niemand Mitleid, als sie ausgenommen werden.

Wer kennt die grausame, erbarmungslose Welt besser als der «Engel des Bösen», Lautréamont (1846–1870)? Der Menschenfeind, der die Literatur der Zwischenkriegszeit beeinflusst hat, Autor der «Chants de Maldoror» stellt den Menschen als äusserst mitleidsloses, blutdürstiges Wesen inmitten der «unschuldigen», wollüstig blumig beschriebenen Natur dar. Die Hinterlassenschaft des Marquis de Sade erscheint daneben blass.

Allie nimmt das Buch zwischen zwei Schlucken Kaffee in die Hand, blättert darin, liest monoton, wie prüfend, eine Passage laut. Zur Freundin bemerkt er, nachdem er kurz aufgeschaut hat: «Ich will es nicht

mehr, du kannst es haben». «Ich bin damit fertig» antwortet sie ebenso tonlos. Die Grausamkeit wird hier auf der verbalen, distanzierten Ebene abgehandelt. Durch die Beziehung der beiden und die filmischen Mittel wird sie relativiert, mehr noch: negiert.

Ganz anders hat der japanische Filmautor Shuji Terayama 1977 in «Maldoror no uta» (Die Gesänge Maldorors) die Absichten Lautréamonts filmisch durchkreuzt. Der Meister der Desillusionierung setzt das Werk und den Umgang damit auf verschiedene Ebenen; er «entpornografisiert» und «humanisiert» die Handlung, indem er die Phantasie der Zuschauer umlenkt und ihnen das Objektivieren verleidet. Die Grausamkeit läuft mangels Opfer ins Leere.

Die «normale», geschäftige Welt hat für Allie nicht den geringsten Reiz. Er weiss, dass «ein Job, Haus, Steuern» nichts für ihn sind. Anders als die Vorbilder der fünfziger Jahre ist er aber kein Rebell (James Dean in «Rebel Without a Cause» von Nicholas Ray, 1955), auch kein Aussteiger nach Easy-Rider-Art. Wenn er im Vorbeiweg ein Auto mitgehen lässt und «beschliesst», nach Paris (France?) zu gehen, spüren wir ihm zwar den Spass an, den er daran hat, er könnte es aber auch bleiben lassen. Allie ist kein Chancenloser; was ein anderer aber vermisst oder gierig ergreifen würde, reizt ihn nicht. Ihm fehlt, in seinen selbstgesetzten Grenzen, jegliche Aggressivität; sie kommt, in Ansätzen nur, in der Begegnung mit der «Aussenwelt» (den Cabrio-Frauen) zum Vorschein. Ein Weiser also? Ein Buddha, Ahasver, Fosca (Simone de Beauvoir, «Alle Menschen sind sterblich»), Siddharta? Ein einsamer Wolf? Dazu allerdings fehlt ihm ja eben die boshafte Verschlagenheit.

Dass die von Chris Parker und Jim Jarmusch geschaffene Figur und seine Welt dem Regisseur nicht ganz fremd ist, zeigen seine neueren Filme. Sie erreichen allerdings merkwürdigerweise nicht die Geschlossenheit des ersten.

Der 16mm-Film (der erst jetzt für den kommerziellen Verleih auf 35 mm aufgeblasen worden ist) wurde unter Underground-Bedingungen gedreht. (Budget von weniger als 12000 Dollar, inklusive zwei Kopien). Das Farb-Umkehrmaterial (7240) wählte er wegen der besonderen Farbwerte mit der bläulichen Grundstimmung, die feiner und passender sind als die von Standardnegativen (und das zufällig auch preiswert erhältlich war). Produktionsbeiträge kamen von der New York Univer-

sity School of Arts, den Louis-B. Mayer- und Helena-Rubinstein-Foundations.

Der Story, dem Drehbuch folgend ist die Kameraarbeit sehr ruhig; sie verzichtet auf Spektakuläres. Starre Kamera wurde zum Beispiel beim Frühstück verwendet, alle Bewegung kommt von den beiden Darstellern. Das Licht ist oft dumpf, diffus, was die Stimmung unterstreicht. Zusatzlicht wird sparsam eingesetzt, so im Kinofoyer bei der Saxophongeschichte und im Krankenzimmer der Mutter, um die aseptische Kälte des blaugekachelten Raumes noch zu verstärken. Das Diffuse, Unbestimmbare betont Jarmusch bei Szenen wie dem ratlosen Allie bei der Latinofrau, in Leilas Zimmer oder am Schluss am Hafen mit Gegenlichtaufnahmen. Nur selten scheint die Sonne, so beim Schnitt nach der belebten Manhattan-Strasse in der Slumscene, beim Aufwachen über den Dächern mit der Supercar-Vision, beim Briefkasten mit den Cabrio-Mädchen und über dem grünblauen Wasser der Abschiedsszene mit der Manhattan-Skyline. Sie wirkt jeweils fast deplaziert, ja unreal. Die stärksten, gefühlvollsten Aufnahmen finden nachts oder im Zwielflicht statt; so die Begegnung mit dem echten Saxophonspieler (John Lurie) in der Back-Alley ohne Müllabfuhr oder in Leilas Wohnung.

Fazit? Ich glaube nicht, dass Jarmusch eines gezogen hat oder erwartet. Vielleicht nur die Frage, ob die ständige Geschäftigkeit dazu dient, uns den Ferien auf Dauer nicht stellen zu müssen. Die überraschende Antwort könnte sein, dass in vielen von uns noch sorgsam versteckte Sensibilität, Kreativität und Menschlichkeit (wie immer man das nennen will) da ist. ■

Barbara Hegnauer

Three Bewildered People in the Night

(Drei Verirrte in der Nacht)

USA 1987.

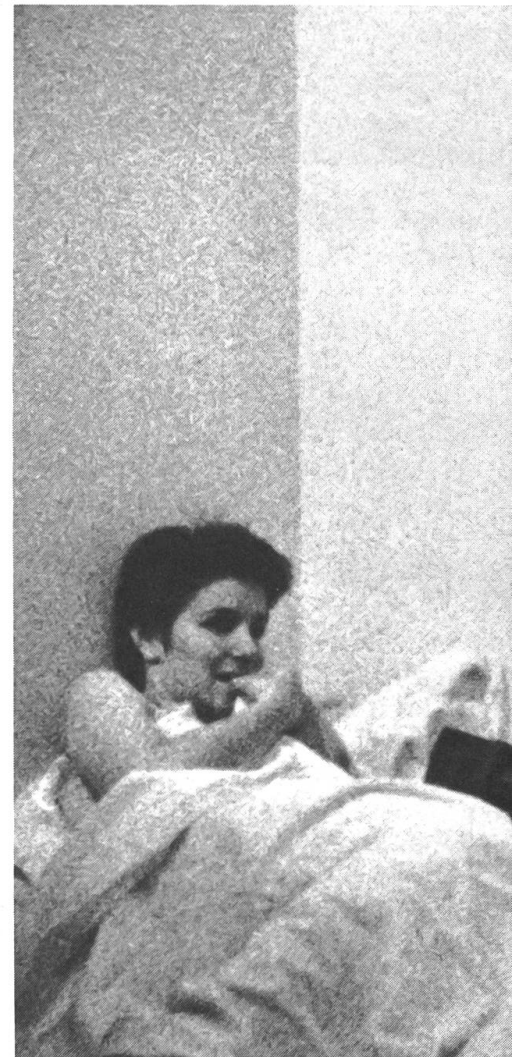
Regie: Gregg Araki
(Vorspannungaben
s. Kurzbesprechung 88/139)

Keine einfache Geschichte und doch nur drei Personen, eine Frau und zwei Männer: Alicia, Craig und David. A und D kennen sich schon seit Jahren, waren früher mal zusammen, blieben beste Freunde. Seit zweieinhalb Jahren lebt und liebt A mit C. D, der jetzt eher auf Männer steht, steckt in einer

KURZ NOTIERT

Leninpreis für «Die Reue»

gs. Dem georgischen Filmregisseur Tengis Abuladse ist für seine Filmtrilogie «Molba», «Drewo Schelanija» und «Pokajanje» («Die Reue») der Leninpreis verliehen worden. Der 1984 entstandene Film «Die Reue», eine in verschlüsselter Form kritische Auseinandersetzung mit der Stalinära, war von der Zensur zwei Jahre zurückgehalten worden und hatte nach seiner Aufführung Ende 1986 grosses Aufsehen erregt. Der Vorsitzende des staatlichen Preisverleihungskomitees, Georgi Markow, erklärte, die drei Filme und speziell «Die Reue» leisteten «einen aktiven Beitrag zur Erneuerung aller Bereiche unseres Lebens». Sie bereicherten das geistige Potential der sowjetischen Gesellschaft.



«sexuellen Wüste». Im Laufe des Films lernen sich C und D kennen und verlieben sich scheu. A glaubt, aus der Kombination zu fallen. Dann meint C für einen schrecklichen Moment, D und A hätten sich wieder zusammengetan. Schlussbild: Hell scheint die Sonne durchs Fenster, tosender Verkehrslärm, Alicia, Craig und David erwachen im gleichen Bett, verwundert über den vielleicht gefundenen Weg aus dem dunklen Irrgarten der Gefühle.

Aber nicht nur die Angst vor Liebe und Liebesentzug macht die schlaflosen Nächte aus, von denen der Film erzählt. Die drei Figuren drehen sich im Kreis. Das Gefühl der Sinnlosigkeit ihres Lebens hält sie wach. Übliche Grosstadtvergnügen lenken sie nicht mehr ab, Kinos,

Konzerte und Bars langweilen sie. Verloren in Los(t) Angeles.

«Three Bewildered People in the Night» erhielt 1987 in Locarno einen Bronzenen Leopard. Der in Südkalifornien aufgewachsene und in einer der grossen amerikanischen Filmschulen ausgebildete Gregg Araki (1959) hatte für seinen ersten Langspielfilm nur einfachste technische und geringste finanzielle Mittel zur Verfügung. (In einem Interview nannte er 5000 Dollar als Herstellungskosten.) Seiner Ansicht nach sollten die Milliarden, die in Hollywoods Grossproduktionen gesteckt werden, besser allen 25jährigen verteilt werden, die Lust haben, einen Film zu drehen.

Auch seine drei Hauptfiguren sind Künstler in diesem Alter.

Alicia experimentiert mit Video, Craig, ehemals Schauspieler, beginnt zu fotografieren, und der einäugige David speichert Töne auf seinem Sampler. Realität und zwar ganz persönliche, wird eingefangen, unter die Lupe genommen, verändert. So stammelt Alicia ihre Verletzung, ihr Verratensein in die eigene Kamera. Auf dem Monitor kann sie ihre Tränen über die Liebe zwischen Craig und David zurück- und vorwärtsfliessen lassen, verzweifelte Gesten stoppen, bis sie als Betrachterin ihres eigenen Unglücks zur Ruhe kommt. Craig nagelt seine Freunde mit der Kamera fest. Lebensgross projiziert er sie an die Wand. Er fotografiert nachts, wenn man eigentlich nicht fotografieren kann, wie ihn David belehrt. Aber seine Porträts faszinieren.

Wie auch die Nachtbilder Arakis faszinieren, der sagt, er mache keine Konzessionen an den Geschmack des Publikums. Er mache, was er machen wolle. Seine sehr dunklen, grobkörnigen Schwarzweissbilder kommen Sehgewohnheiten nicht entgegen. Aber die Stimmungen des Irrsinnigen, der lähmenden Verzweiflung, der Angst und der Einsamkeit sind umso authentischer eingefangen. Die Leuchtschriften der Tankstellen geben sehnsüchtige Messages durch. Leere Parkhäuser und verlassene Baustellen erhalten eine eigenartige Schönheit.

David stellt sich einem Anmacher als Jean-Luc Godard vor. Die arbeitswütige Alicia wird von ihren Freunden mit Jaromusch geneckt – hat Gregg Araki noch keinen Film von Klopfenstein gesehen? ■



No-Future in der Grosstadt.
«Three Bewildered People in the Night» von Gregg Araki.

Stefan Kunzelmann

A Naked Civil Servant

Grossbritannien 1975.
Regie: Jack Gold
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/131)

Der Name Quentin Crisp ist hierzulande wohl kaum jemandem ein Begriff, denn der englische Homosexuelle und Transvestit hat es noch zu keinem grösseren Bekanntheitsgrad gebracht. In England jedoch, und im besonderen in seiner Heimatstadt London, soll er dem Vernehmen nach vor allem seit seiner 1968 erschienenen Autobiografie und deren Verfilmung einen weittragenden Ruf erhalten haben. Vielleicht ist es dem Exzentriker nun auch vergönnt bei uns ein Publikum zu finden, denn die Cactus bringt verdienstvollerweise den 1975 entstandenen Film in den Verleih, während gleichzeitig der Ammann-Verlag die deutsche Übersetzung der Memoiren auflegt.

Dass Quentin Crisps bewegtes Leben genügend Stoff sowohl für ein Buch, als auch für den Film bietet, ist kaum zu bezweifeln. Nach einer Jugend als sogenannt schwieriges Kind mittelständisch bis armer Eltern (leider kommt die Jugend im Film etwas zu kurz), beginnt der 1908 Geborene kurz nachdem er zwanzig geworden ist, seine Neigungen offen zur Schau zu stellen. So rauscht er bereits in den dreissiger Jahren, als die Arbeiter noch Mützen tragen, und die besser Gestellten ihren Stand mit Schirm und Melone bekunden, als Frau geschminkt und verkleidet durch die Strassen Londons. Bald trifft er die Entscheidung, wegen seiner Homosexualität keine Kompro-

misse mehr einzugehen, sondern sich konsequent als lebendiges, provokatives Beispiel für die Sache der Transvestiten einzusetzen.

Da das damalige Publikum an solche Auftritte noch nicht gewöhnt ist, erstaunt es nicht weiter, dass diesem Aussenseiter die gesamte Bandbreite aller nur denkbaren, emotionellen Reaktionen entgegengebracht werden, auf dem nächtlichen Heimweg grundlos verpasste Prügel eingeschlossen. Auf der sonnigen Seite des Lebens sammelt er weniger Erfahrungen, vielmehr haust er zeit seines Lebens in billigen Absteigen, wechselt alle paar Monate die Adresse und leidet an chronischer Geldknappheit. (In diese Charakterisierung sind auch Informationen aus dem Buch aufgenommen, die im Film weggelassen wurden).

Nach dieser Beschreibung könnte man nun «A Naked Civil Servant» (der Titel spielt auf seine Arbeit als Aktmodell an und bedeutet ungefähr: Nackter Angestellter in öffentlichen Diensten) leicht für einen ersten Problemfilm halten. Aber Regisseur Jack Gold («Aces High», ZOOM 20/76, «Man Friday», ZOOM 18/76) hat seinen Film durchaus amüsant gestaltet, und dies wohl auch mit dem stillen Einverständnis Crisps. Jedenfalls scheint es, als hätte er dessen Ausspruch beherzigt: «Sie wollen einen Film über mein wirkliches Leben drehen? Nur zu, jeder x-beliebige Film ist besser als das wirkliche Leben» (sinngemässes Zitat aus dem Film). Es gibt einiges zu lachen über die schlagfertigen Antworten und über die witzigen Dialoge, und der Filmgenuss wird durch die flüssige Inszenierung noch gefördert. Schnitt und Kamertechnik sind einfach und erinnern an die zurückhaltende Verwendung bei Dokumentarfilmen. Tatsächlich lässt sich et-

was Dokumentarisches darin sehen, dass der reale Quentin Crisp die Eingangs- und die Schlusszene selber spielt.

Grosse Lebendigkeit gewinnt der Film durch die hervorragende Besetzung der Hauptrolle mit John Hurt. Dabei fällt nicht einmal seine verblüffende Ähnlichkeit mit Crisp ins Gewicht - die beiden sind kaum auseinander zu halten - vielmehr gibt die gekonnte, mit jeder Bewegung und mit jedem Ausdruck überzeugende Darstellung den Ausschlag.

Auf diese Weise vermittelt der Film ein beeindruckendes, sensibles Porträt dieses Exzentrikers, der einen unheimlich starken Willen haben muss, um seine exponierte Situation aus-



zuhalten. Und willensstark ist er. Noch im Alter von 72 Jahren zieht er von England weg, um in New York eine neue Existenz aufzubauen. Man fragt sich, woher er diese Kraft nimmt, denn von seiner Umwelt erfährt er nicht gerade viel Unterstützung. Eine seiner ersten Lektionen, die er als «Tunte» lernt (das Wort ist nicht gerade schön, aber im gewöhnlichen Wortschatz findet sich kein passenderes - und man erspare mir den effeminierten Homosexuellen) lautet, auf der Strasse keinen als ersten anzusprechen und keinem ungefragt in die Augen zu schauen. Früh entwickelt er ein ganzes Register solcher Regeln, die dazu dienen, unliebsamen Angriffen aus dem Weg zu gehen. Angst ist ein ständiger Begleiter, und nur einen Augenblick erlebt er frei von ihr. Diese hoffnungsvolle Szene, wie er im damaligen Schwulenparadies Portsmouth einen entspannten Flirt mit einer Gruppe Matrosen genießt, scheint der einzige Augenblick echten Glücks zu sein.

Ein witziger Einfall war es, Crisps «Erkenntnisse» wie etwa: «Geschlechtsverkehr ist nur ein Ersatz für Masturbation» als Zwischentitel zu setzen und so als Pointen hervorzuheben. Dies trägt dazu bei, dass der Film immer unterhaltsam bleibt, ohne sich je über die Figur lustig zu machen. Und doch spürt man heraus, dass diese witzige Art nicht unbeschwert ist, weder die des Films noch Chrisps vorgedauerte Fröhlichkeit. Bei ihm scheint sie ein Mittel zu sein, die wacklig aufgebaute Fassade aufrecht zu erhalten, um nicht in bitteren Zynismus oder etwas Schlimmeres zu verfallen.

«A Naked Civil Servant»; John Hurt als Quentin Crisp im gleichnamigen Film von Jack Gold.

Durch diesen Schleier der Heiterkeit hindurch fühlt man das Wirken Crisps unerfüllter Wünsche, für die er sich anfangs noch Befriedigung von einem fiktiven, grossen, schwarzen Mann erhofft, bis er dies als Illusion erkennt. Hinter dieser Fassade verbirgt sich eine Angst, sich zu äussern, eine Abneigung gegen die Aussenwelt. Um mit seiner Umgebung trotzdem zurecht zu kommen legt sich Crisp einen eigenen Sprechstil zu, der so auffällig ist, dass er von seinen Freunden den Namen «Crisperanto» erhält (die deutsche Fassung der Autobiografie trägt diesen Titel). Mit seiner umständlich geschnörkelten, aber sehr präzisen Sprechweise dauert es nicht lange, bis Crisp sich bei der Musterung für den Dienst in den Zweiten Weltkrieg herausgeredet hat und wegen «sexueller Perversion» freigestellt wird. Und die Rede vor Gericht - er ist wegen unzüchtiger sexueller Praktiken angeklagt - zählt gewiss zu den Höhepunkten des Films.

Ein weiterer Vorzug von Crisps Sprache, von einer anderen Seite her gesehen, liegt darin, dass sie sich ausgezeichnet ins Medium Film übertragen lässt. Jack Gold und der Drehbuchautor Philip Mackie verdienen grosses Lob dafür, dies erkannt und schliesslich brillant realisiert zu haben.

Crisps Autobiografie ist selbst schon sehr episodisch geschrieben. Der Lebenslauf wird anhand verschiedener kleiner Geschichten illustriert. Selten einmal versucht Crisp sein Leben zu analysieren, oder darüber zu reflektieren. Und fast gar nie forscht er nach den Gründen und Hintergründen seiner Homosexualität. Dieser Stil erleichtert die Verfilmung erheblich, da solche abstrakte, gedankliche Ebenen, die sprachlich überhaupt keine Probleme aufge-

ben, für die konkrete, bildliche Ausdrucksweise des Films so nicht zu fassen sind. Der episodische Charakter der Vorlage erlaubt es, die Erzählfäden in filmgerechter Weise zu verdichten und zu verknüpfen, so dass vom Gehalt des Buches nur wenig geopfert werden muss.

«A Naked Civil Servant» ist also in vielen Belangen ein aussergewöhnlicher und sehenswerter Film, und es wäre zu wünschen, dass solche, qualitativ hochstehende Werke öfter und schneller Gelegenheit zur Aufführung fänden. ■

Pierre Lachat

Planes, Trains and Automobiles

(Ein Ticket für Zwei)

USA 1988.

Regie: John Hughes.

(Vorspannungaben

s. Kurzbesprechung 88/136)

Odysseus heute in den USA, den ich fast noch lieber, mit dem Helden von James Joyce, Ulysses nennen möchte, erscheint als ein Träger von Kreditkarten, Massanzügen und Attachékofferchen, als ein eher harmloser und zu Beginn sogar nur mässig gestresster Marketing-Manager aus Chicago, als gutbezahlter, umtriebiger Nichtstuer, als kleiner kapitalistischer Appartschik, der nur an Gehalt, Familie und Hypotheken denkt. Zwei Tage vor dem herbstlichen Erntedankfest sitzt er sich ergeben durch eine stinklangweilige, total überflüssige Sitzung seiner Company in New York hindurch. Im abendlichen Stossverkehr auf der Park

Avenue hat er dann nur noch einen Wunsch, so rasch es die Transportmittel erlauben, für die paar Feiertage vom öden Job wegzukommen und zu Frau und Kindern nach Hause. Doch wirkt sich just an diesem Tag ein früher Wintereinbruch arg behindernd auf das Luftverkehr genannte Schlamassel aus, das der blinde Glaube an die sich selbst einpendelnden Kräfte des freien Marktes im heutigen Amerika angerichtet haben. Statt in Chicago zu landen, sieht sich Neal Page, unser grosser Dulder, staunend nach Wichita in Kansas verfrachtet, wo gleich alle Flüge gestrichen sind.

Als wäre das allein nicht schon verheerend genug, bekommt es das nun schon nervlich recht erschütterte ältere Semester von einem Yuppie unterwegs mit einem Dickwanst namens Del Griffith zu tun, der in Duschvorhangringen reist und im Flugzeug ungeniert seine Socken lüftet. In den

nächsten Tagen sind die beiden, ausser mit «planes» auch mit «trains» und «automobiles», unermüdlich auf Achse, stets bestrebt, auf dem schnellsten Weg und mit allen Vehikeln, die sich beibringen lassen, nach Chicago zu kommen, das plötzlich weitab zu liegen scheint. Bloss versagen eben eins nach dem andern sämtliche Maschinen, weil alle mehr oder weniger freiwirtschaftlich vergammelt sind, und immer wieder verschlägt es die beiden anderswohin, bloss nicht dorthin, wo sie hingelangen wollen, nach Hause.

Die Irrfahrt fügt sich zur Reise durch eine von allen guten Geistern verlassene Nation, in der Hilfsbereitschaft, um nicht zu sagen Ehrlichkeit als etwas Verdächtiges, Soziales gelten und es als üblich angesehen wird, dass jeder jeden übers Ohr haut und im Stich lässt und jeder dein Feind ist, der sich deine Rücksichtnahme und sogar schlichte Höflichkeit nicht erkaufte hat. Neal und Del, das ungleiche, sehr wohl zertrennliche Paar, werden beide selbstredend bestohlen, denn wie sollte man auch in diesem Land nicht bestohlen werden? Doch das erste, was sie tun, ist natürlich, dass sie einander verdächtigen, was läge schliesslich näher?

Lange brauchen sie – von der Lokomotive, die auf freiem Feld aufgibt, bis zum Auto, das fast ausbrennt –, bis sie es begreifen, dass es nämlich miteinander halt doch auf die Dauer etwas weniger schlecht geht als gegeneinander, selbst wenn es vorkommt, dass der eine den andern in die Patsche reitet – denn es gelingt eben, auf der andern Seite, auch jedem von ihnen, ganz auf eigene Faust seinen Karren in den Dreck zu fahren, sogar noch etwas tiefer. Solidarität ist das Thema dieses Films, also genau das, was das egoistische Amerika der achtzi-

ger Jahre am schärfsten bekämpft und unterdrückt, ja für des Teufels erklärt hat. Solidarität müssen die beiden Stützen des Systems, der etwas gehobene Neal, der die Socken im Flugzeug anbehält, und der etwas weniger gehobene Del, erst von Grund auf wieder lernen, «the hard way», wie die Amerikaner sagen, auf die schmerzliche Tour. Fast zu tief sitzt es in ihnen drin, dass man niemandem trauen dürfe, dass am besten jeder nur an sich denke und jeder selbst schuld sei, wenn es ihm schlecht geht – immer vorausgesetzt, es treffe einen nicht gerade selber, denn dann möchte man vielleicht doch lieber wieder ganz altmodisch «der Gesellschaft» schuld geben und nach Zuschüssen jammern.

Odysseus, der grosse Dulder, gelangt arg zerzaust, um ein kleineres Vermögen und einen Haufen Illusionen über die Vorzüglichkeit des allgemeinen Allgegenalle ärmer, aber geläutert und moralisch bereichert nach Hause zu Frau und Kindern, die warten und warten. Die Einsicht erfüllt ihn, dass das eigene Recht auf Unversehrtheit, den Verfolg des Glücks und rechtzeitiges Ankommen am Reiseziel die nämlichen Rechte des andern mit einschliesst. Zwar wird er sich weiterhin von niemandem ein Taxi im Stossverkehr wegschnappen lassen wollen, aber er wird vielleicht auch keines mehr seinem Nächsten wegzuschnappen versuchen, wie er es ganz am Anfang seiner Reise auf der New Yorker Park Avenue unverzeihlicherweise getan hat.

Neal Page ist anspruchsvoller geworden, nur gescheit sein, ist ihm jetzt zu wenig, wo er weiss: Konkurrenz ist Vergeudung, nur Nächstenliebe ist Realpolitik. ■

KURZ NOTIERT

Dokumentation historischer Ereignisse

wf. Das Fernsehen DRS sieht eine neue Aufgabe auf sich zukommen: Die Dokumentation historischer Ereignisse mit eigenem Filmmaterial. In der ersten Maiwoche will das Fernsehen die Auswirkungen des «Mai 68» mit Beiträgen aus verschiedenen Abteilungen dokumentieren. Koordinator ist der DRS-Kulturchef Alex Bänninger. Ihm gehe es darum, mit dem Archivmaterial und der politischen Diskussion (die von der Chefredaktion geführt werden soll) sowie dramatischen, kulturellen und gesellschaftlichen Beiträgen ein Gesamtbild zu zeichnen.