

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 41 (1989)
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: 30.01.2025

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

Spannungen zwischen Kirchenführung und Basis zu neuen Diskussionen oder gar zur drohenden Spaltung führen, hat dieses Konfessionelle einen anderen Klang als früher. Neue katholische Blätter wie die «Schweizerische Katholische Wochenzeitung» (rechtskatholische Nachfolgerin des «Neuen Volkes») oder der «Aufbruch» (im Untertitel: «Forum für eine offene Kirche») verstehen sich als Exponenten eines Flügelskampfes, der auch die herkömmlichen katholischen Blätter nicht unbeteiligt lässt.

Da wäre sie im Prinzip, die Chance zur profilierten Stellungnahme. Wie aber soll sie von den gefährdeten traditionellen Blättern wahrgenommen werden, wenn die Bindung an Kirche und herkömmliche Leserschaft aus Gründen der Existenzsicherung keinesfalls preisgegeben werden darf? ■

KURZ NOTIERT

Keine Sendegebiet-Ausweitung für «Radio Fréquence Jura»

wf. Das Gesuch des für den Kanton Jura konzessionierten Senders, sein Versorgungsgebiet über die Kantonsgrenze hinaus bis ins bernische Moutier auszuweiten, ist vom Bundesrat abgelehnt worden. Begründet wurde die Ablehnung mit dem Prinzip der Rundfunkverordnung, wonach das Verbreitungsgebiet lokalen Charakter aufweisen müsse; zudem käme es zu einer Überschneidung mit dem Sendegebiet von «Radio Jura bernois». Auch wenn in Moutier «Fréquence Jura» über Kabel empfangbar sei, könne daraus kein Recht auf die Installation eines Umsetzers abgeleitet werden.

Film im Kino

Karl Saurer

Dynamit am Simplon

Schweiz 1989.

Regie: Werner «Swiss» Schweizer

(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 89/133)

64 Tonnen Trotyl hatte die deutsche Wehrmacht bereitgestellt, um den Simplontunnel bei militärisch-taktischem Bedarf sprengen zu können. In einer Aktion, die sie mit Hilfe des aus dem Tessin stammenden Bahnarbeiters Mario Rodoni und des schweizerischen Geheimdienstmannes Peter Bammatter vorbereitet hatten, überwältigten am 21. April 1945 «Gariibaldi»-Partisanen unter der Leitung ihres Kommandanten «Mirco» die österreichische Wachmannschaft, vernichteten den Explosivstoff und bewahrten so den Simplon vor der möglichen Zerstörung durch die Nazis.

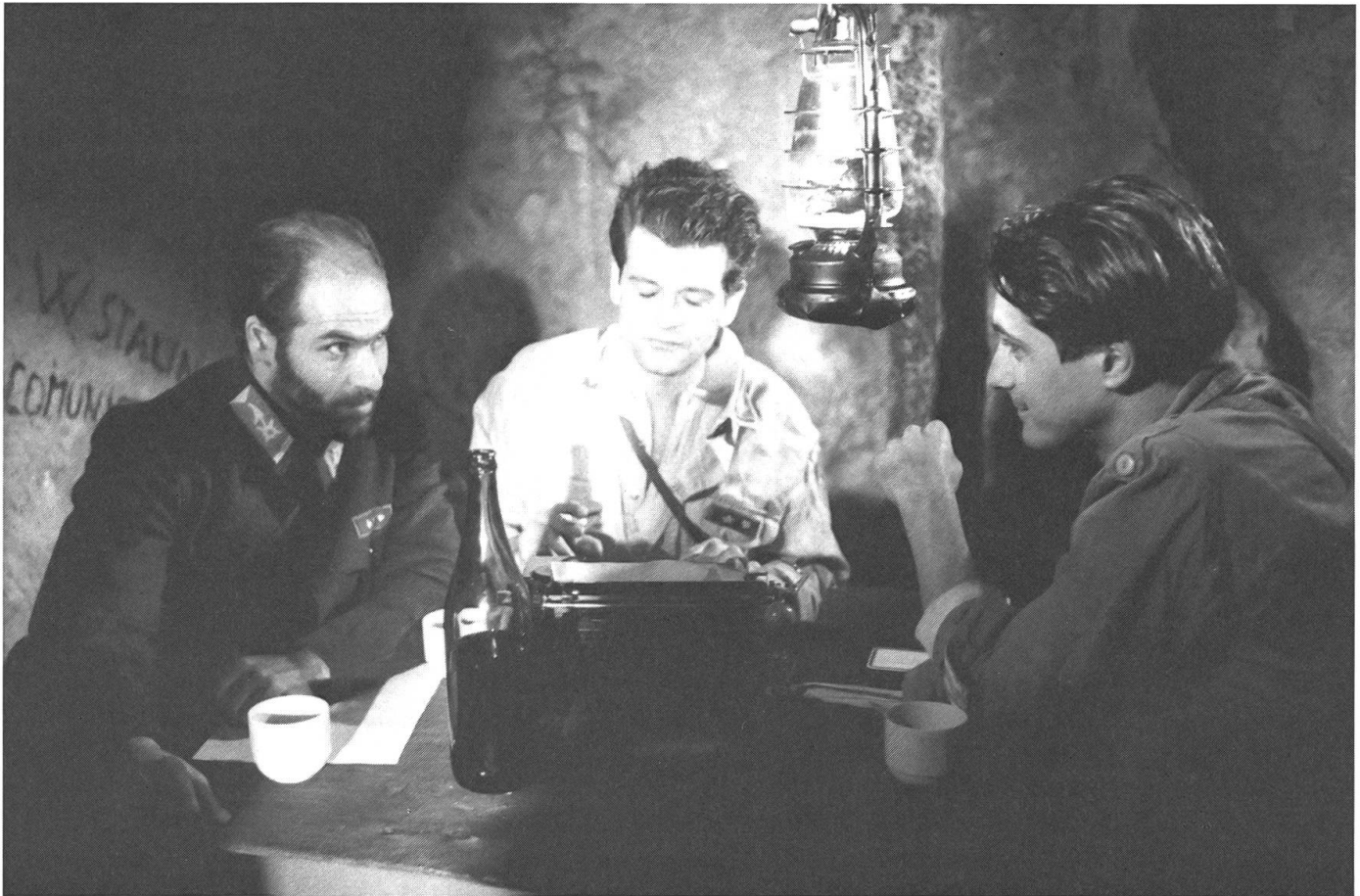
Eigentlich sollte schon in den fünfziger Jahren ein Film die Geschichte dieser Rettung und der Zusammenarbeit von italienischen Partisanen und schweizerischem Geheimdienst erzählen. Doch das Spielfilmprojekt von Kameramann und Regisseur Ernest Artaria (er starb 1971 erst 45jährig) hatte zur Zeit des Kalten Krieges keine Chance, realisiert zu werden.

Es ist eine der faszinierenden Facetten von Werner Schwei-

zers 1988/89 entstandener, mit staatlichen Geldern unterstützter Produktion, dass sie auch Artarias Pläne aufgespürt und als spannendes Quellenmaterial in die komplex-vielfältige Erzählstruktur eingeflochten hat (wodurch u. a. die Intervention des schweizerischen Geheimdienstes gegen Artarias Filmvorhaben mit etwelcher Verspätung doch noch publik wird).

Werner «Swiss» Schweizer – der 1955 in Luzern geborene Autor und Regisseur arbeitet seit einigen Jahren beim produktiven und kreativen Videoladen Zürich mit – bezeichnet «Dynamit am Simplon» als «Dokumentarfilm». Er beginnt mit Ausschnitten aus Wochenschaumaterial, geht über zu inszeniert-fiktiven Schwarz-Weiss-Szenen, die historische Ereignisse evozieren (von der alltäglichen Kontrollfahrt durch den Tunnel bis zu den militärischen Partisanenaktionen), führt dann nach ausgiebigen Pressezeiten über die «Helden von Varzo» überlebende Protagonisten als historische Zeitzeugen ein und bringt zum Schluss zwei der Mitbeteiligten nach vierzig Jahren noch einmal zusammen. Trotz des eindeutig dokumentarischen Schwerpunktes erweist sich Schweizers dramaturgisches Konzept als eine jener immer häufiger entstehenden Mischformen, die aus inhaltlich-erzählerischem Interesse dokumentarische Stränge mit fiktiven Elementen verknüpfen.

Ausgangspunkt des Autor/Regisseurs war die Jubiläumsfeier vom 21. April 1985 in Varzo zum 40. Jahrestag der Simplonrettung, wo er die Partisanenführer «Mirco» und «Bill» kennenlernte und erste Aufnahmen von ihnen machte. Weil er die ganze Recherche mit Video drehen wollte, hatte er die Videoausrüstung dabei. Dieser methodische Arbeitsansatz schlug sich auch direkt im Endprodukt



nieder: Während der fünf Monate umfassenden Schnittarbeiten – zuerst auf Video, dann auf dem 16mm-Tisch – wurden ausgewählte Videopassagen auf einem hochauflösenden Videomonitor abgefilmt und montiert.

Die mit einer weiblichen Stimme zusätzlich kommentierten Wochenschau-Ausschnitte führen flashartig ein in die Situation Italiens 1944/45: General Badoglio, die Befreiung Mussolinis, Salò, nationale Befreiungsbewegung, Vertreibung der Deutschen aus dem Val d'Ossola im Herbst 1944 und blutige Rückeroberung durch die Wehrmacht nach 40 Tagen Freiheit (Originalton Nazi-Wochenschau: «Reste der Banditen werden im Nahkampf niedergemacht»), Flucht der Bevölkerung in die Schweiz, Kolonnen stapfen durch die verschneite Gebirgslandschaft...

Nach der Titeleinblendung geht's – begleitet von Akkordeon-Fetzen – auf einer Drai-

sine hinein in den Tunnel und vorbei an einer Kontrolle (ein Detail, das später geäusserten Schilderungen des Bahnarbeiters Rodoni nicht ganz entspricht).

Anhand eines Presseberichts, vorgetragen von einer Stimme, die aus schweizerischen Wochenschauen bestens bekannt ist, werden wir erstmals über die Dynamitbedrohung informiert und begleiten dann den Spitalpfarrer von Domodossola bei seinem Gang im Schneesturm über die Berge zu den Partisanen, wo «Mirco» den Entschluss zur Rettung fasst. Dann werden wir Zeuge des von Werner Schweizer etwas operettenhaft in Szene gesetzten Handstreichs der Partisanengruppe, die die Wachsoldaten überrumpelt und das Trotyl vernichtet: Zu den von hellem Flammenschein erleuchteten Kämpfergesichtern ertönen, leicht verfremdet, klassische Partisanenmelodien. Nach diesen Sze-

Dokumentarische Geschichtsaufbereitung mit fiktiven Elementen.

nen, die mit ihrer indianerspielhaften «Action» und ihrer pathetisch-sentimentalen Einfärbung etwas zwiespältig wirken, gewinnt Schweizers filmische Geschichtsaufarbeitung zunehmend an Eindringlichkeit und Aussagekraft.

Es ist faszinierend zu beobachten, wie er «im Spannungsfeld von Archivmaterial, persönlichem Erleben und mündlicher Überlieferung» ein zunehmend komplexeres Bild dieser Aktion und ihrer Hintergründe skizziert. Es macht Spass, dieses Wechselspiel von Verknotung und Ent-Wicklung zu verfolgen, von der Oberfläche in immer tiefere Regionen der Geschichte vorzudringen. Es ist spannend, wie das «Bild», das man sich aufgrund der Erzählungen von Zeitzeugen – etwa über Bammatter

– gemacht hat, konfrontiert wird mit der lebhaftig auftretenden Person. Es ist erheiternd und aufschlussreich, anhand des impulsiven Disputs zwischen «Mirco» und «Napoleone», die völlig unterschiedliche Erinnerungen an ihre gemeinsamen Unternehmungen haben, über die Relativität subjektiver Erinnerung schmunzeln zu können.

Schweizer präsentiert die Ergebnisse seiner historischen Spurensuche in dichten thematischen Blöcken, die er mit knappen Titeln annonciert: «Das Jubiläum» – «Die Aktion» – «Die Landschaft» – «Der Partisanenführer» – «Der Bahnarbeiter» – «Der Geheimdienstchef»... So sachlich diese Zwischentitel klingen, so sehr überrascht der Film immer wieder damit, wie einfühlsam die Protagonisten mit ihren spezifischen persönlichen Facetten gezeigt werden – wobei besonders auch die Frauen der «Helden» mit ihrer eigenen Sicht und Wertung der Kriegsjahre beeindruckend.

Wie verwirrend oder gar undurchschaubar die Verhältnisse auch für die aktiv Handelnden damals teilweise waren, oder anders ausgedrückt: wie viele verschiedene Ebenen manchmal im «Spiel» waren, enthüllt der Film zum Schluss, als er aus dem erst 1981 veröffentlichten «Bericht Waibel» zitiert, den Major Max Waibel im Frühjahr 1946 verfasste. Darin schrieb der Leiter der Nachrichtensammelstelle «Rigi», der mit dem SS-General Karl Wolff, dem höchsten SS- und Polizeiführer in Italien, geheime Verhandlungen geführt hatte, unter anderem: «In der Presse wurde im Dezember 1945 vielfach eine teilweise irreführende Darstellung über die verhinderte Sprengung des Simplontunnels veröffentlicht. Hier ist richtigzustellen, dass eine Sprengung des Simplontunnels von den Deutschen nicht befohlen war.» Obwohl

Waibel «volle Kenntnis von den Vorbereitungen hatte, welche der Schweizer Hauptmann Bammatter mit den italienischen Partisanen getroffen hatte», griff er nicht ein, «weil ja immer die Möglichkeit bestand, dass irgendein dissidentes deutsches Zerstörungsdetachment gegen den Befehl Wolffs handelte und die Sprengung durchführen könnte». «Mirco» hat schon recht, wenn er im Gespräch mit Bammatter, als er ihn nach vierzig Jahren wieder sieht, leise lächelnd anmerkt, dass die Geschichte des Partisanentums eine «storia lunga» sei, wobei «lunga» nicht nur «lang», sondern auch «verschlungen» bedeutet.

Was für verantwortungsvolle Überlegungen bei solch «verschlungenen» Ereignissen höchste Stellen anzustellen imstande sind, offenbart «Dynamit am Simplon» in einer kleinen Geschichte im Kapitel über den Dank der Schweiz. In einem Brief an die Simplon-Kommission bejaht das helvetische Armee-Kommando durchaus ein «Erinnerungs- und Anerkennungszeichen, was gewiss eine verbindende Geste wäre», möchte aber «dringend raten, dies nicht in Form einer Geldspende zu tun», da der grösste Teil in den Taschen einiger weniger landen könnte. Es schlägt daher die «Aushändigung eines wertbeständigen Gegenstandes» vor, «mit dem jedoch keine privaten Geschäfte gemacht werden könnten», beispielsweise ein Gegenstand, «der durch eine eingravierte Namensinschrift oder ähnliches sich dem Handel entziehen würde». So erhielten denn die acht der aus 130 Beteiligten ausgewählten Partisanen anlässlich der Feier vom 23. Dezember 1945 in Brig eine – – –, jawohl, eine Armbanduhr mit Namensgravur. ■

Gerhart Waeger

La petite voleuse

(Die kleine Diebin)

Frankreich 1988.

Regie: Claude Miller

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 89/136)

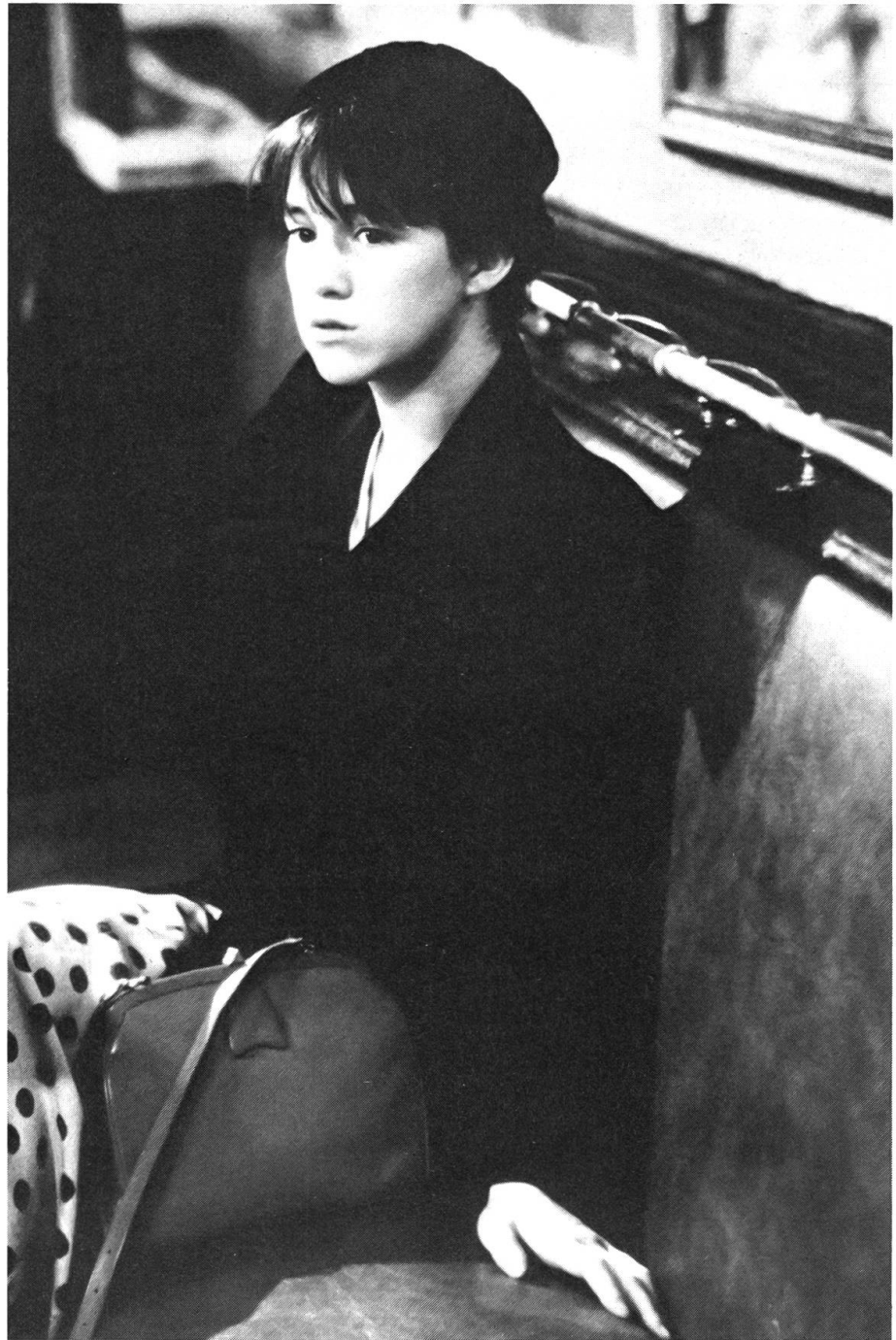
Es fällt schwer, bei Claude Millers Film «La petite voleuse» nicht an François Truffauts «Les 400 coups» (1959) zu denken – besonders wenn man weiss, dass das Originaltreatment von Millers Film tatsächlich von Truffaut stammt. Er hinterliess es zusammen mit einem andern unvollendeten Projekt Claude Berri, der es dann Miller offerierte. Dieser begeisterte sich von Anfang an für den Stoff – nicht nur, weil er selber zehn Jahre lang mit Truffaut zusammengearbeitet hatte, sondern «weil alle Themen, die auf diesen dreissig Seiten angerissen wurden, mich faszinierten und weil sie mit meinen eigenen Lieblingsthemen zu tun hatten: der Kindheit, dem Übergang von der Jugend zum Erwachsensein». Ausserdem, versichert Miller, habe er «in Zeit und Milieu» seine eigene Jugend wiedererkannt. 1950 – eine Jahreszahl, die zu Beginn des Films erwähnt wird – war Miller acht-, Truffaut achtzehnjährig. Janine Castang, die Heldin des Films, ist zu diesem Zeitpunkt sechzehn.

Truffaut soll die Absicht gehabt haben, «La petite voleuse» im Anschluss an «Vivement dimanche» (1983), der letzten Arbeit vor seinem Tod, zu realisieren. Doch das Projekt hat ihn zeit seines Lebens begleitet. Bereits in «Les 400 coups» wollte er der zentralen Figur des Antoine Doinel ursprünglich eine kleine Diebin zur Seite stellen. Wegen der Stofffülle verzichtete er dann auf diesen Plan. Dies mag erklären, warum die Figur

der Janine Castang mehr Ähnlichkeit mit derjenigen des jungen Antoine Doinel hat als mit Truffauts übrigen Frauengestalten. Abgesehen vielleicht von Catherine in «Jules et Jim» haben die Frauenfiguren bei Truffaut meist eine klare Vorstellung von dem, was sie erreichen wollen – bis hin zu der aus einer «amour fou» entstandenen «idée fixe» der Heldinnen von «La sirène du Mississippi» (1969) und «L'Histoire d'Adèle H.» (1975).

Zwar verfügt auch Janine Castang in «La petite voleuse» über eine gewisse Sturheit – etwa in der unsentimental-kühlen Weise, mit der sie sich ihre ersten Sexualpartner sucht –, aber beim Stehlen scheint sie, sieht man von der letzten Szene ab, eher einem unsichtbaren Zwang zu folgen als einer bewussten Absicht. Von der inneren Motivation ihres Handelns her betrachtet, gleicht Janine am ehesten der Mörderin Camille aus «Une belle fille comme moi» (1972): Wie diese als Reaktion auf einen gewalttätigen Vater selber zur Gewalt greift, wird Janine aus Frustration über die Lieblosigkeit einer abwesenden Mutter und einer herzlosen Tante zur Diebin.

Die Konsequenz, mit der das Thema des Diebstahls psychologisch und dramaturgisch durch den Film geführt wird, ist meisterhaft. Miller, der bei der Adaptation des Szenarios und bei der Niederschrift der Dialoge mitgewirkt hat, trifft sich hier mit dem Geist des verstorbenen Meister: «Zwischen Truffaut und mir gab es eine Verwandtschaft, denn wir interessierten uns für die gleichen Dinge», erklärte er in einem Pressegespräch. Bereits in der ersten Szene des Films werden in der Mädchenschule Vorhängeschlösser verteilt, weil ein Dieb oder eine Diebin am Werk ist. Vorwurfsvolle Blicke richten



sich auf Janine Castang (Charlotte Gainsbourg), der man indes nichts nachweisen kann. Kurz darauf sieht man sie in einer öffentlichen Toilette ihre Schulmappe verstecken und Damenschuhe anziehen: Sie will etwas erleben. Einem amerikanischen Soldaten klaut sie Zigaretten und in einem Modegeschäft stiehlt sie seidene Unterwäsche (die sie zu Hause unter der Matratze hortet). Ihr eigentliches Interesse gilt jedoch dem Kino: Im Aushang bewundert sie Fotos von Françoise Ar-

Faszinierende Mischung von Frühreife, Zurückhaltung und Trotz: Charlotte Gainsbourg.

noul. Später sieht man sie als faszinierte Zuschauerin im Saal – auch dies ein deutlicher Bezug zu «Les 400 coups» (und anderen Truffaut-Filmen).

Janines Diebstähle werden entdeckt, und ein versuchter Einbruch in eine Sakristei bringt sie zum erstenmal mit der Polizei in Kontakt. Um ihrem in Not geratenen Onkel (Raoul Billerey)

zu helfen, stiehlt Janine das Harmonium ihres ersten festen Freundes Michel Davenne (Didier Bezace), eines (verheirateten und wesentlich älteren) biedereren Beamten und Hobbydirigenten. Bei der Familie, die ihr ein Auskommen als Hausmädchen bietet, landet sie ihren grössten Coup: Sie raubt die Garderobe der Partygäste aus und flieht mit ihrem neuen, gleichaltrigen und gleichgesinnten Freund Raoul (Simon de la Brosse) ans Meer – Symbol der Freiheit (wie schon in «Les 400 coups»).

Diesmal nimmt die Sache kein gutes Ende: Während Raoul fliehen kann, wird Janine von der Polizei geschnappt und in ein Erziehungsheim gesteckt. Hier befreundet sie sich mit dem Mädchen Mauricette (Nathalie Cardone), das eine Rolleflext-Kamera besitzt und den Neuling als Assistentin einsetzt. Nach der gemeinsamen Flucht schenkt Mauricette der von Raoul schwanger gewordenen Janine die Kamera. Janine gibt sie zunächst einer «Engelmacherin» als Vorauszahlung für eine Abtreibung. In der Nacht vor dem Eingriff entschliesst sich Janine jedoch, ihr Kind zu behalten. Und in einem letzten Einbruch holt sie sich «ihre» Kamera zurück. Ob sie ihrem Kind einmal die Zuneigung geben kann, die sie selber nicht erhalten hat, bleibt offen.

Dass aus «La petite voleuse» nicht nur eine von Claude Miller effektiv und mit nostalgischen Seitenblicken auf die eigene Jugend inszenierte Hommage an François Truffaut geworden ist, sondern unmissverständlich ein Film der Jugend von heute, ist nicht zuletzt der hochbegabten Charlotte Gainsbourg zu verdanken. Die bei den Dreharbeiten sechzehn-, heute achtzehnjährige Tochter der Sängerin und Schauspielerin Jane Birkin und des Komponisten, Regisseurs,

Sängers, Schriftstellers und Malers Serge Gainsbourg gibt dem Film ein unverwechselbares Gepräge. Sie spielt die das Schicksal herausfordernde und vom Schicksal gebeutelte kleine Diebin mit einer Präsenz, Unmittelbarkeit und Spontaneität, die an das Spiel Sandrine Bonnaire in Agnès Vardas «Sans toit ni loi» (1985) erinnert.

Im Rückblick erscheint der 1985 entstandene Film «L'effrontée» (ZOOM 22/86), den Claude Miller mit Charlotte Gainsbourg drehte (und für den sie einen «César» als beste Nachwuchsschauspielerin erhielt) wie ein Vorspiel zu «La petite voleuse». Es ist kein Zufall, dass die junge Schauspielerin in jenem Film den gleichen Familiennamen trug wie in ihrer neusten Arbeit: Castang. Auch in jenem Film hält die damals dreizehnjährige Charlotte die Langeweile des bürgerlichen Alltags nicht mehr aus und denkt ans Abhauen. Sie begnügt sich dann aber mit der Flucht in einen Wunschtraum: in die Hoffnung, ein mit ihr bekanntgewordenes musikalisches Wunderkind werde sie auf eine Konzerttournee mitnehmen.

Den Reifeprozess, den die 1971 geborene Charlotte Gainsbourg in den letzten Jahren durchlaufen hat, machen die beiden Miller-Filme in recht eindrücklicher Weise nachvollziehbar. Die familiären Belastungen, die hinter diesem Prozess stehen, lassen die vier zwischen «L'effrontée» und «La petite voleuse» entstandenen «Familienfilme» höchstens erraten: Bis zu ihrem neunten Lebensjahr, als ihre Eltern sich trennten, ging bei den Gainsbourg-Birkins alles, was im französischen Show-Business Rang und Namen hatte, ein und aus. Mit dem Chanson «Je t'aime moi non plus» errangen Jane Birkin und Serge Gainsbourg seiner-

zeit einen Welterfolg. Die 1980 erfolgte Trennung der Eltern machte der Tochter schwer zu schaffen. Sie blieb bei der Mutter, die im Regisseur Jacques Doillon einen neuen Lebensgefährten fand, von dem sie eine weitere Tochter hat (eine erste Tochter gebar Jane Birkin bereits im Alter von 17 Jahren in England).

Mit dem Schlager «Lemon incest», den sie mit ihrem Vater zusammen einspielte, wurde Charlotte bei der französischen Jugend zu einem Begriff. Und auf dem provozierenden Videoclip, der zur Schallplatte herauskam, erkannte die Fachwelt, dass der damals dreizehnjährige Teenager schauspielerisches Talent besass. Dann kam Millers «L'effrontée» und die Verleihung des «César», den Charlotte, wie die Presse berichtet, «schüchtern und verstört» entgegennahm.

Im gleichen Jahr, in dem Millers erfolgreicher Film herauskam, drehte Charlottes «Stiefvater» Jacques Doillon mit dem Teenager den Spielfilm «La tentation d'Isabelle». Im Jahr darauf drehte Serge Gainsbourg als Regisseur, Autor und Hauptdarsteller mit seiner Tochter den umstrittenen Film «Charlotte forever» – ein erotisches Kammerstück um einen haltlosen Säufer und eine poetisch verklärte Lolita. 1987 war Charlotte Gainsbourg dann in zwei Filmen von Agnès Varda zu sehen: als sich selbst in dem ihrer Mutter gewidmeten Filmporträt «Jane B. par Agnès V.» und als Lucy im entzückenden Low-Budget-Spielfilm «Kung Fu Master» (ZOOM 4/89). Neben Mathieu Demy, dem Sohn Agnès Vardas, und ihrer Stiefschwester Lou Doillon spielte sie in dieser Liebesgeschichte einer vierzigjährigen Frau und eines fünfzehnjährigen Knaben die Tochter ihrer eigenen Mutter.

Vor diesem Hintergrund ist

die faszinierende Mischung von Fröhreife, Zurückhaltung und Trotz zu sehen, mit der Charlotte Gainsbourg die Figur der Janine Castang spielt. Und man bewundert die Fähigkeit der jungen Schauspielerin, sich in einen völlig anderen sozialen Hintergrund hineinzufühlen. «Ich glaube, dass sie ihr ganzes Leben vor der Kamera oder auf der Bühne stehen wird», sagt Claude Miller von seiner Hauptdarstellerin. «Sie ist kein Wunderkind mehr, sondern eine ernstzunehmende Schauspielerin.» ■

Josef Schnelle (fd)

Welcome in Vienna

Österreich 1985.
Regie: Axel Corti
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 89/140)

Zwei Soldaten überqueren in einem Jeep ein verschneites Schlachtfeld. Diese Schlacht ist geschlagen. Nur noch gelegentlich geht eine Granate nieder. Die beiden brüllen ein Lied: «Heute gehört uns Deutschland und morgen die ganze Welt.» Es sind die Sieger, in amerikanischen Uniformen, Ende 1944. Die beiden Soldaten sind Emigranten, die Grossdeutschland in den dreissiger Jahren verlassen mussten. Deutsch ist also ihre Muttersprache. Über Lautsprecher fordern sie deutsche Soldaten zur Übergabe auf, verheören die Überläufer. Manchmal kommt Hass hoch auf die Nazis: der eine ist Jude, der andere kommt aus einer kommunistischen Familie.

Schon am letzten Kriegstag, den sie in Salzburg erleben, wird ihnen aber die Illusion ge-

nommen, die US-Army sei eine antifaschistische Rächertuppe. Ein hochrangiger Nazi bietet Papiere und sein Know-how über «Fremde Heere Ost» und muss auf Befehl des Hauptquartiers mit Respekt behandelt werden. Der Krieg ist aus, ein neuer beginnt – ein «kalter» Krieg zwischen Ost und West. Für Nazis interessiert sich schon keiner mehr, am allerwenigsten in Österreich.

Freddy Wolff, der kleine GI aus der Propaganda-Kompanie, erkennt in einem Feldwebel der deutschen Wehrmacht den Hausmeister seiner Schule in Wien, weiss, dass er Juden denunziert hat und glühender Nazi war. Dass dieses Wissen keine Folgen hat, und dass er den Nazi als König des Wiener Schwarzmarktes wiedertreffen wird, ist Teil der langen Heimkehr eines jüdischen Emigranten nach Österreich, von der dieser Film erzählt.

Die Geschichte beruht auf den Lebenserinnerungen des Fernsehjournalisten Georg Stefan Troller. «Welcome in Vienna» ist der abschliessende Teil einer Fernsehfilm-Trilogie, die verdrängte und daher weiterhin unbekannte Kapitel der jüngsten österreichischen Geschichte aufschlägt. Er zeigt die misslungene Vergangenheitsbewältigung in der Ostmark des Deutschen Reiches, die plötzlich wieder Österreich wurde. Der Film steht für den Willen zur Aufarbeitung der Vergangenheit, notfalls zur Nestbeschmutzung.

Nazis finden im Nachkriegs-Wien, das in vier Besatzungszonen aufgeteilt ist, schnell wieder Arbeit; im Ostsektor herrscht schon Ernüchterung, auch bei einer jungen Kommissarin, die Agenten in der US-Army werben möchte. Schiebung ist alles. Nur Freddy Wolff, der idealistische Emigrant-GI, findet seinen Platz nicht. Mit ihm in

der Uniform der Besatzer wird seine Freundin, eine junge Schauspielerin mit Karriere-Hunger, ein Ami-Liebchen. Ohne Uniform ist er nichts – ein Hungerleider mehr, der aufpassen muss, nicht in die Fänge der Polizei zu geraten.

Der Ex-Nazi und Schwarzmarkt-König wird zu seinem Retter. Seine Freundin sucht sich lieber einen Realisten und Zyniker, denn für aufrechte Gesinnung kann man nichts kaufen, schon gar nicht im zerbombten Wien. Hitler-Faschismus und Nazideutschland, Anschluss und Ostmark sind für viele bald nur noch Erinnerungen an durchzechte Nächte und an den Kater nach dem Heurigen.

Grossdeutsch ist offenbar die Vorstellung von einem Betriebsunfall der Geschichte. Gewusst hat niemand etwas, und Nazis gab es kaum. Natürlich steckt im Verdrängungsmechanismus auch eine Wahrheit: Wie weitermachen, überleben mit solch einer Schuld? Der kleine GI, Jude und Antifaschist, ist personifizierte Moral und daher als lebendiger Mensch kaum lebensfähig. Als Kinofigur ist er unentbehrlich.

«Welcome in Vienna» ist ein Film gegen das schleichende Vergessen, und nicht nur der in Dresden geborene Kameramann Gernot Roll erinnert mit kargen, spröden Schwarz-Weiss-Bildern an «Heimat» von Edgar Reitz, für dessen Bildkompositionen er ebenfalls die Verantwortung trug. Es ist der Versuch einer zeitgeschichtlichen Chronik voller Bezüge und Verweise, die Frage «Wie konnte das geschehen?», bezogen auf die politische Kultur und Un-Kultur eines Nachkriegs-österreichs, das der politischen Realität der Bundesrepublik Deutschland viel näher ist, als auf den ersten Blick erkennbar. ■

Franz Derendinger

D. O. A. – Dead on Arrival

(D. O. A. – Bei Ankunft Mord)

USA 1988.

Regie: Rocky Morton und Annabel Jankel

(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 89/111)

Dexter Cornell (Dennis Quaid) ist ein Schriftsteller und Literaturdozent, der in eine schöpferische Krise geraten und darüber zum Zyniker geworden ist. Die Veröffentlichung seines letzten Buches liegt vier Jahre zurück. Die Arbeiten, die Sorgen, aber auch die Avancen seiner Studenten lassen ihn kalt. Weil seine Frau nicht zusehen mag, wie Dex sich selbst verrät, will sie ihn verlassen. Cornell ertränkt seinen Kummer im Alko-

hol; doch die Beschwerden nach der Sumpftour, die er zusammen mit der Studentin Sydney (Meg Ryan) unternommen hat, gehen über das Mass eines gewöhnlichen Katers weit hinaus. Im Spital, wo er sich untersuchen lässt, erfährt er, dass ihm ein langsam wirkendes tödliches Gift verabreicht wurde und dass er höchstens noch 48 Stunden zu leben hat.

Nun will Cornell seine Frau aufsuchen, doch er kommt gerade dazu, wie ein Unbekannter sie in der Wohnung niederschlägt und dabei tödlich verletzt. Weil man ihn bei der Leiche findet, gerät Dex selber in Verdacht. Es gelingt ihm jedoch, sich der Polizei zu entziehen, und er macht sich daran, seinen Mörder sowie dessen Motiv zu finden. Nachdem er sich kaum mehr an die vergangene Nacht erinnern kann, ist Sydney sein einziger Schlüssel zu den Ereignissen; er fesselt sie mit Sekundenkleber an sich und klopft mit

ihr alle Stationen seiner Sumpftour ab. Dabei geraten die beiden in ein Labyrinth von familiären Verstrickungen rund um das Campus, aber sie schaffen es nicht, den Fall aufzuklären. Erst ganz zum Schluss blitzt dem bereits verdämmernden Dex die Lösung auf; es kommt zum Showdown mit dem Mörder.

Nun ja, dieses Remake eines gleichnamigen Thrillers von 1949 verfügt über ein Grundmotiv, aus dem sich etwas machen liesse: der ausgebuffte Mitdreissiger, der in einer leicht verfrühten Midlife Crisis herumtreibt, dem Biss und Motivation abhanden gekommen sind und den erst der nahende Tod wieder ins Leben zurückholt. Der Film hat dank der Fotografie auch einige atmosphärisch dichte und stimmige Stellen;

Dozent Dexter Cornell (Dennis Quaid) hat nur noch 48 Stunden zum Leben, um seinen Mörder zu finden.



dennoch hinterlässt er einen schalen Nachgeschmack.

Da ist einmal der Plot, der nicht überzeugt, und zwar in der letztlichen Auflösung genauso wenig wie in jener Nebenfährte, die von einem scheinbaren Schülerselbstmord ausgeht: Der Grundsatz «publish or perish» mag wohl dem mittleren akademischen Kader das Leben versauern, ein brauchbares Mordmotiv jedoch gibt er kaum her. Ebenso wirkt das gordische Beziehungsgeknäuel rund um jenen Schüler unglaubwürdig, der sich dem Anschein nach freiwillig vom Dach des Universitätsgebäudes gestürzt hat, in Wirklichkeit aber ermordet wurde.

Da sind zum andern die vielen Leichen – insgesamt neun –, die in der überwiegenden Mehrzahl von der Spannungsökonomie her überflüssig wirken. Vor allem entlang der Nebenfährte sterben die Leute zeitweise weg wie die Fliegen, ohne dass diese Tode von der zentralen Handlung her auch nur im geringsten motiviert wären.

Diese inflationäre Todesrate führt aber geradewegs zum eigentlich wunden Punkt des Films: Die Autoren Rocky Morton und Annabel Jankel kommen vom Videoclip her, und ihre Stärke liegt denn auch eindeutig in der actionsreichen Ausgestaltung einzelner Szenen, während sie sich mit dem Ganzen einer Filmhandlung doch ziemlich schwertun. So haben die einzelnen Szenen die Tendenz, auseinanderzudriften und sich quasi selbständig zu machen. Weil das aber im Spielfilm letztlich nicht angeht, müssen sie nachträglich wieder zusammengepappt werden. Die entsprechende Sekundenkleberfunktion kommt nicht zuletzt den breiten Dialogen am Schluss des Films zu, welche dem Zuschauer die Motive und Zusammenhänge mit aller nur

wünschenswerten Deutlichkeit vor Augen führen.

Kurz: Der Film ist der Konzeption nach irgendwo auf halbem Weg zwischen den Anforderungen an Videoclips und den ganz anders gelagerten Regeln des Spielfilms steckengeblieben. Publish oder perish, ein bisschen gilt dieser Grundsatz halt auch für Filmautoren. ■

Irene Genhart

Tequila Sunrise

USA 1988.

Regie: Robert Towne

(Vorspannangaben

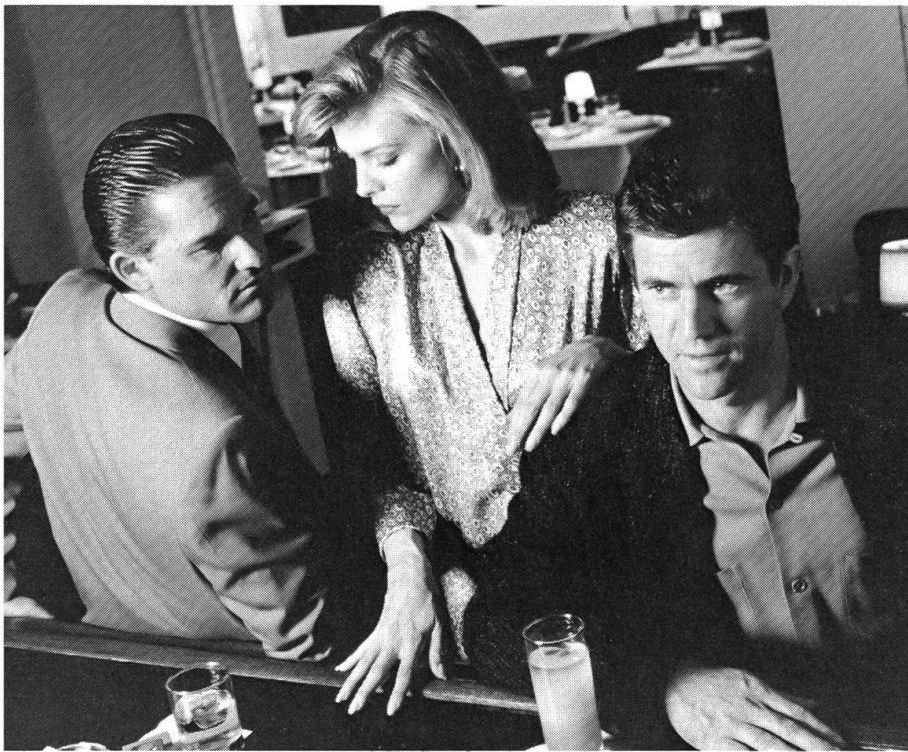
s. Kurzbesprechung 89/122)

In den siebziger Jahren hat sich Robert Towne als Drehbuchautor einen Namen gemacht, und das nicht zu Unrecht, zählen doch Filme aus seiner Feder wie «Chinatown» von Roman Polanski und «Shampoo» von Hal Ashby und andere Werke, denen er helfend unter die Arme griff («Tootsie», «Bonnie & Clyde»), zu den eindrücklichsten und erfreulicheren Erlebnissen eines Kinogängers. Die Story, die er für sein zweites Regiewerk «Tequila Sunrise» schrieb, ist denn auch eine (einzige) Garantie für gute Unterhaltung während zwei Stunden. Towne greift zu einem altbekannten und oft erprobten Rezept: Die Freundschaft zweier Männer wird auf die Probe gestellt. Einerseits durchs Schicksal, welches die Lebenswege der ehemaligen Highschool-Kameraden zuerst auseinanderdriften und später – in der Zwischenzeit ist einer Polizist, der andere Dealer geworden – wieder sich kreuzen lässt. Dazu mischt man, und das ist die andere Seite der Probe,

eine Portion Frau, nach der beide gleich gierig greifen. Die Auseinandersetzung zwischen Gut und Böse wird ums Melodramatische angereichert – das ist guter Stoff. Mit Sex and Crime, Gefühl und einer Prise Humor liesse sich allzeit Spannendes, Packendes und vor allem Filmgerechtes schaffen.

Schwarze Geschäfte in Millionenhöhe, Drogenhandel und die Polizei immer hart dran: Die Exposition verspricht Spannung, Action, Thriller. Man erwartet harte Männer, die wissen, wie's Geschäft läuft, Charaktere, die sich selber treu bleiben, und Frauen, die trotz aller Weiblichkeit genauso hart sind wie die Männer. Zu sehen bekommt man in «Tequila Sunrise» jedoch einen Polizisten, der in jeder Szene aussieht, als ob er direkt vom Modebummel käme, eine Blondine, die verführerisch durch die Bilder schwebt und selbst in den coolsten Szenen nur verletzlich und zart aussieht, einen Dealer, der sein Herz an diese Frau gehängt hat und jetzt mit grossen Unschuldsgaugen seine Vergangenheit zu vertuschen versucht. An diese Gesichter, das stimmt, wird man sich erinnern. Die Silbertränen, die Michelle Pfeiffer weint, wenn sie merkt, dass der Polizist (Kurt Russell) sie zum Opfer seines Berufes gemacht hat, die Schmachtblicke des Dealers (Mel Gibson), der hinter der Schnapsflasche hervor der davoneilenden Verehrten nachluchst – das sind Bilder, die unter die Haut gehen.

Auch die andern Bilder prägen sich hart ins Gehirn. Sie tragen zeitweise eine solche Signalwirkung, dass sie sich in seltsamer Weise mit den Bildern der vorangehenden Werbespots zu mischen beginnen. Zwei Männer sitzen vor der glühend rot untergehenden Abendsonne am Meeresstrand, schauen leise auf ihren Kinder-



Eine Portion Frau zwischen zwei Männern: Kurt Russell, Michelle Pfeiffer, Mel Gibson.

schaukeln und versprechen sich ewige Freundschaft, ein brandrotes Boot zischt durch blauwalende Meereswogen, die Tür des Strandhauses öffnet sich, heraus treten ein kleiner Junge, eine lächelnde Frau und ein Vater im Hawaii-Look. Man hätte ebensogut in einem Familienalbum blättern können.

Das liegt nicht an der Besetzung – das Trio Pfeiffer, Russell, Gibson ist keines der schlechtesten, die Hollywood produziert hat –, sondern an der flachen Struktur der Figuren. Nick, der Polizist, und Dale, der Dealer, sie sind weder böse noch richtig gut, sie besitzen nicht die bösartige Schlitzohrigkeit und den daraus entstehenden Charme ihres Metiers. Sie sind nicht schwarz und nicht weiss, sind nicht zwei Kontrahenten, die aufeinanderprallen, sondern zwei fast identische Ausgaben des Durchschnittsmannes, made in USA. Nicht mehr ganz jung, distinguert und dadurch leidlich attraktiv, zeichnet sie einzig die Langeweile aus.

Noch verheerender ist die Rolle der Frau ausgefallen: blond, verführerisch, reich, gut

beleumundet, von allen verehrt, sehr sexy und sehr sinnlich, verkörpert sie genau die Wunschfrau, die man(n) heute täglich x-mal in der Werbung vorgeführt bekommt. Dazu kommt, dass oben aufgezählte Eigenschaften das Bild einer modernen, emanzipierten Frau entwerfen, diese im Film jedoch nur über die alten Rollenklischees als Kinderhüterin und Köchin zu agieren beginnt.

Brauchen die zwei Männer im Film die Frau, um sich ihre Freundschaft zu bestätigen, so braucht der Film die Frau, um attraktiv zu werden. Dass die Dialoge dem Zuschauer ab und zu ein spontanes Lachen ermöglichen und sich in den Liebeszenen eine seltsame Semiotik von Wasser und Leidenschaft entwickelt (je nasser, desto leidenschaftlicher), sind nette Beobachtungen, die ein sinkendes Schiff nicht vor dem Untergang retten und diesen Film nicht vor dem Vergessen. ■

Film auf Video

Roland Vogler

Imagine: John Lennon

USA 1988.

Regie: Andrew Solt

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 89/117)

Legenden sind unsterblich. Insbesondere wenn sie bereits zu Lebzeiten derart solide gezimmert wurden wie im Fall John Lennon. Musikalisches Genie, Provokateur, Revolutionär: John Lennon war von den Päpsten der Musikgeschichte und von seinem Publikum längst heilig gesprochen worden, als er 1980 einen sinnlosen Märtyrer-Tod sterben musste. Wie sehr Lennon seine eigene Legendenbildung mitverantwortete, belegt nun nachdrücklich der stimmungsvolle Kompilationsfilm von Andrew Solt. Er zeigt Lennon als ausgesprochenen Egozentriker, als einen obsessiven Künstler, der sich und sein Leben als Gesamtkunstwerk betrachtete, das er der Öffentlichkeit geradezu aufdrängte.

Solt stellte keine Dokumentation im herkömmlichen Sinn her. Sie folgt dem Leben Lennons nicht chronologisch, sondern setzt im Jahr 1971 ein, als Lennon auf seinem Landsitz in Tittenhurst mit den Aufnahmen zu «Imagine», nach der Auflösung der Beatles, sein Solo-Comeback vorbereitete. Von hier aus blendet der Film in Lennons Kindheit und in seine Zeit