Film im Kino

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **43 (1991)**

Heft 23-24

PDF erstellt am: **03.06.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Le pas suspendu de la cigogne

Regie: Theo Angelopoulos ▮ Frankreich/Griechenland 1991

PIERRE LACHAT

Zurückgeschritten wird nicht, auch wenn's manchmal danach aussieht. Zwar grass- und marschieren die neuen Nationalisten von Paris bis Moskau und von Belfast bis Belgrad, und auf unserm mutwillig zergliederten Kontinent, der schon die ersten Kriege der nun einsetzenden Ära erlebt, zeichnen sich die so oft befürchteten Urstände der alten Gespensterschaft nun wahrhaftig doch noch ab. Alle rüsten gegen alle für die anstehenden Verteilungskämpfe im Rahmen einer sogenannten neuen Ordnung der Welt, die gerade auch eine Rebalkanisierung Europas offensichtlich vorsieht.

Folgerichtig jagen die aufbrechenden deutschen und sonstigen Neo-Nazis wohl auch Polen, Türken und Russen, desgleichen aber Griechen, Spanier und Italiener und nächstens einmal – EG hin, EG her – jeden Ausländer. Auf das Ende des 20. Jahrhunderts scheint die Rückkehr ins 19. zu blühen, sogar so, als gälte es, vorn bei den Weltkriegen und Revolutionen neu anzufangen, um sie wie immer spät noch einmal anders ausgehen zu lassen.

Zwei europäische Filme des Jahres 1991 fangen am Vorabend des Unabsehbaren mit ahnungsvoller Sensibilität dieses Klima ein, das bestimmt ist von der Erwartung von etwas, was allerdings nichts wirklich Bestimmtes ist, denn vorerst steht nicht mehr fest, als dass es hinterher heissen wird, niemand habe es gewollt.

«Meeting Venus» (ZOOM 19/91) von István Szabó thematisiert die rasch voranschreitende Zersplitterung des Kontinents unumwunden und holt indirekt auch zu einer entsprechenden Antwort aus, die dann allerdings lautet, einzig noch ein starker Mann vermöge das auseinandertreibende Ganze zusammenzuzwingen, was ungute Erinnerungen an Hitler und Stalin und sogar an Napoleon weckt. Denn keine Frage, in einem übertragenen Sinn ist der ungarische Opernregisseur, der als Held des Films alle partikularistischen Widerstände überwindet, ein Nachfahre jenes österreichischen Tapezierers oder georgischen Berufsrevoluzzers. Beide Diktatoren, man weiss es, liebten die Kunst in dem Mass, in dem sie sich als Gleichnis für die Ausübung der Macht auffassen lässt.

Ein neuer kollektiver Traum

Auf den nämlichen Zerfall der über 40jährigen alten Ordnung spielt nun *«Le pas suspendu de la cigogne»* zwar etwas weniger nachdrücklich, aber noch immer deutlich genug an. Als Alternative zum alle gegen alle postuliert Theo Angelopoulos dann etwas vage und recht provisorisch einen «neuen kollektiven Traum», der noch zu umschreiben wäre, den man sich aber zweifellos als revidierte idealkommunistische Utopie denken muss.

Der Offizier der griechischen Truppen in der nördlichsten Landesregion, der zu Beginn des Films über der ausgezogenen Grenzlinie zum Nachbarstaat seinen Fuss in der Schwebe hält, würde ihn am liebsten nicht wieder zurückziehen. Zurückgeschritten wird nicht, auch wenn's manchmal danach aussieht. Diese unsichtbaren Mauern, suggeriert die kleine Geste, wären vielmehr zu schleifen, nicht anders als jene sichtbare von Berlin. Die Demonstration des Offiziers wirkt konkret, abstrakt mutet dagegen der schwarze Pinselstrich auf dem Asphalt der Brücke an, die an dieser Stelle über einen Fluss führt.

Protagonisten des Films sind nicht zuletzt Asylsuchende aus mehrerer Herren Ländern, vorwiegend Kurden, die in der Grenzregion von der Regierung in Athen mit Blick auf baldige Abschiebung konzentrationszwischengelagert werden. Mittelbar suggeriert die wachsende Zahl der Flüchtlinge, je weniger durchlässig die europäischen Grenzen gehalten würden, um so mehr Völkerwanderer aus um so mehr Nationen, die durch neu

gezogene Grenzen auseinandergerissen werden, müssten Übertritt begehren.

Die Exilanten tun es aus der logischen Überlegung heraus, hinter dem höchsten Zaun wachse doch bestimmt das fetteste Gras. Ein- und Ausgrenzung, Mauern und Stacheldraht sind eben immer eine Frage der Seite, von der man herkommt. Des einen Schutzwall ist des andern Todesstreifen. Des einen Reisefreiheit ist des andern Überfremdungsangst.

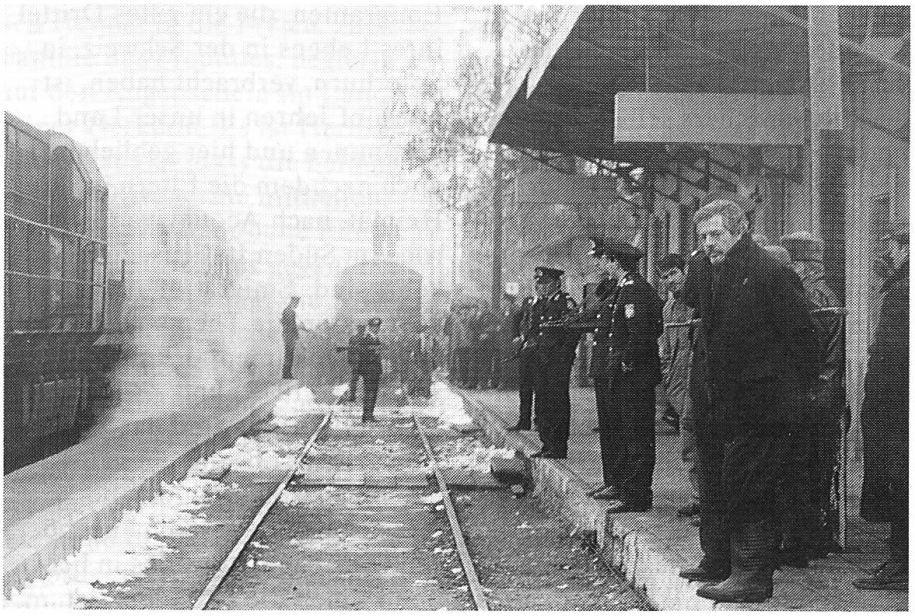
Die Melancholie am Ende des Jahrhunderts

Marcello Mastroianni stellt einen ehemaligen Parlamentarier dar, der sich eines Tages aus dem ehrbaren Polit-Business absetzt, und zwar tut er es gerade auch unter Hinterlassung eines Buches mit dem Titel «Die Melancholie am Ende des Jahrhunderts». Hier im Norden wird er unter den Frierenden und Hungernden ohne Heimat und Hoffnung aufgespürt. Ein findiger Fernsehjournalist (Gregory Karr) bemüht die von Jeanne Moreau gespielte Frau des Verschwundenen zur Identifikation.

Doch mehr kann die Herbeigereiste auch nicht feststellen, als dass ihr Mann, wenn er's denn noch ist, der einst für seine politische Kultur berühmt und zweifellos ein beredter, demokratischer, liberaler, toleranter, aufgeklärter Grieche und Europäer war, jetzt ganz und gar einer von diesen stummen, rätselhaften, fatalistischen Auf- und Davongelaufenen, Heimatlosen geworden ist, nachdem er doch vor Jahren, als in Athen die Diktatur der Obristen waltete, schon einmal im Exil war. Ob es sich heute noch um ein und denselben Mann handelt, ist eine Frage ohne jede wirkliche Bedeutung geworden.

Was den Entfremdeten jetzt beschäftigt, ist die Verheiratung seiner Tochter, wenn sie's denn ist, über den Grenzfluss hinweg, mit Braut und Bräutigam samt respektiven Familien je auf dem einen Ufer. Diese unsichtbaren Mauern, suggeriert mit verdoppeltem Nachdruck die breitangelegte, wunderbar raumgreifende Szene, die die Wechselwirkung von Nähe und Distanz verdeutlicht, wären zu schleifen wie jene sichtbare Mauer von Berlin.

Der zum Schweiger verwandelte Redner hat unser Verständnis, besonders viel gibt es ja auch angesichts der Zeitirrläufe nicht mehr zu melden. Die internationale Hochzeit aber verlangt unsere sentimentale Anteilnahme. Nationalitäten und Nationalismen, chauvinistische Ideologien jeglicher Couleur – von der grossserbokroatischen bzw. -kroatoserbischen bis hin zum eigentlichen EG-oismus – geraten wieder ausgeprägter denn je der freien Entfaltung des Lebens in die Quere, und das



Eine Welt der unsichtbaren Mauern, der Grenzen und der Melancholie im Europa am Ende des 20. Jahrhunderts (Jeanne Moreau und Marcello Mastroianni).

macht sicher mit die Melancholie am Ende des Jahrhunderts aus, die der Film – langsam, aber zielstrebig wie der Grenzfluss Evros – zu verbreiten versucht. Am leichtesten und häufigsten kommt Verzweiflung vom Getrenntsein, und zwar nicht von falschen Grenzen, sondern von der Falschheit jeder Grenze.

Die nichtüberschrittene Linie

Angelopoulos kennt selber nur zu genau, wovon er erzählt. Seine Filme aus den letzten zwanzig Jahren nehmen sich von «Die Wanderschauspieler» bis «Landschaft im Nebel» – und auch jetzt wieder bis zu diesem «Schwebenden Storchenfuss» – nationalgriechisch durch und durch aus. Daran jetzt etwas zu ändern, wäre vermutlich an der Zeit. Konsequentes antizyklisches Verhalten täte not, nämlich in Zeiten des Internationalismus Nationalist gewesen zu sein und nun, in solchen des Nationalismus, Internationalist zu werden.

Das Nichtüberschreiten der Grenze im griechisch-bulgarisch-türkischen Dreiländereck mit seinen Wegen, die sich nach dem innern Europa wie nach dem äussern Asien auftun, und mehr noch die Gestalt dieses früher schon einmal exilierten Helden, der im eigenen Land wieder unter die Fremden ins Exil geht – beides verweist nicht zuletzt auf die Lage des Filmemachers selber. Angelopoulos müsste, bei aller vielgestaltigen Weitläufigkeit Hellas', dringend anderswohin und anders, stilistisch weniger streng verkapselt drehen gehen, bloss tut er es dann eben nie. Mag sein, dass es ihn darum in keine Fremde zieht, weil er sich am Ende selber, wie sein Held, im eigenen Land schon länger ausgegrenzt fühlt und seine Art von innerer Emigration bereits praktiziert, die ihn nun zwar nicht einfach schweigen heisst, aber gerade über Weitergehendes, Grenzüberschreitendes keine direkte Rede zulassen will.

Ausserhalb Hellas' kein Heil

In diesem Sinn ist «Le pas suspendu de la cigogne» wohl derjenige Film Angelopoulos', der mit dem bislang freudigsten Schritt bis zur Grenze vorstösst, sie dann aber, Fuss in die Luft, mit der gleichen Entschlossenheit einhält. Zurückgeschritten wird nicht, voran aber ebensowenig, mindestens bis auf weiteres. Denn noch scheint unsicher, ob es ein Heil ausserhalb Hellas' gibt, sei's auf dem einen, sei's auf dem andern der beiden Kontinente, an deren Schnittstelle es liegt. Und wovon im übrigen noch reden, wo vorerst melancholisches Schweigen zu raten ist und der «neue kollektive Traum» bestenfalls benannt werden kann?

Doch sollte dereinst die Filmografie des beredten Hellenen, nicht unähnlich derjenigen Alain Tanners, in eine nationale und eine postnationale Periode zerfallen, wird möglicherweise «Le pas suspendu de la cigogne» den Übergang zwischen den beiden Phasen bezeichnen. ▮▮▮

Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 91/324

Bellinvitu

Die schöne Einladung

Regie: Nino Jacusso ▮ Schweiz/BRD 1991

MARTIN SCHLAPPNER

Nino Jacusso, Sohn italienischer Emigranten, die ein gutes Drittel ihres Lebens in der Schweiz, in Solothurn, verbracht haben, ist mit fünf Jahren in unser Land gekommen und hier geblieben, auch nachdem die Eltern in ihre Heimat, nach Acquaviva Colleroce im Süden Italiens, zurückgekehrt sind. Emigration und Heimkehr waren die Themen von zwei langen Dokumentarfilmen, *«Emigrazione»* (1978) und *«Ritorno a casa»* (1980). Es sind das zwei Filme, die – obwohl ein jeder eine in sich abgeschlossene Arbeit bildet – zusammengehören vom Thema her, das in beiden Filmen die Fremdheit ist. Dort die Fremdheit der Emigranten im neuen, unbekannten Land, das ihnen ganz vertraut nie werden wird und dessen Bürger ihnen, bei ganz und gar nicht abzustreitender Offenheit, immer wieder als Fremden begegnen. Hier die Fremdheit im einst vertrauten Geburts- und Heimatort, an dessen traditionsstarkes Leben sich zwar der Vater mit allerlei Aktivitäten wieder einigermassen adaptieren, die Mutter jedoch, nun wieder nach patriarchalischer Tradition ans Haus gebunden, nur mit Mühe wieder eingliedern kann. Fremdgefühl auch der zu Hause gebliebenen Männer und Frauen gegenüber den Zurückgekehrten.

Das Thema des Zwiespalts, da und dort – im Land der Emigranten und im Land der Herkunft –

zu Hause zu sein und in keinem ganz, ist in der schweizerischen Literatur, deren Autoren in der Schweiz aufgewachsene Söhne aus der zweiten Generation der Einwanderer sind, geläufig. Nino Jacusso hat mit seinen beiden Dokumentarfilmen, der eine wie der andere in Schwarzweiss und im 16-mm-Format gedreht, dafür gesorgt, dass dieses Thema auch im schweizerischen Filmschaffen aufgetaucht ist. Die Perspektive auf das Land, wo die Emigranten ihre wirtschaftliche Existenz aufbauten, ohne dass sie mit dem Umfeld der schweizerischen, ganz andersartigen Gesellschaft auf die Dauer ins reine kommen konnte, ist bei einem Autor der zweiten Generation eine völlig andere als bei einem, der als der Fremde ganz und gar ins Land gekommen ist. Man entdeckt deshalb in den Filmen von Nino Jacusso nie jene Aggressivität, mit der Alvaro Bizzari in «Lo stagionale» (1972) und in späteren Filmen gegen das Gastland vorgegangen ist, nie jene Wut, die sich bis zum Paroxismus des Vergleichs der Schweiz mit einem Konzentrationslager steigerte.

Emotionaler und kultureller Konflikt

Bei Nino Jacusso trifft man, zunächst in den beiden erwähnten Dokumentarfilmen, eher auf ein Lebensgefühl der Resignation, die bei ihm allerdings aufscheint als eine Kraft des Widerstandes, des Willens zum Überdauern, der gerade darin lebendig wird, dass der Zwiespalt, im Heimatgefühl geteilt zu sein, ausgehalten werden soll. Hier nun setzt Nino Jacussos neuer Film, ein Spielfilm nun, wenn auch keineswegs der erste Spielfilm aus seiner Hand (voraus ging «Kassengeflüster», 1983, mit Franz Rickenbach), mit seiner Geschichte an. Es ist, im ganzen gesehen, eine Geschichte, die halb Heimatsuche, halb Kriminalstory ist und in dieser Verwebung ein Muster des Erzählens abgibt, dem man volle Aufmerksamkeit schenken muss.

Der Titel des Films, *«Bellinvitu»* (Die schöne Einladung) stammt aus dem Sprachbereich süditalienischer, genauer abbruzzesischer Kriminalität, die durch eben dieses Wort zynisch-verharmlosend in den Bereich der Folklore hinüberwechselte. Seit dem vergangenen Jahrhundert war es üblich, dass die in bitterer Armut lebenden Landarbeiter, zu Banden zusammengeschlossen, sich das benötigte Geld dadurch beschafften, dass sie Wohlhabende, Leute aus dem Norden zumal, entführten und Lösegelder erpressten. Diese Entführungen entwickelten sich zu einer Kunstform, die etwa darin bestand, dass die Entführten nichts von ihrer Entführung bemerkten und so später in Verdacht geratene Entführer entlasten konnten. «Lu bell'invitu» nannte man diese Art der Entführung.

Nino Jacussos Film ist die Geschichte einer solchen Entführung: Yvonne, die Tochter aus einem neureichen Schweizer Haus, fährt mit ihrem Freund Michele, dem Emigrantensohn der zweiten Generation, in dessen Heimat in die Ferien, zur Familie des Freundes, begierig auf den Augenschein im Lande seiner Herkunft. Es ist Herbst, und es ist klar, dass die beiden bei der Olivenernte mithelfen, eine selbstverständliche Pflicht den Eltern Micheles gegenüber. Doch Yvonne genügt die Normalität dieses bäuerlichen Alltags nicht, es treibt sie Abenteuerlust ins Unbekannte, und dieses bietet sich ihr in den Bergen des Majella-Massivs an, wo seit alters her die Aussenseiter, die Geächteten und die zu Briganten gewordenen Landarbeiter ihren Zufluchtsort haben.

Was mit ihr nun geschieht, nimmt sie so recht nicht wahr, obgleich eine Ahnung in ihr aufsteigt, dass die Sache vielleicht so harmlos nicht enden könnte, wie sie ihr erscheint. Eine Liebesfahrt durchs molisanische Gebirge, im schmucken Auto. Und doch, in ganz seltsamer Weise, ist da noch etwas anderes. Michele sitzt am Steuer, und nicht der Funken eines Argwohns gegen ihn kommt bei Yvonne auf, wieso auch? Und dennoch, wer lenkt die Fahrt immer tiefer hinein ins Unwegsame, in die Einöde, in verschlossene Felsorte, in bizarre Schluchten, zu Menschen, die kaum jemals die Sprache benutzen, die untereinander mit Zeichen, mit Blicken Umgang haben, bei denen trotzdem alles sich abwickelt, als handelten sie nach einem Plan.

Yvonne ist eine moderne junge Frau, selbstbewusst und unmittelbar, auch und gerade in ihrem Liebesanspruch. Mehr aber als in diesem Verhalten wird ihre Fremdheit in diesem alten Gebirgsland spürbar in ihrer Art von beinahe oberflächlicher Abwehr alter Denk- und Lebensvorstellungen, in denen für sie, auch für Michele, eine Gefahr verborgen sein könnte. Yvonne hat nur Spott dafür übrig, dass Michele, der zwar einen Schweizer Pass besitzt, diesem Land und der Tradition seiner Herkunft sensibilisiert gegenübersteht, keineswegs zwar als ein immer noch Vertrauter, jedoch als einer, der umgetrieben ist, um hier seine Heimat tatsächlich wieder zu finden.

Eine Entführung – nicht ganz in den Griff bekommen

Der Konflikt also hat seinen Ursprung in diesem Gegeneinander verschiedener Herkünfte, die weder die Frau noch der Mann zu verleugnen gewillt sind. Streit ist

an der Tagesordnung, doch spürt man den ganzen Film hindurch, dass die beiden Liebenden zusammenbleiben werden, dass die Spannung, die kulturell und sozial zwischen ihnen besteht, in ihrem Leben fruchtbar sein wird.

Nun verbindet Nino Jacusso mit diesem emotionalen und kulturellen Konflikt, der ausgereicht hätte, dem Film Substanz zu geben, mit dem Drama der Entführung und mit diesem eine – so zwar nicht unbedingt zwingende – soziale Typisierung des Nordens, in diesem Fall der Schweiz. Unter den Druck der Erpresser gerät der Vater Yvonnes, der die Forderungen nach Lösegelder zunächst als Scherz betrachtet, kann er die angeblich entführte Tochter doch jederzeit über das Telefon erreichen. Doch die kriminelle Geschichte schreitet konsequent voran: Es gibt, das steht mit der Zeit ohne Zweifel fest, von der Schweiz aus eine Verbindung nach Süden, es gibt ein Zusammenspiel, in welchem die armen Bauern wiederum als die kriminalisierten Handlanger erscheinen, die wirklichen Verbrecher aber anderswo ihre Residenz haben. Entsteht nicht mehr und mehr der Eindruck, dass es zwischen Erpresser und Erpresstem einen Zusammenhang gibt, eine Überschneidung im Menschlichen, in der Mentalität?

Dass Nino Jacusso diesen Aspekt der Geschichte, obwohl er unabweisbar plausibel ist, nicht ganz, wie es künstlerisch wünschbar wäre, in den Griff bekommt, macht das Ungleichgewicht dieses Films aus. Die Szenen, die im Umland der Stadt Solothurn angesiedelt sind – in der Villa der Neureichen, auf dem Bahnhof, wo die Kuriere abgewartet werden, in der Kanzlei des Anwalts, der dann unerwartet das Opfer der Verschwörung wird – nehmen sich konstruiert aus. Während in den Szenen, die im Süden sich zutragen, Einfühlung lebendig ist, eine ungewöhnliche Intensität des Blicks und der Beobachtung von Landschaft und Menschen. Es ist, als hätte Nino Jacusso, gerade weil die nördliche Ortschaft ihm innerlich fern vielleicht noch immer ist, in diesem Blick auf den Süden eine Sehnsucht verwirklicht, die sein ganzes Lebensgefühl zutiefst prägt.

Geniales Verständigungssystem

Diese Suche, einer Heimat wieder zu begegnen, die er so gar nie besessen hat, macht die Stärke des Films aus, bewirkt, dass der

Halb Heimatsuche. halb Kriminalstory: Domenico Pecoraio und Johanna Lier.

junge Schauspieler Domenico Pecoraio, der Michele spielt, so genau in seine Rolle stimmt, sympathisch in einem und latent unerforschbar. Ihm merkt man denn auch an, dass er, wiewohl an der Entführung nicht selber beteiligt, mit dem Geheimnis des genialen Verständigungssystems vertraut ist, das seit alters her in den molisanischen Bergen benutzt wird: Frauen sticken Spitzendecken, Lasche für Lasche ist ein Signal, und aus den einzelnen kleinen Decken wird, sobald die Aktion zu Ende ist, eine einzige grosse Decke zusammengestickt - die Bellinvitu-Decke.

Mit dem Sticken an dieser Decke, in der Küche vor dem Kaminfeuer, beginnt der Film, mit dem Zusammennähen der verschiedenen kleinen Decken schliesst er ab: Drei Frauen, deren älteste verkörpert, wie alt diese Sitte ist, hocken auf ihren Stühlen, schweigsam zumeist, sinnend, geheimnisvoll, Nornen. Yvonne, von Johanna Lier schön, lebhaft, mit suggestiver Vitalität gespielt, kann sich solcher Fremdartigkeit nicht entziehen, versinkt bei ihrem Anblick für eine Weile in Nachdenklichkeit, verwirft diese aber umgehend.

Zeugnis eines Emigrantensohnes

So froh wie bei Johanna Lier und Domenico Pecoraio wird man bei den anderen Schauspielern sonst nicht - ausgenommen natürlich bei den Darstellern der abbruzzischen Bauern, die alle Laien sind, eindrücklich ihnen voran die Eltern von Nino Jacusso. «Bellinvitu» ist ein sehr persönlicher Film, das Zeugnis eines Emigrantensohnes, das diesem selber helfen soll, sich in den Konfrontationen, denen er sich kulturell und sozial ausgeliefert sieht, zurechtzufinden.

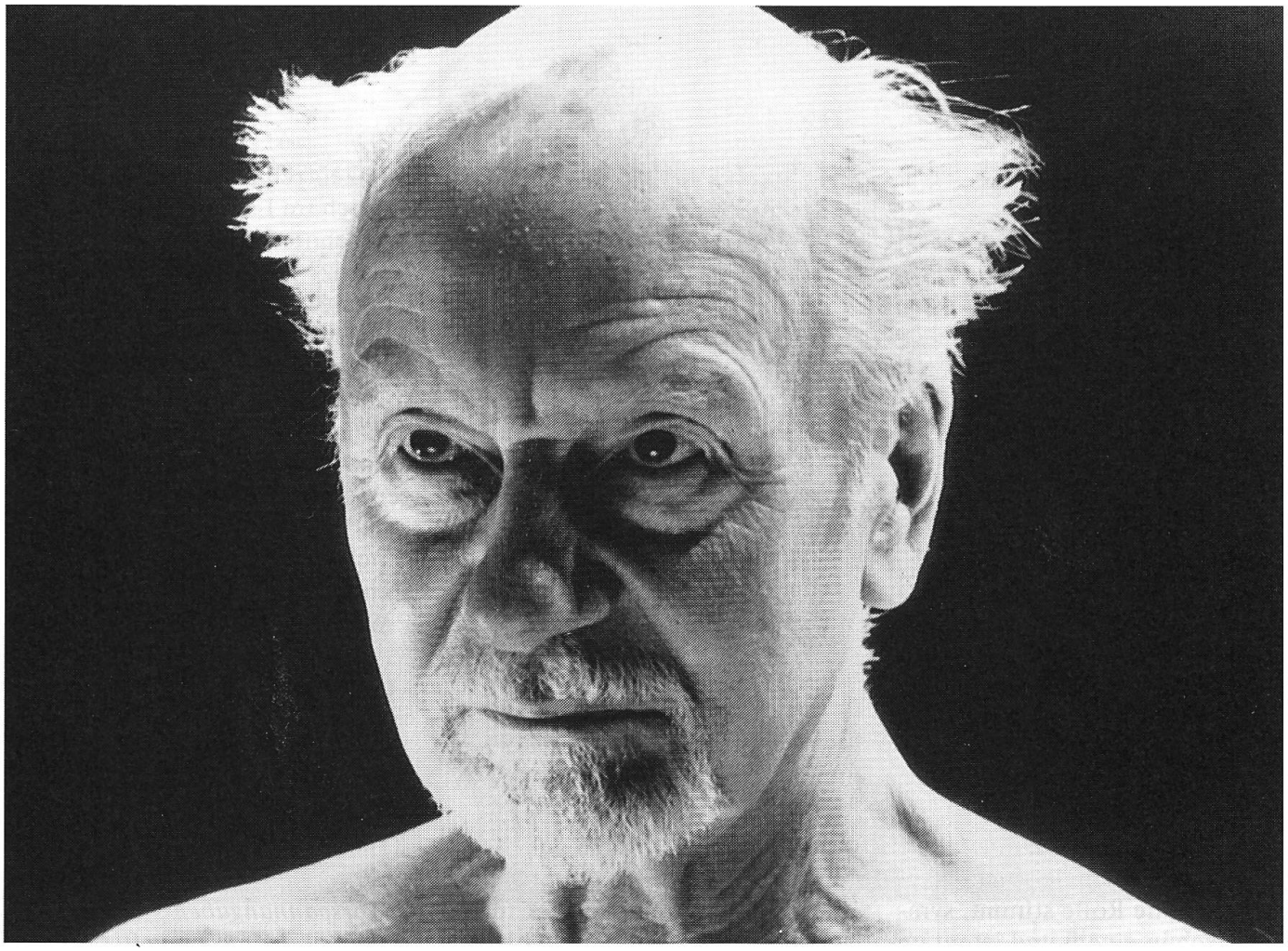
Der Film ist indessen etwas anderes noch: Das künstlerisch ernst zu nehmende Produkt aus einer Filmmanufaktur, die sich in der «Provinz» angesiedelt hat, in Solothurn, abseits der beiden Filmzentren Zürich und Genf, die sich im Laufe der letzten Jahrzehnte herausgebildet haben. Provinz? Das Wort wird man nur dann verwenden dürfen, wenn mit ihm nicht ein Mangel an Professionalität, ein Fehlen von Anspruch gemeint ist. Die gestalterisch an diesem Film aus der von ihnen gegründeten Produktionsgenossenschaft «Video Network Insert Film» Beteiligten sind (noch immer) junge und selbständige Leute: Ivo Kummer als Produzent, Daniel Leippert als Kameramann und Nino Jacusso selbst als Autor und Regisseur. Was sie mit «Bellinvistu», bei aller Schwäche, die auch auszumachen ist, zur Filmszene Schweiz beigetragen haben, ist so eigenständig wie eigenwillig. ▮▮▮

Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 91/313

KURZ NOTIERT

Auszeichnung für senegalesischen Film

Am 11. Internationalen Filmfestival von Amiens hat die katholische Filmjury (OCIC) dem senegalesischen Film «Niiwan» von Clarence Delgado den ersten Preis zugesprochen. Je eine lobende Erwähnung erhielten «Lumumba, la mort du prophète» von Raoul Peck und «Ceux qui fauchent dans la nuit» von G. Degaltsev.



Sir John Gielgud als Prospero.

Prospero's Books

Prosperos Bücher

Regie: Peter Greenaway ▮ Grossbritannien/Frankreich 1991

FRANZ DERENDINGER

In allen bisherigen Kinofilmen Greenaways standen Protagonisten im Mittelpunkt, die sich dem Chaos und der Konfusion der wirklichen Welt verweigern und sich entsprechend zurückziehen auf perfekt konzipierte, darum überschaubare Modellwelten. Allzu sehr würde ihr Narzissmus verletzt durch die Komplexität des Wirklichen und dessen Widerständigkeit. Ihre Abkehr vom Leben jedoch kennzeichnet Greenaway eindeutig als eitles Unterfangen, als vergebliche Flucht. Durchwegs finden nämlich die Spielregeln, welche sich seine «Helden» im Kopf ausbrüten, keine Entsprechung in der Welt; so müssen die Pläne und Konzepte, die auf jenen Regeln basieren, allesamt Schiffbruch erleiden. Neville, der Zeichner aus *«A Draughtman's Contract»*, verstrickt sich tödlich im Intrigennetz, das er zu knüpfen vermeinte. Der Architekt Kracklite *(«The Belly of an Architect»)* scheitert, weil er ein Ideal tel quel umsetzen will, ohne sich auf das Gewusel einzulassen, das in der Realität herrscht. Und der monströse Gangster Spica schliesslich *(«The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover»)* stolpert über seinen Hang, die Menschen ausschliesslich als Objekte zu behandeln. Allesamt unterliegen sie einer fatalen Dialektik von Ohnmacht und Allmacht: Weil sie die erstere nämlich nicht aushalten, flüchten sie in den imaginären Wunsch nach Omnipotenz;

in der Folge aber verlieren sie erst recht die Kontrolle über das, was um sie herum real vorgeht.

Dialektik von Macht und Ohnmacht

Zieht man dieses Grundthema in seinem bisherigen Werk in Betracht, so verwundert es nicht, dass Greenaway die Anregung des bekannten britischen Shakespeare-Interpreten Sir John Gielgud aufgenommen hat, das Drama «The Tempest» zu verfilmen. Prospero, die Hauptfigur in diesem Stück, liegt in der Tat auf der Linie von Greenaways Protagonisten: Auch er zeigt sich anfänglich ohnmächtig, nachdem er von seinem Bruder Antonio als Herzog von Mailand entmachtet und zusammen mit seiner Tochter Miranda auf ein einsames Eiland verschlagen worden ist. Auch er schafft sich aber eine eigene Welt; denn mit Hilfe des Luftgeistes Ariel, den er aus einem Bann erlöst, kann er sich diese Insel untertan machen und errichtet - in Wahlverwandtschaft zu Robinson - dort sein eigenes kleines Reich. Ein durch magische Kräfte entfesselter Sturm spielt ihm schliesslich sogar seine Widersacher in die Hände: seinen verräterischen Bruder, den König Alonso von Neapel, mit dem Antonio sich verbündet hat, sowie Ferdinand, Alonsos Sohn. Im Moment aber, wo er dazu fähig wäre, verzichtet Prospero auf Rache und gibt - als Zeichen der Versöhnung - Ferdinand seine Tochter zur Frau.

Eine Dialektik von Macht und Ohnmacht spielt also auch in der Shakespeareschen Vorlage, doch wirkt diese Dialektik hier im Vergleich zu ihrer bisherigen Gestaltung bei Greenaway geradezu auf den Kopf gestellt: Prospero nimmt nämlich die Herausforderung an, welche seine plötzliche Entmachtung darstellt; er ist bereit, nochmals beim Nullpunkt zu beginnen, und erobert in der Auseinandersetzung mit der Natur auf seiner Insel ein Stück Herrschaft zurück. Die neu gewonnene Macht aber erhält er sich, indem er auf ihre blinde Ausübung verzichtet und den Feinden verzeiht, welche ihn zuvor ohnmächtig gemacht hatten.

Kunst ist Kunst

Mit der Adaption des Shakespeare-Stoffes vollzieht Greenaway somit eine eigentliche Wende. Er bleibt zwar seinem Grundthema treu, doch spielt er es diesmal in einer überraschend optimistischen Weise durch. Waren seine bisherigen «Helden» fixiert an ihre Allmachtsträume - und eben dadurch zum Scheitern verurteilt, so ist Prospero nun fähig, sich selbst zurückzunehmen. Erst durch diese Bereitschaft zur Passivität kann er sich jedoch in der Welt wirklich behaupten. Bemerkenswert ist dabei, wie Greenaway Shakespeares Prospero seinem eigenen Kosmos anverwandelt. Im ganzen Geschehen rund um den Sturm und den Schiffbruch der Feinde ist Prospero nämlich nicht nur handelnde Figur, sondern auch der Autor, der die Handlung ausdenkt und zu Papier bringt. Sämtliche Figuren, die auftreten, sind seine Geschöpfe und sprechen folglich mit seiner Stimme. Greenaways Prospero ist also von feinerem Stoff als seine Shakespearesche Vorlage - nicht tätiger Kolonialist eben, vielmehr reflektierender Künstler. Seine Macht ist nicht real, sondern halluziniert; er frönt zunächst - nicht anders als Greenaways bisherige Protagonisten - dem Glauben an die Allmacht der Gedanken. Doch Prospero ist nicht nur Schöpfer, er bleibt stets auch Geschöpf und tritt als solches seinen Kreaturen von gleich zu gleich gegenüber.

Bewusst schliesst Greenaway die Ebene der Handlung und die Ebene von deren Konstitution kurz, um die im Kino übliche Realitätsillusion zu zerstören. In dieselbe Richtung zielen auch die vielen Bildüberlagerungen - sei es in herkömmlichen Überblendeffekten oder in einer neuartigen Bild-im-Bild-Technik; beide Verfahren brechen die gewohnte einheitliche Perspektive auf und sind entsprechend ebenfalls darauf angelegt, die Fiktionalität des Geschehens zu betonen. Kunst ist Kunst, nicht die Abbildung irgend einer Wirklichkeit. Kunst bildet einen Raum, der freie Konstruktion zulässt und dem Subjekt entsprechend erlaubt, willkürlich gewählte Spiele zu spielen; gerade dadurch aber - so das alte Motiv Greenaways - bildet sie auch eine Gefährdung, verführt sie den Menschen dazu, sich vom Leben ab- und narzisstischen Hirngespinsten zuzuwenden.

Avantgardistische Bildsprache

Dieser destruktive, todverfallene Zug von Kunst klingt zunächst auch in «Prosperos Book's» an; doch Prospero ist nun die erste Zentralfigur Greenaways, die neben ihrer produktiven und insofern beherrschenden Seite auch über Sensibilität, über Empfänglichkeit verfügt. So lässt er sich von einer seiner Gestalten, von Ariel, den Rachegedanken ausreden und konzipiert den Schluss der Geschichte in versöhnlichem Sinne um. Im Moment aber, wo Prospero sich seiner Verfügungsgewalt begibt, gewinnen seine Gestalten eigenes Leben und sprechen mit ihren eigenen Stimmen. Prospero überschreitet in der Tat den Bannkreis, worin alle früheren Protagonisten Greenaways gefangen blieben; indem er den Allmachtswunsch bezähmen kann, bewahrt

er sich die Möglichkeit, auf Fremdes einzugehen. Dass Prospero bereit ist, seine kopflastige Existenz aufzugeben und sich auf ein Draussen einzulassen, verdeutlicht nicht zuletzt die Vernichtung jener 24 Bücher, welche ihm seine magischen Kräfte verliehen haben. Der Künstler fällt zum Schluss aus seiner Demiurgen-Rolle heraus; da ist in Greenaways Werk unzweifelhaft etwas in Bewegung geraten.

Zumindest auf der thematischen Ebene – was allerdings die Form betrifft, so verlangt der Brite seinen Zuschauern mehr denn je Kopfarbeit ab. Die avantgardistische Bildsprache überfordert nicht nur ein Durchschnittspublikum, sie hält durchaus auch den Cinephilen auf Distanz. Trotz phantastischen Dekors, trotz überladenen Tableaus und baccantischen Tänzen behält auch «Prospero's Books» jene unterkühlte Ausstrahlung, die verschiedenen früheren Werken eigen war. Die ästhetische Konsequenz, mit der Greenaway seinen Prospero in Szene setzt, mag beeindrucken, aber sie kann auch frösteln machen. Immerhin: Greenaway scheint aus dem Kreis auszubrechen, in dem sich sein Schaffen lange Zeit bewegt hat; man darf auf jeden Fall gespannt sein, in welche Richtung sein Werk sich nun entwickeln wird. ▮▮▮

Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 91/326

Hot Shots! – The Mother of all Movies

Hot Shots! – Die Mutter aller Filme

Regie: Jim Abrahams ▮ USA 1991

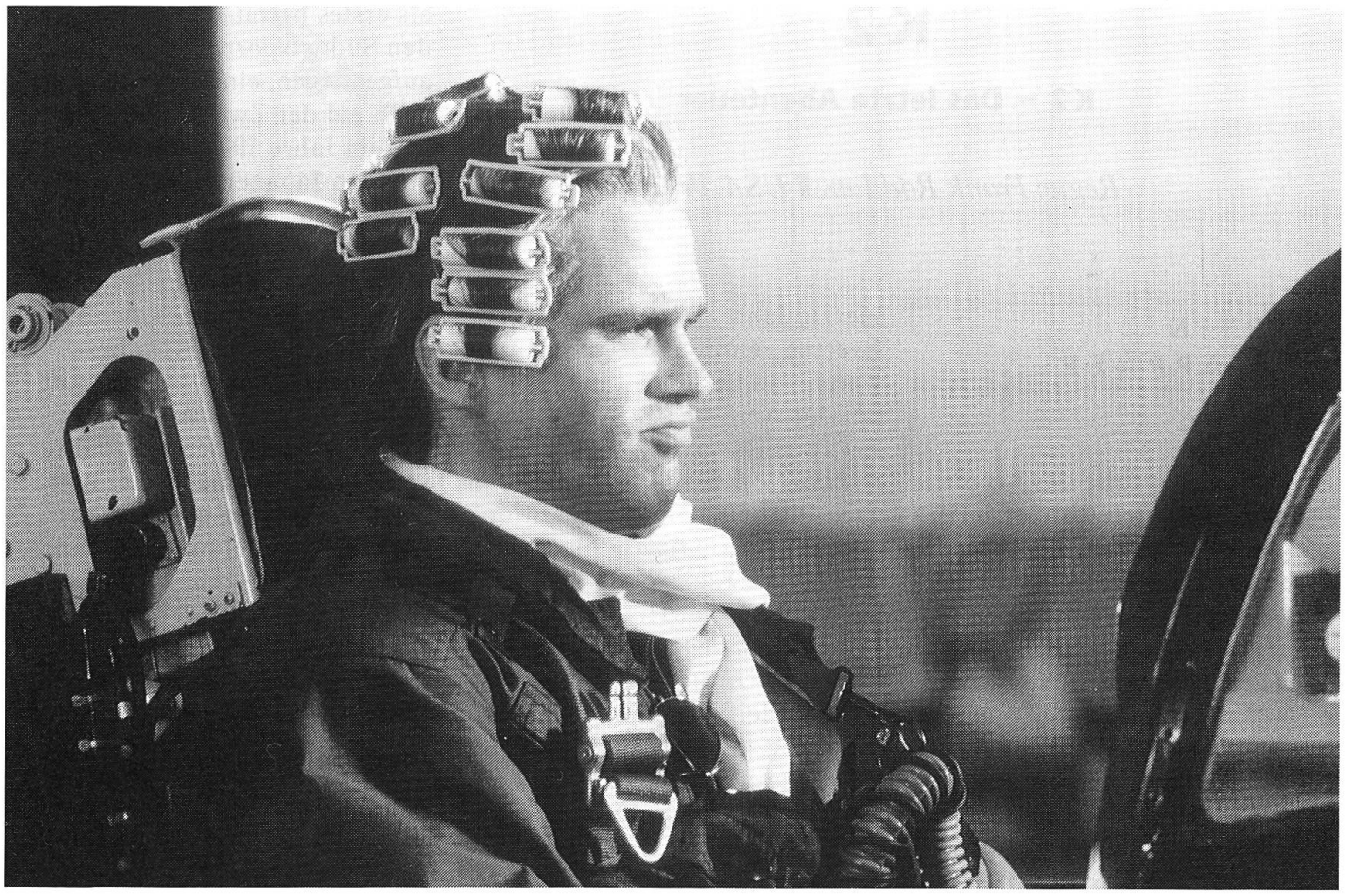
FRANZ DERENDINGER

Nachdem Jerry Zucker mit «Ghost» und David Zucker mit «Naked Gun 2½» quasi Alleingänge vorgelegt haben, versucht nun auch der letzte des berüchtigten Trios, Jim Abrahams, mit «Hot Shots» den filmischen Solotrip. Der Titel – und nicht zuletzt das Signet – des Films lassen ahnen, worum es geht: um eine Parodie von *«Top Gun»* (Tony Scott, 1986) nämlich, jenes Teenie-Fliegerfilmchens, mit dem Tom Cruise zum Topstar avancierte. Cruise spielt dort den Draufgänger Maverick, der von seiner Unwiderstehlichkeit so überzeugt ist, dass er glaubt, den Fliegerhorst samt zugehöriger Instruktorin im Fluge erobern zu können. Einigermassen flugs funktioniert das jedoch nur bei der letzteren; im Kreis der Elitepiloten bleibt Maverick seiner fliegerischen Eskapaden wegen ein Aussenseiter. Schliesslich sind sie alle «Hot Shots» – heisse Typen eben – und müssen sich folglich die Reviere streitig machen. Erst ein Absturz, bei dem sein Kopilot das Leben verliert, läutert den Egomanen so weit, dass er für verantwortungsvolle Aufgaben taugt. Nachdem er auch noch das Absturztrauma überwunden hat, wird er in einem Showdown mit staatenlosen Migs zum strahlenden Nationalhelden.

Veralberung auf der ganzen Linie

Diesem Handlungsgerüst folgt nun *«Hot Shots!»* – aber natürlich alles andere als sklavisch; denn die dümmliche Story wird durchwegs mit Zitaten aus neueren Kinofilmen durchsetzt und auf der ganzen Linie veralbert. Das fängt schon damit an, dass der Held im Indianerdorf abgeholt werden muss, wo der Wolf tanzt. Dort haust Trooper (Charlie Sheen) nämlich in einem Tipi – mit elektrischer Klingel und Sicherheitsschlössern, versteht sich –, seit er aus der Navy ausgeschlossen wurde. Für die Aktion «Schläfriger Wiesel» wird er jetzt aber dringend gebraucht. So rückt er ins Ausbildungszentrum ein, das von einem Kommandanten (Lloyd Bridges) geführt wird, welchem in verschiedenen Schlachten das Hirn portionenweise weggeschossen wurde. Dementsprechend schluckt er Gehörschutzpfropfen wie Pastillen und kann sich nicht erinnern, ob er einen bestimmten Dachschaden bei Okinawa abbekommen hat oder am Little Horn – auf jedenfall war's das ohne die Indianer.

Charlie Sheen gibt mit seinem melancholischen «Cry Baby»-Blick übrigens einen herrlich schmalzigen Cruise-Verschnitt ab, und wie ehedem Maverick hat er als Topper nun eine Angehörige des Bodenpersonals rumzukriegen. War's dort eine Instruktorin mit Doktorgrad, so ist es jetzt eine Psychologin (Valeria Golino), die sich kürzlich die Beine hat verlängern lassen, so dass sie jetzt bis ganz hinauf reichen. Mit der Dame lässt sich gut Trauben essen, zudem ist sie äus-



Parodie auf Tony Scotts «Top Gun» (1986): Lloyd Bridges.

serst vielseitig: Sie kann auch mal im Nachtclub als Sängerin auftreten, wobei sie dann in Michelle-Pfeiffer-Pose wie ein Kartoffelsack vom Piano plumpst.

Aber gerade als Topper anfängt in der Liebe Glück zu haben, kommt das Pech im Beruf. Sein Kopilot «Dead Meat» wird bei einem Übungsflug von einem leicht sehgestörten Kollegen gerammt; er überlebt zwar den Crash, wird aber anschliessend von der Ambulanz überfahren. Duplizität der Ereignisse übrigens; denn schon der Kumpel von Toppers ebenfalls fliegendem Dad kam im Gefolge eines Flugunfalls ums Leben: Der wurde nach geglücktem Aufschlag mit einem kapitalen Hirsch verwechselt und waidgerecht erlegt. Dieses sozusagen ererbte Absturztrauma hat Topper ein Leben lang belastet, und jetzt wird es reaktiviert; aber keine Angst: Er überwindet es mannhaft und tritt zum grossen Showdown an. Dabei fegt er, ohne die Bordwaffen überhaupt einsetzen zu können, die Feinde serienweise vom Himmel, jagt ein Kernkraftwerk in die Luft und bombt zuletzt Saddam in den Swimming-pool.

Aberwitzige Gags

Die Handschrift ist unverkennbar: Abrahams mischt wie gehabt filmparodistische Elemente mit absurden Dialogen und hirnrissigen Gags. Da winkt beispielsweise ein Torero die Jets auf die Startpiste; da rollen die Flugmechaniker in Rollstühlen an, oder ein livrierter Portier verteilt ab Brett den Piloten ihre Zündungsschlüssel. Und wo hat man schon Kampfflieger gesehen, die ihre Helme als Frisierhauben benutzen oder die Cockpits per Fernbedienung öffnen? Diese Art von Humor ist mittlerweile nicht mehr neu, gewiss auch nicht tiefschürfend; doch der völlige Aberwitz der Gags und die unglaubliche Rasanz, mit der sie aufeinanderfolgen, hebt auch diesen Mix aus der Zucker-Abrahams-Zucker-Küche weit über das Niveau durchschnittlicher Action-Komödien hinaus. Da zudem die vielen Zitate ein Vergnügen eigener Art bieten, verdient sich Abrahams Film durchaus den augenzwinkernd vorgetragenen Untertitel. ▮▮▮

Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 91/317

K2

K2 – Das letzte Abenteuer

Regie: Frank Roddam ▮ USA 1991

MARTIN SCHLAPPNER

Es gehört zum Erbe des Kolonialismus, dass der zweithöchste Berg der Erde, der K2, mit einer Höhe von 8611 Metern die Gebirgswelt des Karakorums überragend, keinen eigenen Namen trägt. Die von den Briten eingeführte Tradition, Gipfel, die tatsächlich keinen oder einen nicht bekannten Lokalnamen besitzen, mit einer Chiffre, abgeleitet vom Anfangsbuchstaben des Namen Karakorum, zu bezeichnen, ist später vom Indischen Amt für Topographie weitergeführt worden und blieb auch nach der Trennung in Pakistan in Gebrauch. Das leuchtet deshalb ein, weil die Zahl der namenlosen Berge beträchtlich ist.

Einen lokalen Namen für den K2 allerdings gibt es. Er stammt aus der Sprache der Balti, eines der in den Haupttälern des Karakorum siedelnden Völkerstämme, und lautet Chogori. Ri heisst Berg, chogo heisst gross. Bis heute hat sich dieser lokale Name nicht durchsetzen können. Und das, obgleich das fremdsprachige Wort für Europäer, die die Landvermessung betrieben, nicht schwer auszusprechen ist. Im Unterschied etwa zum einheimischen Namen des Mount Everest, dem Chomolongma - was Göttinmutter der Erde bedeutet -, der heute immer mehr ins Bewusstsein auch ausserhalb Nepals dringt.

An der bergsteigerischen Erschliessung des K2, der 1892, vierzig Jahre nach dem Mount Everest, «entdeckt» worden war, waren von Beginn an Bergsteiger aus den Vereinigten Staaten beteiligt. Oscar Eckenstein, der Erfinder des Eispickels, leitete im Jahr 1902 eine erste Expedition, die international zusammengesetzt war. Drei ihrer Mitglieder, die Österreicher Heinrich Pfannl und Victor Wessely sowie der Schweizer Arzt Jules Jacot-Guillarmod, der zusammen mit Wessely stieg, kamen am Nordostkamm des Berges in eine Höhe von mehr als 6500 Metern. Weitere Expeditionen folgten. Die eine - im Jahre 1909 - erreichte unter der Leitung von Luigi Amadeo von Savoyen, Herzog der Abruzzen genannt, am Südostkamm eine Höhe von 6000 Metern: Noch heute heisst der Vorgipfel Abruzzensporn. Die anderen waren ebenfalls aus Nordamerika angereist. Zwei von ihnen wieder angeführt von Charles S. Houston (1938 und 1953), wobei (immer über den Südostkamm) einmal die Höhe von 7800, das andere Mal von 7650 Metern erstiegen wurde. Der dritten, im Jahr 1939 in Angriff genommen, gelang beinahe die Erstbesteigung. Der aus Dresden gebürtige Deutschamerikaner Fritz Wiessner, Leiter dieser Expedition, war gezwungen, 227 Meter unterhalb des Gipfels umzukehren.

Was die Amerikaner nicht erreichten, gelang dann im Jahre 1954 den Italienern. Ardito Desio, Professor für Geologie, leitete die Expedition, Achille Compagnoni und Lino Lacedelli bildeten das Team, das den Gipfel als erstes betrat. Sie waren über den Südostsporn und den Ostgrat aufgestiegen, eine Route, die auch bei der Zweitbesteigung, die erst im Jahre 1977 zustande kam, von den Japanern unter Ichiro Yoshizawa gewählt wurde. Im Jahr zuvor war zweihundert Meter unter dem Gipfel eine polnische Expedition gescheitert. Die Polen hatten bis in diese Höhe den schwierigen Nordostgrat durchstiegen. Auf dieser Route unternahmen zwei Jahre später erneut Amerikaner den Anstieg, und dieses Mal war ihnen der Gipfel nicht verwehrt.

Berg der Amerikaner

Es ist diese Ersteigung durch die Expedition von James Whittaker, von der vier Bergsteiger, unter ihnen James Wickwire, auf dem K2 angelangt waren, die den amerikanischen Bühnenautor Patrick Meyers zu seinem Theaterstück «K2» inspirierte. Für Meyers sind, nach seinen eigenen Worten, Berge Metaphern: die «reinsten, einfachsten Metaphern auf diesem verrückten Planeten». Denn, «je höher du gehst, desto tiefer kommst du». Aus dem Drama, das er rund um den K2 entwickelt hat, lässt sich denn diese Lebensweisheit tatsächlich ableiten. Und selbstverständlich wundert es niemanden, dass aus dem - preisgekrönten und offenbar erfolgreichen, bei uns aber unbekannt gebliebenen - Bühnenstück auch ein Film fürs Kino geworden ist. Bis dieser zustande kam, dauerte es allerdings sieben Jahre. Jetzt ist er auch in Europa auf der Leinwand zu sehen. Patrick Meyers hat gemeinsam mit Scott Roberts das Drehbuch geschrieben, Franc Roddam, ein Brite, verantwortet die Regie.

Es kann natürlich nicht wundern, dass um diesen Film, den zu drehen gewiss aussergewöhnlich strapazierend war, Superlative verbreitet werden. Allerdings

Gipfelstürmerdramatik à la Hollywood.

wird man sich, sofern einer auch nur eine geringe Ahnung von der Geschichte des Genres Bergsteigerfilm besitzt, davor hüten, diesen Superlativen schlichtweg zuzustimmen. Erstaunt darf man sich zudem darüber zeigen, dass diese Superlative auch vom europäischen Verleih unkritisch übernommen wurden. So mag es zwar für Hollywood zutreffen, dass dort noch nicht versucht worden ist, einen Spielfilm in so grosser Höhe zu drehen: auf dem Mount Waddington in British Columbia, der für die Spielszenen den Schauplatz abgab, welcher den Schauspielern ohne ersichtliche Gefahr zugemutet werden konnte. Die dokumentarischen Szenen vom K 2, aber auch die meisten Expditionsaufnahmen mit einem Heer von einheimischen Trägern stammen jedoch - das ist kontrollierbar - vom tatsächlichen Schauplatz in Pakistan. Dennoch gebietet es sich, festzuhalten, dass es andere, frühere (und bessere) Spielfilme sehr wohl gibt, die in so grosser Höhe (4000 Meter hoch ist der Mount Waddington) gedreht worden sind.

Offenbar hat man in Hollywood von der Entwicklung des Bergfilms in Europa nicht Kenntnis genommen. Wie sonst könnte es dem Regisseur Franc Roddam in den Sinn kommen, dass anders als tatsächlich in der Natur, in den Bergen also, ein Film dieser Art nicht zu drehen sei? Gewiss, einst hatte man das Studio so hergerichtet, dass die Simulierung des Bergsteigens möglich war. Doch was dabei herauskam, war nie glaubwürdig, so raffiniert Hintergrundprojektionen installiert, so akribisch Fels- und Eisgewirr aufgestapelt wurden.

Ein Glück, dass Franc Roddam und seine Produzenten sich zu einem Film in der Natur tatsächlich entschlossen haben. Auch in diesem Fall unterscheidet sich aber «K 2» noch immer gründlich von einem Film, der ausschliesslich an Ort und Stelle eines (gespielten) bergsteigerischen Geschehens entstanden ist. Der Unterschied etwa zu Werner Her-

zogs «Schrei aus Stein» (ZOOM 20/91), nach einer Story von Reinhold Messner gedreht, könnte nicht auffallender sein.

Alpines Melodrama

«K2» ist, so erklärt ja schon sein Untertitel «Das letzte Abenteuer», ein Bergfilm des traditionellen, weil dramatisch hochgesteigerten Genres. Wobei gleich beizufügen ist, dass es sich in der Tat um einen Film handelt, der brillant und mit höchstem technischen Raffinement gemacht ist. Doch um einen authentischen Bergfilm, den es auch als Spielfilm geben kann – wie jüngst «Schrei aus Stein» gezeigt hat –, nicht also dem Dokumentarfilm allein vorbehalten ist, handelt es sich dennoch nicht. Das Drama ist zwar psychologisch wahrhaftig, der Schauplatz ist realistisch, aber die Botschaft ist metaphorisch. Das Spiel, durch welches diese Botschaft vermittelt wird, muss deshalb expressiv übersteigert sein, immer an die Grenze zum Melodrama stossend, immer ausgreifend auch in den Thrill, wie er auch einem Katastrophenfilmen eigen ist. Das Neue für einen Film aus Hollywood dürfte lediglich sein, dass die extreme Situation, der die Protagonisten hier ausgesetzt werden, für einmal tatsächlich die Natur, die Urgewalt des Berges ist.

Auf die Effizienz des Extremen ist alles angelegt. Nicht nur die Bilder, die vom Gestus des starken optischen Effekts getragen sind, sondern vorab auch von der Musik. Hans Zimmer traut der Stille nicht, die in den Bildern hörbar würde, gäbe es die Musik nicht, mit der er sie vertreibt. Da darf es die Unendlichkeit der Stille des Himmels über den Gipfeln nicht geben; da wird verhindert, dass in die Zuschauer im Kino etwas eindringt von der Ruhe der gewaltigen Landschaft; da kann es nicht ausreichen, dass die (islamische) Kultur der Balti wahrnehmbar wird mit dem, was sie ans Gehör zu bringen hat; da darf der Sturm zwar brausen, doch an Wucht übertrifft ihn noch die Musik. Sie bäumt sich auf, wenn der Wind den Schnee verweht; sie schwingt sich in den Äther, wenn der Blick (der Kamera) nach droben steigt; sie schwelgt, wenn das Panorama in die Weite der Hochtäler schweift; sie hebt, wenn die Protagonisten miteinander szenisch konfrontiert werden, die Gefühle, die weiss Gott jeweils dramatisch genug sind, in einen überhängigen Bereich der Emotionalität; sie deckt mit Dankesjubel das Geknatter des Helikopters ein, wenn, zum guten Ende, die beiden Helden doch noch aus ihrem Abenteuer gerettet werden. Es ist eine Musik, die an Teilnahme, an Annäherung zerstört, die in der Geschichte selbst vorhanden sind.

Berge ohne Spiritualität

Zwar erklärt Raymond J. Barry, der Schauspieler, der im Film den Expeditionsleiter Philip Claiborne spielt, dass ihn die Spiritualität von Baltistan, dass ihn das Erlebnis des Dorfes Skardu, von wo jede Expedition ihren Ausgang ins Gletschergebiet des Baltoro nimmt, tief beeindruckt habe: besässen diese Menschen doch ihre Religion, ihre Natur, besässen sie sich eben selbst. Doch von einer Spiritualität dieser Empfindung spürt man im Film nichts. Vielmehr bricht da die Schar der Amerikaner, denen sich auch ein Japaner angeschlossen hat, mit ihrem Lastwagen, wenn auch pakistanisch bunt und grell bemalt, wie eine Horde auf dem Siegeszug in die Gebirgswelt ein. Und so sind denn für sie die Baltis, vorangepeitscht durch Sherpas und Offiziere, andere Menschen nicht als es die Exoten in den Fremdlandfilmen Hollywoods eben immer waren – Männer, die vor den Geistern droben am Berg Angst haben; Männer, die jede Anstrengung dazu ausbeuten, einen höheren Tageslohn zu erschwatzen; Männer, die im Grund untaugliches Menschenmaterial darstellen. Das ist ein Menschenbild, wie man es heute so nicht mehr erwartet hätte, ein Menschenbild, das man aus dem Expeditionsfilm, ob dokumentarisch oder fiktional, längst verschwunden glaubte.

Die Spannung darf, so ist zu folgern, nicht aus dem Drama des Bergsteigens in einer so schwierigen Herausforderung selbst entwickelt werden. Sie muss einen ihrer Ordnungspunkte nach wie vor dramaturgisch in Szenen der Auseinandersetzung erfolgs- und wirkungsbewusster Weisser mit den Einheimischen haben. Offenbar beherrschte Autor wie Regisseur und Produzenten die Überzeugung, ein «Sieg» über den Gipfel eines so schwierigen, vielleicht des schwierigsten Berges im Himalaya, lasse sich einzig als den Sieg eben Weisser demonstrieren.

Eingeebneter Konflikt

Was auf Grund einer solchen Situierung, auf Grund aber auch des Thrills, mit dem der Film hinreissen soll, allerdings verloren geht, ist der allenfalls wirklich interessante Konflikt, den darzustellen «K2» gleichzeitig sich angeblich vorgenommen hat. Der Konflikt zwischen einem expeditionellen bergsteigerischen Stil, wie er sich seit der Erstbesteigung der Annapurna, des von den Franzosen Louis Lachenal und Maurice Herzog erstiegenen ersten Achttausenders überhaupt (1950) ausgebildet hatte, und einem Stil der alpinen Begehung, wie er seit einem Dutzend Jahren auch im Himalaya ausgeübt wird. Die Expedition von James Whittaker, der sechsten amerikani-

schen zum K2, war traditionell ausgerüstet, man führte also auch Sauerstoffgeräte mit. Von den vier Bergsteigern, die am 7. und 8. August 1978 auf dem Gipfel standen, waren zwei, unter ihnen James Wickwire, ohne Sauerstoffausrüstung aufgestiegen.

An dieser Situation, der möglicherweise ein Ungehorsam gegenüber dem Expeditionsleiter zugrunde lag, hat sich Patrick Meyers für sein Theaterstück offenbar inspiriert. Der draufgängerische Held, hitzköpfig und selbstherrlich, ein Anwalt namens Taylor Brooks (gespielt von einem grossartigen Michael Biehn), weist mit seiner Figur auf eine solche gleichermassen alpingeschichtlich wie charakterlich bestimmte Situation hin. Sein Partner, ein Physiker namens Harold Jamieson (gespielt von einem sehr subtil agierenden Matt Craven), ist dann dramaturgisch betrachtet das notwendige Gegenbild, ein Mann zwar von körperlich ausdauernder Beharrlichkeit, jedoch nicht ichbezogen wie sein Freund, eher introvertiert, zum Mitmenschen hin engagiert.

Diese Freundesbindung, aus welcher jeder der beiden sich hinwegreden möchte mit der Beteuerung, dass keiner, sollte das Schlimmste geschehen, für den anderen aufzukommen habe, entwickelt sich denn auch zum eigentlichen Kern des in diesem Film vorgezeigten Dramas. Das ein Drama der Bindung ist, auch wenn vorher der Anschein von anarchistischer Freiheit erweckt wird. Die Emotionen im Publikum zu schüren, reicht es denn auch aus. Dass die beiden Freunde Adepten der freien Sportkletterei sind, wie sie sich zuerst in den USA herangebildet hat, genügt nun aber als Grundlage für die Darstellung des Konflikts nicht, der nun seit einem guten Dutzend Jahre die Szene prägt.

Es war im Jahr 1979, als Reinhold Messner mit einer Kleinexpedition im alpinen Stil, ohne jegliche Sauerstoffausrüstung also, gemeinsam mit dem Deutschen Michael Dacher den K2 erstieg: Erst von diesem Moment an wurde der Konflikt, den es mit der bei Grossexpeditionen nach wie vor geltenden Konvention auszutragen galt, wirklich ganz greifbar. Reinhold Messners eigener Film «Schrei aus Stein» führt – am Beispiel des Cerro Torre in Patagonien – die seither fortgeschrittene Entwicklung dieses Konfliktes vor: der Gegensatz nämlich zwischen einem schon fast wieder traditionell gewordenen freien alpinen Klettern, das sich der «Disziplin des Risikos» unterzieht, und dem Sportklettern, das von den künstlichen Kletterwänden in den Hallen hinaus an den Berg getragen wird.

Szenische Vorbilder

Es ist das ein variantenreicher Konflikt, wie er in der Geschichte des Alpinismus epochenweise auftritt. Hätten Patrick Meyers und Frank Roddam in ihrem Film klarer dargelegt, worin er besteht, hätte ihr «K2» sich einen triftigeren dokumentarischen Wert zulegen können. Wer die Geschichte des bergsteigerischen Ringens um den K2 ein bisschen im Gedächtnis hat, wird zwar dennoch vielerlei Episodisches entdecken, das sich mit den Ereignissen am Berg deckt.

Dass Brooks seinen Freund Jamieson, der ein Bein gebrochen hat, in Schlafsack und Zeltbahn wie in einem Schlitten schleppt, erinnert an das Abenteuer, das Art Gilkey 1953 bei Charles S. Houston widerfuhr. Was Fritz Wiessner erlebte, der – kurz unter dem Gipfel zum Abstieg gezwungen – bei der Rückkehr leere Lager vorfindet, weil man ihn und seinen Sherpa für tot hielt, taucht in dieser szenischen Anlage motivisch auch hier auf. Wie sich die beiden Protagonisten, händeschüttelnd und einander umarmend, unter Verwendung eines Selbstauslösers auf dem Gipfel fotografieren, wiederholt genau die Szene von Compagnoni und Lacedelli im Jahr 1954. Und auch deren – zwar ohne Verletzungen vor sich gegangener – Absturz beim Abstieg kehrt in der Schlussszene von «K2» wieder. Hier nun allerdings machtvoll aufgebaut zur Apotheose der Freundschaft. Denn ohne deren Pathos mag ein Film dieser Art nicht auskommen. ▮▮▮

Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 91/319

KURZ NOTIERT

Ökumenischer Preis in Leipzig

Im Rahmen des 34. Internationalen Dokumentarfilmfestivals Leipzig hat die ökumenische Jury ihren Preis an *«Komm, tanz mit mir»* von Claudia Willke vergeben. Am Beispiel therapeutischer Prozesse in einer psychiatrischen Klinik werden die befreienden Möglichkeiten des Menschen nachvollziehbar gemacht. Eine Lobende Erwähnung erhielten *«Amerindia»* von Conrado Berniny, *«Katrins Hütte»* von Joachim Tschirner und *«Tausend Kraniche musst du falten»* von Thomas Bauermeister.

In einer Erklärung betonte die Jury, sie unterstütze alle Bestrebungen, die unternommen werden, um das Leipziger Festival am Leben zu erhalten und als interkulturelle Drehscheibe zwischen Ost und West, Nord und Süd weiter zu entwickeln. Als Spiegel gesellschaftlicher Phänomene könne gerade der Dokumentarfilm einen wichtigen Beitrag zum gegenseitigen Kennenlernen der verschiedenen Völker und Mentalitäten leisten.

Komm in den Garten

Regie: Heinz Brinkmann, Jochen Wisotzki ▮ DDR 1990

LILIAN RAEBER

Zwischen zwei eindeutig definierten, politisch und sozial strukturierten Gesellschaften, zwischen Wirtschafts- und Währungsunion und Wiedervereinigung, entstanden in der DDR immer noch Dokumentarfilme. Filme, die den Umbruch dokumentieren, die zeigen, wie die Menschen dort leben und wie sie mit dem Umbruch umgehen. Ihre so ganz andere Sicht auf die wichtigste historische Veränderung der achtziger Jahre in Europa schlug sich auf faszinierende Weise in den Dokumentarfilmen nieder und war für die Leute des Berliner Kinos Babylon, des CON-Verleihs Bremen und der Filmcooperative Zürich Ansporn, einen Zyklus zusammenzustellen. *«Zwischen den Zeiten»* lautet der Titel des «Festivals».

Einer der Filme, der besonders hervorgehoben wird, ist «Komm in den Garten». Heinz Brinkmann und Jochen Wisotzki, sollten ursprünglich als Beitrag zu Petra Tschörtners «Berlin-Prenzlauer Berg» (ebenfalls im Programm) eine Episode drehen. Die Arbeit mit den drei Freunden, um die sich der Film dreht, entwickelte jedoch eine Eigendynamik. Mit der Wende kam die Möglichkeit, ein neues Thema in den Vordergrund zu rücken: menschliche Beziehungen und ihre Tragfähigkeit inmitten des Umbruchs.

Menschliche Beziehungen und ihre Tragfähigkeit inmitten des Umbruchs.

Thema des Filmes ist der Alltag von «Asozialen» in einer Gesellschaft, die für sich selbst als höchsten Anspruch das soziale Miteinander und die ständige Veränderung formuliert hat. Anhand der Erzählungen der drei Männer wird deutlich, dass die DDR auch unsozial sein konnte. Sie hat die Freunde, Dieter, Alfred und Michael, zu Aussenseitern gemacht. Ihre Arbeit war entweder zu kritisch oder zu unproduktiv. Sanktioniert wurde das mit Arbeitsverweigerung oder Gefängnis und Psychiatrie. Dadurch war die soziale Ausgrenzung erst eingeleitet, denn, wie Dieter sagt, «das Recht auf Arbeit war eben auch die Pflicht zur Arbeit». Arbeit wurde gleichgesetzt mit gesellschaftlicher Funktionstüchtigkeit. Wer unproduktiv arbeitete, erhielt keine Stelle mehr und galt als Arbeitslose oder Arbeitsloser, als gesellschaftlich unproduktiv: ein logischer Zirkelschluss.

Die drei Freunde erzählen ihr Schicksal einzeln und von verschiedenen Standpunkten aus. Alfred, ehemaliger stellvertretender Chefredaktor und heutiger Alkoholiker, ist gebrochen durch die Jahre in der Psychiatrie. Dieter, der Maler, ist Maler geblieben und beschreibt sein Leben als relativ geradlinig. Er integriert die Jahre im Gefängnis in seinen Lebenslauf. Michael, der ehemalige Student an der Moskauer Universität, heroisiert seinen Widerstand gegen die Institutionen. Heute bastelt er Lampen und verkauft sie auf dem Markt.

Erkennbar wird, dass die Mitglieder der sozialistischen Gesellschaft diese mit ihrem eigenen Anspruch messen. Die vom Westen so sehr bemängelte

eingeschränkte Meinungsäusserungsfreiheit ist nicht Kernpunkt ihrer Kritik. Viel grösser ist die Wut über das Ausmass und die Form der Sanktionen. Als Alfred sich mit einer Sozialarbeiterin trifft, der sein Fall bekannt geworden ist, zeigt er sich ungläubig über die Fehlinformationen, die er damals erhalten hat. Auseinandersetzung, nicht Abschiebung wäre in seinen Augen die Funktion dieser Gesellschaft gewesen.

Auf «sozialistische» Art haben die drei Männer auch überlebt. Ihre Freundschaft war zentral. Ebenfalls zentral waren in diesem Kontext die Frauen. Immer wieder sind sie ein wichtiges Thema in den Gesprächen der Freunde. Während die Kamera jeweils genüsslich das Pin-up-Girl an der Wand erfasst, erzählt Dieter ganz unbekümmert von den verschiedenen Frauen, die ihm in den Jahren geholfen haben, sich über Wasser zu halten. Ohne sie hätte er es nie geschafft.

Oder Alfred, der sich zwar mit einer Trinkerin zusammengetan hat, dessen Äusserungen jedoch zu entnehmen ist, dass er sich endlich auch einen sicheren Ehehafen wünscht. Oder Michael, der stolz erzählt, wie seine jetzige Freundin damals vor drei Jahren kam, ihn sah und blieb. In der Gegenüberstellung mit den Bildern von nackten Frauen an der Wand wird deutlich, wie in diesen männlichen Köpfen die Ansprüche an reale Beziehungen mit Frauen und das Frauenbild auseinanderklaffen. Ebenso wird in Gesprächen mit den jeweiligen Frauen klar, dass ihre Alltagsrealität nochmals eine andere ist. In einer akuten Alkoholphase verweigert Michaels Freundin beispielsweise ihre Unterstützung. Ihrer Meinung nach muss er es alleine schaffen, da rauszukommen. Auch Alfreds Trinkgenossin weist ihn wegen seiner Wehleidigkeit in die Grenzen und nimmt sich den Platz, ihr eigenes Schicksal zu erzählen. Durch das Aufdecken der Widersprüche zwischen Selbst- und Fremdbild der Männer erhalten sie auch etwas Tragisches.

Über diese – und andere – thematische Punkte in den Gesprächen tritt das Beziehungsnetz der Freunde ins Blickfeld. Während die ersten Bilder noch geprägt sind von gegenseitigen Übertrumpfungsversuchen und Selbstinszenierungen, entsteht im Film bald einmal, auch bei Einzelinterviews, ein kontinuierlicher Diskurs zwischen den Männern. Die anfänglichen Albernheiten und Ulkversuche weichen ernsthafteren Themen. Oftmals ist der inhaltliche Zusammenhang der Statements undeutlich, oftmals ist die Tonqualität schlecht. Aber die Atmosphäre und die Annäherung an die Personen wird immer dichter. Hinzu kommt, dass sich die beiden Regisseure nicht ausblenden. Manchmal sind die Fragen von hinter der Kamera gewollt zu hören. Einmal werden Brinkmann und Wisotzki vor die Kamera zitiert, um beim Öffnen einer Sektflasche behilflich zu sein. Sie werden als alte Bekannte und gute Freunde angesprochen; ihnen wird der Lebenslauf erzählt. Das Publikum nimmt so vermittelt teil an den Beziehungen.

Ihre Thematisierung ist auch die einzige Möglichkeit, Voyeurismus zu verhindern. Die Anwesenheit der Bezugspersonen ermöglicht Bilder von grosser Vertrautheit. Als eindringliche Szene bleibt mir Alfred in Erinnerung, ein heulendes Häufchen Elend, betrunken und unglücklich, der in die Kamera fragt: «Warum machst Du solche Bilder?» Die Frage ist an seinen Freund gerichtet. Durch solche Bilder, die die Grenze der Intimität tangieren, aber nicht zerstören, entfaltet der Film eine unglaubliche Kraft. Aus drei ostdeutschen Ulknudeln werden drei Freunde, deren Beziehungsnetz immer mehr Konsistenz gewinnt: eine Art Liebe, eine grosse Vertrautheit, ein familiärer Zusammenhalt. Was in dem bekannten-unbekannten Land Ausgrenzung hiess und wie sie überwunden wurde bzw. was Überlebensgrundlage war, zeigt «Komm in den Garten» anhand der Freundschaft von Dieter, Alfred und Michael. Möge das «Zwischen den Zeiten»-Programm nur Filme von solcher Dichte bringen!

Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 91/318

Zwischen den Zeiten

Der Film «Komm in den Garten» wird am 13.–15. sowie am 17. Dezember im Kino XENIX, Zürich, gezeigt. Er ist Teil einer Veranstaltung, die unter dem Titel *«Zwischen den Zeiten. Filme von DEFA Dokumentarfilmregisseurinnen und -regisseuren. Ein Festival auf Reisen.»* eine Reihe von Werken umfasst, die im Umfeld der Wende entstanden, teilweise aber schon vor jenem einmaligen historischen Prozess begonnen worden sind. Die Filme sind noch bis 18. Dezember im Kino XENIX zu sehen, vom 21. Dezember an im Reithallenkino in Bern und im Januar in weiteren Schweizer Städten. Die DEFA-Filme können noch bis Ende Januar 1992 bei der Filmcooperative Zürich ausgeliehen werden.

Mississippi Masala

Regie: Mira Nair ▮ USA 1991

CHANDRA KURT

Wo immer diverse Kulturen und andersartige Lebensformen aufeinander treffen, entsteht Spannung. Eine Spannung, die einerseits friedlich gelöst werden kann oder anderseits in Streitereien, Kämpfe oder gar Kriege ausartet. Die indische Filmemacherin Mira Nair schildert in ihrem zweiten Spielfilm «Mississippi Masala» die Geschichte von Menschen verschiedener Rassenzugehörigkeit, deren Wege sich kreuzen: Inder und Afrikaner, Afrikaner und Amerikaner, Amerikaner und Inder. Diese Menschen sind alle Farbige und auf die eine oder andere Art von ihrem Ursprungsland vertrieben, so dass einige ihre Heimat noch gar nicht betreten haben.

Der Film beginnt mit einer Gegenwart, die achtzehn Jahre zurückliegt. Und zwar zur Zeit, als der afrikanische Diktator Idi Amin die Abschiebung aller in Uganda lebenden Asiaten befiehlt. Es sind dies hauptsächlich Nachkommen der indischen Arbeiter, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts von den Briten für den Bau der ostafrikanischen Eisenbahnlinie angeheuert worden waren. Inder, die beschlossen, Afrika als neue Heimat zu sehen. Zu ihnen gehört auch Jay (Roshan Seth) mit seiner Frau Kinnu (Sharmila Tagore) und seiner Tochter Mina. Ihr ganzes Leben verbrachten sie in Uganda, das mittlerweile, zu ihrer eigentlichen Heimat geworden ist. Schon die ersten Minuten von «Mississippi Masala» verraten, dass eine grosse Trennung bevorsteht. Eine Trennung fürs Leben. Grossaufnahmen von angstverzerrten und schweissgebadeten Gesichtern vermitteln die gewaltvolle Situation, die zusätzlich von intensiven musikalischen Rhythmen unterstrichen wird.

Alles wäre halb so schlimm, wenn nicht tiefe Freundschaften auf dem Spiel stünden. Für Jay bedeutet die Trennung von seinem Geburtsland auch die Trennung von seinem besten Freund, dem Schwarzen Okelo (Konga Mbandu), ein kaum erträglicher Schmerz. Ein Schmerz, den er nicht mehr vergessen wird. Alle Bemühungen, in Afrika bleiben zu können, scheitern. Was folgt, ist der Abschied von der falschen Heimat. Tränen, Schmerz und Angst begleiten die Familie auf der langen Reise in die USA.

Neue Heimat

Schnitt. Ein filmischer Sprung in die reale Gegenwart des amerikanischen Südstaates Mississippi. Die Familie lebt jetzt mit indischen Stammesgenossen in einem Motel, ja sie betreiben es sogar. Gelebt wird nach alten indischen Traditionen – teilweise zum Leidwesen der amerikanischen Gäste. Auffallend deutlich zeigt die Kamera die fremden Lebensformen. Nichts wird überdeckt oder weggelassen, sondern ein realer indischer Alltag dokumentiert. Mit Bildern, die zum Schmunzeln verleiten. Obschon der Film in der Heimat der Amerikaner spielt, bilden nicht sie den Gegenpol zu den Indern, sondern vielmehr die afrikanischen Emigranten.

Gegenspiel und Austausch unter Vertriebenen werden zum Mittelpunkt der Geschichte. Einer Geschichte, die ihren Lauf abrupt ändert, als ein Schwarzer und eine Inderin alle Konventionen brechen und sich ineinander verlieben. Die Rede ist von Jays mittlerweile erwachsener Tochter Mina (Sarita Choudhury) und dem schwarzen Amerikaner Demetrius (Denzel Washington). Ihre verbotene Liebe weckt nicht nur Erinnerungen bei Minas Mutter, sondern verdeutlicht vielmehr, dass es mit der Solidarität unter Unterprivilegierten nicht viel auf sich hat. Jay möchte in seine Heimat zurückkehren. Aus dieser Sehnsucht schöpft er seine ganze Lebensenergie.

Realistisches Porträt

Feinfühlig vermittelt «Mississippi Masala» die typischen Eigenheiten verschiedener Rassenangehöriger. Was dabei entsteht, ist – wie der Filmtitel symbolisch andeutet – ein «Masala», eine Mischung scharfer Gewürze unterschiedlicher Farbe. Charakteristisch ist auch die Musik ausgewählt worden. Spiegelbildlich für die drei Kulturen wurden indische und afrikanische Klänge mit amerikanischen Blues vermischt. Nicht vermischen tun sich hingegen die drei sich kreuzenden Rassen, denn die Kamera folgt ihnen auf eine Art und Weise, dass keine bevorzugt oder verdrängt wird.

Mira Nair hat sich für das Erzählen viel Zeit gelassen. Trotzdem wirkt keine Einstellung überflüssig oder gar zu lang. Die Geschichte wirkt weder künstlich noch aufgesetzt, sondern hinterlässt einen tief realistischen Eindruck.

Mira Nairs bisheriges Filmschaffen, begonnen mit dem 1979 entstandenen Dokumentarfilm «Jama Masjid Street Journal» und gefolgt von «So Far from India» (1982), «India Cabaret» (1985), «Children of a Desired Sex» (1987) und «Salaam Bombay» (1988), spielte ganz auf indi-

schem Boden. Mit «Mississippi Masala» verliess die Regisseurin den indischen Kontinent. So unterscheidet sich ihr neuer Spielfilm von seinem vorhergehenden auch dadurch, dass er weniger für ein indisches, sondern vielmehr für ein westlich orientiertes Publikum produziert wurde. Eines, dem Emigration und Liebe zwischen Leuten verschiedener Hautfarbe nicht fremd sind. ▮▮▮

Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 91/321

Pour Sacha

Regie: Alexandre Arcady ▮ Frankreich 1991

THOMAS ALLENBACH

Der malerisch über dem See von Tiberias und am Fusse der Golanhöhen gelegene Kibbuz Yardena im Frühling 1967. Seit zwei Jahren leben hier, am «Ort der Utopie in einer Realität voller Widersprüche», die junge Laura (Sophie Marceau) und ihre grosse Liebe, der um einiges ältere ehemalige Philosophie-Lehrer Sacha (Richard Berry). Liebe und Idealismus haben sie von Paris an diesen Flecken geführt. Und, so wird sich herausstellen, der Tod der gemeinsamen Jugendfreundin Myriam. Am 20. Mai 1967, kurz nach Lauras 20. Geburtstag und rund zwei Wochen vor Ausbruch des Sechs-Tage-Krieges - und zur feierlichen Eröffnung des Films hat sich die Sonne über den Horizont erhoben - erhalten sie Besuch von ihren Jugendfreunden Michel (Frédéric Quiring), Simon (Niels Dubost) und Paul (Fabien Orcier). Mit ihnen bricht die vom Tode Myriams überschattete Vergangenheit herein. Eine Vergangenheit, die Sacha und Laura zugunsten ehrlicher Hände Arbeit (mit ihren rauhen Händen kann Laura kaum mehr die geliebte Geige streichen) hinter sich gelassen haben.

«Pour Sacha» könnte die Geschichte der verlorenen Unschuld dieser jugendlichen Gemeinschaft erzählen. Oder die Geschichte eines Mannes, der zwischen zwei Frauen steht. Oder die eines Idealisten, der seine Heimat sucht und im Kibbuz findet. Alexandre Arcady aber will alles auf einmal. Wie schon in seinem letzten Film, «L'union sacrée» (1988), einem konventionellen Buddy-Movie, das sich am Widerspruch zwischen Genre-Regeln und seiner Botschaft hoffnungslos aufrieb, siedelte er auch «Pour Sacha» in einem konfliktreichen Umfeld an. Der Krieg zwischen Israel und den arabischen Staaten bildet allerdings nicht mehr als den die melodramatische Handlung untermalenden Hintergrund. So kommt es, dass ein Seitensprung parallel zu einem Bombardement geschildert wird. Der Erkenntniswert tendiert dabei gegen Null, sowohl in bezug auf den Seitensprung wie die Bombardierung.

Mit 19 Jahren erlebte Alexandre Arcady in einem Kibbuz den Sechs-Tage-Krieg. Dieser Erinnerung huldigt er in seinem Film auf ausufernde und nostalgisch-unkritische Art. Ausufernd ist seine Filmerzählung, weil er sich nicht auf ein Thema konzentrieren will: Die Liebe zwischen Laura und Sacha, der Krieg, der Bruch mit der Jugendzeit und die Auseinandersetzungen um den Sinn der alten Ideale (der ehemalige Pazifist Sacha hält es in seiner Wahlheimat, die er mit der Waffe verteidigt, mit der Dialektik: «Nur im Exil kann man ein Deserteur sein») will Arcady in grosser Geste zusammenführen. Der intendierte Zusammenhang bleibt allerdings aus, es bleibt die Pose.

Mehr als fragwürdig ist Arcadys Verbindung von dokumentarischem und mit demselben Authentizitätsversprechen versehenem pseudo-dokumentarischen Material, mit dem er die Kriegshandlungen aus der Sicht von Sacha schildert. Dass dieser schliesslich, von einer arabischen Kugel in den Rücken getroffen, in Jerusalem an der Klagemauer im Moment seiner Erlösung sterben muss, rückt den Film in gefährliche Nähe zu purer Propaganda. Der gute Araber und der Kibbuznik, der nach dem Sieg der Israeli die Rückgabe der eroberten Gebiete fordert, vermögen diese Gefahr nicht zu bannen. Zu offensichtlich sind sie der Handlung aufgesetzt, sind sie Parolenträger und nur dazu da, das Unvermeidliche nicht ungesagt zu lassen.

So bleiben in diesem Film, der die Geheimnisse seiner Figuren alle enthüllt (zum Schluss meldet sich gar noch die verzeihende Stimme Myriams aus dem Jenseits), die wichtigen Fragen, so sie überhaupt ernsthaft und nicht rein rhetorisch gestellt wurden, unbeantwortet. ▮▮▮

Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 91/325