Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 49 (1997)
Heft: 11

Rubrik: Kritik

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

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

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

Download PDF: 09.07.2025

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

Clando

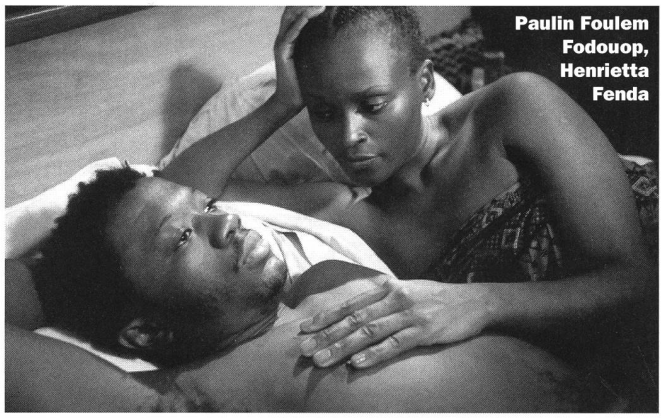
Regie: Jean-Marie Teno
Frankreich/Deutschland/Kamerun 1996

Pascal Trächslin

In den Schlagzeilen der Weltöffentlichkeit findet man Kamerun wohl am ehesten wegen den grossartigen Leistungen seiner Fussballnationalmannschaft. Über die politische Lage berichtet die internationale Presse höchst selten. Denn in Kamerun herrschen sogenannt stabile Verhältnisse. Seit 15 Jahren wird der Staat von Paul Biya, einem despotischen Regenten, beherrscht, der jegliche Opposition knallhart unterdrückt. Wer es trotzdem wagt, sich für mehr Demokratie einzusetzen, kommt unweigerlich mit der Staatsmacht in Konflikt.

Auch der Computerfachmann Anatole Sobgui (Paulin Foulem Fodouop) musste diese bittere Erfahrung machen. Obwohl er nur Handzettel für einen Boykottaufruf der nächsten Wahlen in seinem Büro kopierte, wurde er von der Polizei verhaftet, gefoltert und ins Gefängnis gesteckt. Nach seiner Entlassung muss er sich als *clando* – so werden in Kamerun die illegalen Taxifahrer genannt – durchs Lebens schlagen. Von den psychischen Folgen seiner Haft ist er so gezeichnet, dass die Beziehung zu seiner Frau Madeleine (Henrietta Fenda) in eine schwere Krise gerät, da diese als Ursache seiner Impotenz eine Rivalin vermutet.

Geborgenheit und Verständnis findet er im sogenannten «Sparverein», einer wichtigen sozialen Institution der kamerunischen Gesellschaft, die verschiedene Aufgaben erfüllt: Die Mitglieder können ihre privaten Probleme besprechen, Neuigkeiten aus dem ganzen Land werden verkündet, und die an den Meistbietenden versteigerten Mitgliederbeiträge ermöglichen einzelnen die Realisation grösserer Projekte. Hier lernt Anatole einen Gönner kennen, der ihn nach Deutschland schickt, wo er dessen verschollenen Sohn suchen soll. So kann er sein Heimatland verlassen. Obwohl der *clando* im fernen Land auch noch Autos für den Import nach Kamerun kaufen möchte, dient die Reise wohl eher dazu, mit sich und der Welt ins reine zu kommen. In der Begegnung mit der deutschen Polit-Aktivistin Irene (Caroline Redl), die sich für die Rechte von Asylbewerbern einsetzt, findet er die gesuchte Vertrauensperson, mit der er seine schwierige Vergangenheit aufarbeiten kann.


Paulin Foulem Fodouop, Henrietta Fenda

Der in Frankreich lebende Kameruner Jean-Marie Teno hat sich mit eindrücklichen Dokumentarfilmen («Afrique, je te plumerai», «La tête dans les nuages») einen Namen gemacht. Mit «Clando» ist ihm ein überzeugendes Langspielfilmdebüt gelungen. Glaubhaft und präzise erzählt er die Geschichte eines Mannes, der die Wahrnehmung eines demokratischen Grundrechtes teuer bezahlen muss. Trotz seiner komplexen Struktur – Anatoles Gefangennahme und seine Zeit im Gefängnis werden in langen Rückblenden geschildert, so dass erst am Ende des Films ein komplettes Bild seiner Biografie vorliegt – und dem Ernst des Themas besitzt der Film eine Leichtigkeit, die durch den beschwingten Soundtrack von Ben's Belinga mit seinen afrojazzigen Rhythmen noch verstärkt wird.

Auch wenn der Regisseur fast zu viel in den Film gepackt hat – laufend begegnet man spannenden Andeutungen, die aber zu einer gewissen Verzettelung führen und den stimmigen Ablauf der Geschichte ein wenig stören –, gelingt es Teno, sowohl verschiedenste Aspekte des afrikanischen Landes und seiner bei uns unbekannten Kultur auszuleuchten, als auch die Probleme von Schwarzen in der Fremde überzeugend zu thematisieren.

In dem in Deutschland spielenden Teil von «Clando» sieht man die enorme Bedeutung der Pflege von Traditionen, mit denen sich die Emigranten ihre Identität bewahren. Eine der schönsten Szenen des Films zeigt eine fernab von der Heimat abgehaltene Sitzung des «Familienvereins» – eine gelungene Analogie zur Sitzung des «Sparvereins».

Reizvoll gestaltet sich das Aufeinandertreffen von Anatole und Irene. In der Begegnung von Menschen aus zwei einander fremden Kulturen wird manch erwartetes Klischee durchbrochen. So kann der Mann aus dem «unterentwickelten» Land den Computer seiner europäischen Freundin reparieren, und die politische Radikalität der Deutschen ist um einiges grösser als diejenige des in seinem Land wegen einer Bagatelle verurteilten Sogbui. In Diskussionen kann Irene den Afrikaner überzeugen, seine abwartend-fatalistische Haltung abzustreifen, so dass er vor seiner Rückkehr – nachdem er den verlorenen Sohn seines Gönners zur Heimreise bewegen konnte – verspricht, sich noch aktiver für die Umsetzung der demokratischen Grundrechte einzusetzen.

Trotz dieser klaren Botschaft ist «Clando» kein aufdringlich-belehrender Film, sondern einer, der im Kern die Hoffnung auf eine bessere und gerechtere Zukunft für die Menschen in Kamerun trägt. ■

The Ice Storm

Regie: Ang Lee
USA 1997

Der Eissturm

Dominik Slappnig

Amerika ist ein grosses Land. Weit wölbt sich der Himmel von einer Küste zur anderen. Darunter gibt es viele Schicksale, eines so gleichgültig wie das andere. Davon erzählen die aktuellen Actionfilme mit ihren Hunderten von Toten. Ist da plötzlich, in einer ganz anderen Geschichte, ein Leben, das zählt, hält man unweigerlich den Atem an.

Als «The Ice Storm» beginnt, ist jener schon tot, dessen Leben zählt. Ein Zug steht wie angefroren auf den Schienen. Im Innern brennt die fahle Notbeleuchtung. Dort sitzt Paul (Tobey Maguire), ein 16jähriger Schüler auf dem Weg nach Hause. Er liest das Comic «The Fantastic Four». Die Familie sei ein Paradox, sagt darin einer der Helden. Je tiefer man in sie hineintauche, desto mehr Kraft verleihe sie einem. Ang Lees Filme handeln von der Kraft der Familie. Immer wieder im Zentrum stehen die Vaterfiguren. Sei das in «The Wedding Banquet» (ZOOM 10/93) oder in «Eat Drink Man Woman» (ZOOM 11/94), wo jeweils die Väter eine entscheidende Rolle spielen, oder in «Sense and Sensibility» (ZOOM 3/96), wo gerade das Fehlen des Vaters die Geschichte initiiert.

Lees «The Ice Storm» erzählt die Geschichte zweier Nachbarsfamilien. Es ist November 1973 in New Canaan. Während des Thanksgiving kommt der 16jährige Paul für einen Kurzurlaub von der Schule zurück nach Hause. Seine Eltern Ben (Kevin Kline) und Elena (Joan Allen) scheinen sich auseinandergelebt zu haben. Der Vater hat eine Affäre mit der Nachbarin Janey Carver (Sigourney Weaver), die still leidende Mutter versteigt sich in sentimentale Träumereien. Auch Pauls 14jährige Schwester Wendy (Christina Ricci) geht bei der Nachbarsfamilie ein und aus. Zusammen mit Mikey Carver (Elijah Wood) entdeckt sie die ersten Freuden der Sexualität.

Doch Wendy ist auch politisch interessiert. Sie verfolgt am Fernsehen die Berichterstattung über den Watergate-Skandal. Als Präsident Richard Nixon vor laufenden Kameras aussagt, bezieht sie Stellung: «Er ist ein Lügner. Man sollte ihn erschiessen.» Im Hintergrund nimmt ihr Vater Ben betont desinteressiert Eis aus dem Kühlfach, um sich einen Drink zu machen. Abends im Bett versucht er, seine Frau zu liebkosen. Sie sagt bloss: «Ben!» – worauf er sich resigniert abwendet.

Sigourney Weaver, Kevin Kline

Unverkennbar hängt die Symbolik des Titels «The Ice Storm» über dem ganzen Film. Die Beziehungen zwischen den Personen sind erkaltet, erstarrt im Packeis, das sich über die Jahre angehäuft hat. Ang Lee braucht den ersten Teil des Films, um die verschiedenen Mitglieder der beiden Familien in Einzelsituationen oder zusammen zu beobachten. Er reiht Szenen aneinander, die nicht die Handlung vorantreiben, sondern lediglich einen Zustand beschreiben. So beispielsweise bei der Familie Carver. Mikey und sein jüngerer Bruder machen in ihrem Zimmer die Hausaufgaben. Da schaut der Vater, der mehrere Tage an einem Kongress war, zur Zimmertüre herein: «Ich bin zurück!» ruft er. Mikey fragt erstaunt: «Was, du warst weg?» Andere Szene: Ben und Janey liegen nach dem Sex nebeneinander im Bett. Er redet ununterbrochen über Golf. Sie unterbricht ihn abrupt: «Ben, du langweilst mich! Ich bin schon verheiratet und brauche keinen zweiten Ehemann.»

Es sind solche Szenen, welche die Eisschicht zwischen den Personen förmlich greifbar machen. Und so wirkt der Eissturm, der im zweiten Teil des Films schliesslich über New Canaan hereinbricht, keineswegs überraschend. An jenem Abend sind die Eltern zu einer sogenannten Schlüsselparty eingeladen. Jeder Ehemann legt bei der Ankunft seine Autoschlüssel in eine Glasschale. Am Schluss dürfen sich die Ehefrauen einen Schlüsselbund aus der Schale fischen und mit einem anderen Partner die Nacht verbringen. Und während die Landschaft unter dem Eisregen allmählich gefriert, verabschiedet sich Mikey von seinem kleinen Bruder, um hinauszugehen und das Naturphänomen hautnah zu erleben. Sein Bruder schaut ihm durch die Scheibe nach. Er sieht bloss noch einen roten Punkt, der sich auflöst.

Ang Lee gelingt mit «The Ice Storm» eine ergreifende Milieustudie der frühen siebziger Jahre. Er zeigt Erwachsene, verunsichert durch die Ideale von 68 und die

Erkenntnisse von Watergate. Er zeigt eine verkehrte Welt, in der sich die Eltern kindischer benehmen als ihre Söhne und Töchter. Eine Welt, in der die Ideale von früher nicht mehr gültig sind. Hier gehen die Personen schlafwandelnd durch ihr Leben. Sie nehmen Tabletten, sprechen wöchentlich mit ihrem Psychiater, tragen weitausgeschnittene Polyesterkleider und träumen von einer offenen Ehe. Aber glücklich sind sie nicht. Ihre Ziele haben sie alle schon frühzeitig erreicht, und statt der erhofften Befriedigung hat sich bloss Langeweile eingestellt.

Lee scheint dies zu verstehen. Er beobachtet seine Figuren. Aber er wertet ihr Benehmen nicht. Er schaut ihnen durch die Kameralinse beim Verzweifeln zu, aber er drängt sich nicht auf. Im Innern dieser Personen scheint manchmal kein Leben mehr zu pulsieren. Die Gefühle scheinen auf Eis gelegt. Doch es ist nicht wahr. Ang Lee legt den Nerv frei. Und plötzlich fliesst Strom. Tödliche Hochspannung.

Irgendeinmal setzt sich der Zug wieder in Bewegung. Der Stromunterbruch ist behoben. An der Station wird Paul von seiner Familie abgeholt. Im Auto redet zuerst keiner. Als Ben über das Steuer gebeugt zu weinen beginnt, sagt seine Frau bloss: «Ben!» ■

Joan Allen, Tobey Maguire

«Meine Wurzeln sind in Asien»

Gespräch mit Ang Lee

Daniel Kothenschulte

Ang Lee, Ihre Filme handeln von familiären Verbindungen, die Sie in Beziehung setzen zu gesellschaftlichen Konventionen. Das verbindet Ihre gegenwartsorientierten Komödien aus Taiwan mit der Jane-Austen-Verfilmung «Sense and Sensibility» und setzt sich in «The Ice Storm» fort...

Ich bin fasziniert davon, diese Thematik in den verschiedensten Gesellschaftssystemen zu untersuchen. Schon als ich den Roman, auf dem «The Ice Storm» basiert, las, berührte mich dieser ewige Konflikt zwischen Wärme und Geborgenheit einerseits und der Strenge des Konservatismus andererseits. Hier schien sich mir die Chance für ein Familiendrama, das sich in ganz anderem Kontext abspielt als meine bisherigen Filme, zu öffnen. Ich muss gestehen, dass ich selbst ein sehr häuslicher Typ bin; meine Lebenserfahrung ist Familienerfahrung. Wenn ich dreissig Jahre zurückblicke, sehe ich, wie sich die Familienstrukturen geändert haben. Das bestätigt mich in meinem Glauben an die Lehre der chinesischen Philosophie, wonach sich alle Dinge im Fluss befinden. Dabei sollte einem die Familie doch eigentlich Rückhalt bieten.

«The Ice Storm» scheint mir die Schattenseite Ihrer früheren «Vater weiss es besser»-Filme zu sein: Mit dem Fall von Richard Nixon haben die Menschen ihren mächtigen Übervater verloren.

Genau so ist es gewesen. Abgesehen davon ist «The Ice Storm» natürlich die amerikanische Variante und schon daher etwas destruktiver (lacht). Für meine ersten Filme habe ich meinen eigenen Vater als Modell genommen, und gespielt wurden die Vaterfiguren stets vom gleichen Schauspieler. In meinen chinesischen Filmen habe ich mich als Sohn gefühlt und eine entsprechende Perspektive eingenommen. Diesmal bin ich selbst der Vater. Ich habe meine eigene Angst, dass meinen Kindern etwas passieren könnte. Ich hätte mir früher nie vorstellen können, dass ich diese Rolle überhaupt spielen könnte: Autorität für meine Kinder zu sein und wie auf dem Set so zu tun, als ob ich alles wüsste. Aber in meinem Innern bin ich ein Heranwachsender. So wie Kevin Kline, den ich mir für die Rolle des Vaters in «The Ice Storm» ausgesucht habe. Ich wollte einen Komiker, der eine dramatische Rolle spielt.

Wie war Ihr Verhältnis zu Ihrem Vater?

Ich war nie wirklich rebellisch und bin Problemen mit meinem Vater eher ausgewichen. Seine Familie war von den Kommunisten zerstört worden, er ist nach Taiwan geflohen und war deshalb sehr verzweifelt. Auf mir lag die ganze Bürde eines Einzelkinds und Stammhalters. Ich war fleissig und habe alles brav mitgemacht. Trotzdem bin ich natürlich ein lustiger Typ – ich meine, ich bin schliesslich Filmemacher!

Glauben Sie noch an eine übergeordnete, höhere Autorität als die des Vaters?

Es gibt schon etwas Höheres. Dies findet in «The Ice Storm» seinen Niederschlag in der Furcht der Charaktere vor der Natur. Mein Film ist ja kein typischer Hollywoodfilm, in dem sich jedes Problem lösen lässt, wenn man es nur geschickt anstellt. Es gibt da noch etwas Grösseres: Wenn die Kevin-Klein-Figur – der Vater also – den toten Körper des Jungen findet, ist das wie der Eissturm; es bricht über uns herein wie der eisige Regen. Es packt einen, wie wir es auch in einer gescheiterten menschlichen Be- ▶

▶ ziehung erleben. Im Buddhismus glauben wir ja nicht an einen Schöpfer, mit dem alles angefangen hat. Dafür steht die Furcht vor der Natur als Synonym des Unbekannten – so sehr man diese Furcht auch mit der Industrialisierung überwinden möchte.

In der visuellen Gestaltung unterscheidet sich «The Ice Storm» deutlich von Ihren früheren Filmen. Die zurückgenommenen Farben unterstreichen die Tragik und bündeln die Aufmerksamkeit auf das Wesentliche.
In der zweiten Hälfte des Films haben wir eine Kamera benutzt, mit der mein Kameramann Frederick Elmes auch einige von David Lynchs Filmen aufgenommen hat. Wir haben versucht, das Dunkelste hinzubekommen, das technisch möglich war. Wir haben auf künstliche Lichtquellen völlig verzichtet und nur Reflektoren verwendet. Für die Eissequenz haben wir eine Menge Glasscheiben und Spiegel benutzt, um das Licht zu reflektieren.

Der 1954 in Taipeh auf Taiwan geborene Regisseur siedelte 1978 in die USA über, wo er in Illinois Theaterwissenschaften und in New York Film studierte. Sein erster Langspielfilm «Tui shou» (Pushing Hands) war 1992 an der Berlinale zu sehen und der Beginn der Trilogie «Vater weiss es besser». Sein folgender Film «Hsi yen» (The Wedding Banquet) erhielt 1993 in Berlin einen Goldenen Bären und wurde für einen Oscar nominiert. Im folgenden Jahr konnte Ang Lee seine Trilogie mit dem ebenfalls Oscar-nominierten «Yinshi nannu» (Eat Drink Man Woman) abschliessen. 1995 schliesslich entstand sein bisher grösster Erfolg, «Sense and Sensibility», der ebenfalls einen Goldenen Bären erhielt.

Der erste Teil des Films ist heller...
...für die erste Hälfte habe ich eine übersteigerte Künstlichkeit gesucht, die sich in den frühen Siebzigern in allen Bereichen zwischen Kunst und Mode findet. Wir haben uns am Fotorealismus orientiert. Der Film verfinstert sich, wenn die Natur beginnt, die Geschicke zu steuern. Die Reflexionen, die vom Eis ausgehen, lassen den Film dann geradezu impressionistisch erscheinen.

Sie kommen ursprünglich aus Taiwan. Fühlen Sie sich heute als amerikanischer Regisseur?
Meine ersten taiwanesischen Filme habe ich ja ohnehin in New York gedreht, erst für «Eat Drink Man Woman» bin ich nach Asien gegangen. Ich würde gerne in Taiwan und in den USA arbeiten. Die Arbeitsbedingungen sind in Taiwan natürlich schlechter. Allerdings ist ja auch mein in den USA entstandener Film «The Ice Storm» an sich sehr chinesisch, zum Beispiel in der Behandlung der Natur. So hilfreich die Arbeitsbedingungen in den USA sind – vom Weltvertrieb ganz zu schweigen –, so sehr weiss ich, dass meine Wurzeln in Asien sind, dass ich dorthin zurück muss. Gerade schreibe ich das Buch zu einer Romanze, die in Nordchina spielt.

Im Westen ist das Interesse am aktuellen chinesischen Kino gross...
Die Filmkultur in den sogenannt entwickelten Ländern sehnt sich nach etwas Frischem, Neuem und Aufregendem. In China haben wir zur Zeit zum ersten Mal die Möglichkeit, «Kunstfilme» zu machen, und im Westen ist man neugierig. Ich hoffe nur, dass dies keine flüchtige Mode ist.

Worin besteht für Sie das Neue beim aktuellen chinesischen Film?
In dem Moment, als die heimische Filmindustrie stagnierte, verpflichtete man jüngere Regisseure, die am westlichen Kino geschult waren und mit geringeren Mitteln originellere Filme machen konnten. Es gibt plötzlich keine Regeln mehr, die Produzenten mischen sich nicht mehr ein, man hat keine direkten Vorgaben mehr und weiss vorher nicht, was hinterher herauskommt. Es ist eine kreative Atmosphäre, die es einem Filmschaffenden schwer macht, depressiv zu sein (lacht). Ich selber habe in meinen Filmen westliche Einflüsse aufgenommen, aber chinesische Charaktere benutzt.

Zurück zu Ihrem aktuellen Film, dessen Figuren sich emotional nicht entfalten können...
«The Ice Storm» ist vielleicht das Gegenteil von «Sense and Sensibility»: Dort war der *social code* unüberwindlich und erstickte die Sehnsucht der Figuren nach Romantik. Man wollte ausbrechen und aus Liebe sterben. Hier ist der *code* umgekehrt: Es ist die sexuelle Revolution, welche die Menschen in ihrem Verhalten einengt.

Ist dies nicht sehr pessimistisch?
Ich weiss nicht, wie man allgemein darüber urteilen sollte, aber die Schlüsselparty in meinem Film ist ja keine angenehme Sache. Man sollte sie nicht als den Beginn der *swinging seventies* lesen, sondern als das Ende einer bestehenden Ordnung. Darum habe ich diese Villa im Kolonialstil als Wohnort der Familie im Film gewählt: Die Leute tun Dinge unter Druck und nicht zum Vergnügen. So sehr sie auch wollen, dass es ihnen Spass macht. ■

Wilde

Regie: Brian Gilbert
Grossbritannien 1997

Thomas Binotto

Der Literat Oscar Wilde wurde 1895 wegen Homosexualität zu zwei Jahren Gefängnis mit Zwangsarbeit verurteilt. Ein Urteil, das lange über seinen Tod (1900) hinaus nachgewirkt hat. In Grossbritannien war der einst gefeierte Wilde bis nach dem Zweiten Weltkrieg geächtet. Auffallend etwa, dass dort weniger seiner Stücke für die Leinwand umgesetzt wurden als in anderen Ländern.

Brian Gilberts «Wilde», der auf Richard Ellmanns Biografie basiert, setzt im Jahr 1882 ein, während Oscar Wildes (Stephen Fry) ausgedehnter Vortragsreise durch die USA. Damals hatte er noch kaum etwas veröffentlicht, war jedoch bereits als geistreicher Verfechter des Ästhetizismus und als brillanter Redner bekannt. Der Aufenthalt in Amerika wird nur kurz angedeutet, nach dem Vorspann folgt bereits ein Szenenwechsel: In einem Londoner Salon wird 1884 über Wildes bevorstehende Heirat mit Constance Lloyd (Jennifer Ehle) getratscht.

Diese episodische Erzählweise durchzieht den gesamten Film. Immer wieder werden ohne erläuternde Hinweise Zeit-, Orts- und Themensprünge gemacht, die in sich zwar nachvollziehbar sind, sich aber nur jenen Zuschauerinnen und Zuschauern ganz eröffnen dürften, die Wildes Biografie bereits kennen. Dennoch ist diese Erzählform hier als geglückt zu bezeichnen, gerade weil sie «Wilde» davor bewahrt, eine pingelige Geschichtslektion zu werden.

Über weite Strecken zeichnet der Film Oscar Wildes Leben auf drei Ebenen nach: Wilde als liebender Familienvater, der sich dennoch immer stärker von Frau und Kindern entfremdet; Wilde als Dandy und Alleinunterhalter in der Londoner Gesellschaft; Wilde als heimlicher Homosexueller, der wegen seiner *amour fou* zu Lord Alfred Bosie Douglas (Jude Law) allmählich die Kontrolle über sein Leben verliert. Zusammengeführt werden diese drei Erzählstränge schliesslich im Prozess gegen Wilde im Jahr 1885, bei dem er wegen Homosexualität verurteilt wird. Was Wilde lange zu trennen versuchte, wird jetzt unfreiwillig vermischt: Mit Wilde stehen auch seine Kinder und seine Frau am Pranger, und das Publikum sieht in denselben Bonmots, die es zuvor frenetisch beklatscht hat, schockierende Unmoral.

«The Liar», der Debüt-Roman von Wilde-Darsteller Stephen Fry, erinnere stilistisch an Oscar Wilde, schrieb eine britische Zeitung bei dessen Erscheinen. Auch physiognomisch und hinsichtlich seiner Homosexualität bestehen gewisse Ähnlichkeiten zwischen Fry und Wilde. Dass er diesen früher oder später auch auf der Leinwand verkörpern würde, war vorauszusehen, es galt nur noch, das Filmprojekt zum Hauptdarsteller zu finden. Und Stephen Fry erfüllt die hohen Erwartungen mühelos. «Wilde» ist auch sonst bis in die kleinsten Rollen hervorragend besetzt, sorgfältig und detailverliebt ausgestattet, geschmackvoll in Szene gesetzt. Er besitzt demnach alle Tugenden, die man von britischen Literaturverfilmungen kennt – zuviel davon nach meinem Geschmack. Lange plätschert die Geschichte oberflächlich und gediegen dahin.

Erst in der Schilderung von Prozess und Zuchthaus wird die Tragik Wildes offenbar, wird deutlich, dass dieser scheinbar harmlose Dandy in Wahrheit ein Provokateur war, einer, den das viktorianische Empire auf Dauer nicht dulden wollte. Dennoch gelingt es dem Regisseur, das Leben Oscar Wildes über weite Strecken so zu erzählen, als wär's ein Stück von ihm. Dazu passt auch die fast beiläufige, selbstverständliche Art, in der Wildes Homosexualität thematisiert wird. Wie ernst es ihm damit war, wie ernst es ihm mit überhaupt allem war, das gehört bis heute zu den Geheimnissen Oscar Wildes. Was zweifellos in seinem Sinne sein dürfte, denn er selbst hat einmal gesagt, nicht seine Schriften, sondern er selbst sei sein grösstes Kunstwerk. Ein Kunstwerk, von dessen schillernder, oft irritierender Vielfalt «Wilde» lediglich – aber immerhin – eine Ahnung vermittelt. ■

Stephen Fry

Ein Porträt zu Oscar-Wilde-Darsteller Stephen Fry findet sich auf Seite 8.

Paradise Road

Regie: Bruce Beresford
USA 1997

Thilo Wydra

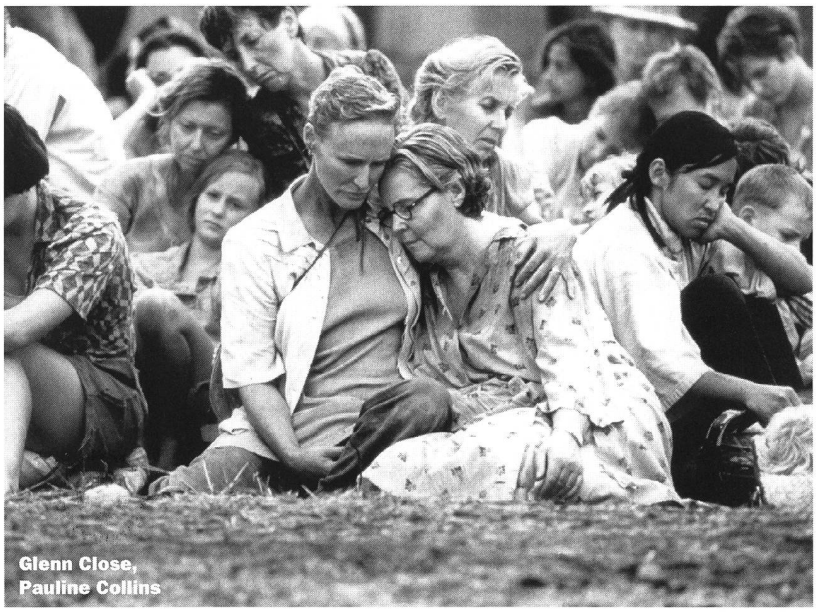
Singapur, im Kriegsjahr 1941. Auf einem Ball in einem feudalen Hotel feiert die vorwiegend britische High-Society sich selber. Als das Fegefeuer der Eitelkeiten in vollem Gang ist, wird das Fest von einer nahen Detonation erschüttert, der weitere folgen. Die Japaner greifen das in britischer Hand liegende Singapur an, und es gilt, Frauen und Kinder möglichst rasch in Sicherheit zu bringen. Doch das Schiff, mit dem sie Richtung Europa unterwegs sind, wird bombardiert und sinkt, nur einige wenige überleben. Unter ihnen ist Adrienne Pargiter (Glenn Close), die mit den anderen Frauen von den Japanern in ein im Sumatra-Dschungel gelegenes Internierungslager gebracht wird. Dort werden die Frauen unter brutaler Führung zu sklavischen Arbeiten gezwungen und führen zudem ihre gesellschaftlichen Kleinkriege fort. Einige sterben am tropischen Klima, andere, weil sie den Sinn dieser Existenz aus den Augen verlieren. Adrienne gründet daraufhin zusammen mit der ehemaligen Missionarin Margaret Drummond (Pauline Collins) einen Chor, dessen Gesang nicht nur die aggressive Stimmung unter den Inhaftierten verändert.

«Paradise Road» ist ein dezidierter Anti-Kriegsfilm, der die Auswirkungen des Krieges auf das private Leben unschuldiger Zivilistinnen und Zivilisten in recht deutlicher, wenngleich nicht voyeuristischer Form veranschaulicht. Als nach einem der ersten Todesfälle die Inhaftierten am Grab stehen, vor dem schäbig zusammengeschusterten Sarg, da hält die Missionarin Margaret Drummond eine improvisierte Predigt, in der sie sagt: «A track through which we bear our load to Him – it is our paradise road.» Die Missionarin bringt ihren felsenfesten Glauben immer wieder in die Gemeinschaft ein.

Vor allem ist es Adriennes Chor, der die Gefühle der Frauen bestimmt: Nicht die erlebte Not, sondern der Gesang ist es, der sie letztlich zueinander halten lässt. Regisseur Bruce Beresford zelebriert denn auch jene Szenen, in welchen der Chor seinen ersten abendlichen «Auftritt» im Lager hat (als die japanischen Aufseher endlich ein Einsehen haben und den Frauen das Singen gewähren, sogar zuhören und anschliessend Beifall spenden), in nahezu sakral anmutender Art. Und sein Stammkameramann Peter James setzt sie mit Fahrten, Schwenks und Zooms um, die ansonsten in diesem konventionell fotografierten und statisch gehaltenen Film eher selten sind. Die emotionale Bewegtheit der Frauen entlädt sich, einer Läuterung gleich, in diesen Bildern, die plötzlich von einer Gelassenheit bestimmt sind, die nun wahrlich nicht den Grundton des Films ausmacht.

Auch wenn «Paradise Road» an so mancher Stelle in kitschiges Pathos abzudriften droht und mitunter die Figuren etwas überzeichnet, soll nicht übersehen werden, dass die Geschichte auf authentischen Geschehnissen beruht. Sie wurden von Bruce Beresford, der hier auch für das Drehbuch zeichnet, in zweijähriger Recherche aufgearbeitet. Der Regisseur, der so unterschiedliche Filme wie etwa «Driving Miss Daisy» (ZOOM 7/90) oder «Last Dance» (1995) inszeniert hat, legt in «Paradise Road» kaleidoskopartig verschiedene gut besetzte Einzelbiografien an, die er zwar nur rudimentär beleuchtet, aber doch plausibel erklärt. Neben den beiden bereits erwähnten Figuren sind da etwa die promovierte Philosophin Verstak («Fargo»-Polizistin Frances McDormand), die im Lager vorgibt, Ärztin zu sein und dadurch einige Vorteile geniesst; oder die schrullige Mrs. Roberts (Elizabeth Spriggs), die am Leben ihres gehätschelten Pudels mehr zu hängen scheint als am eigenen; oder schliesslich die burschikose Nonne Wilhelmina (Johanna Ter Steege), die lieber an Automotoren herumwerkelt als in der Bibel blättert.

Dass Bruce Beresford seine Zielsetzung nicht durchgehend einzulösen vermag, ist wohl hauptsächlich in der Herkunft des Films zu sehen: «Paradise Road» ist explizites *mainstream*-Kino und so an einen Markt gebunden, der inhaltliche Konzessionen erfordert. Eine Folge davon ist ohne Zweifel, dass die bis dato eher unbekannte Thematik massenkompatibel, verharmlost und somit leichter goutierbar daherkommt. So hinterlässt «Paradise Road» sehr gemischte Gefühle. ■



Glenn Close, Pauline Collins

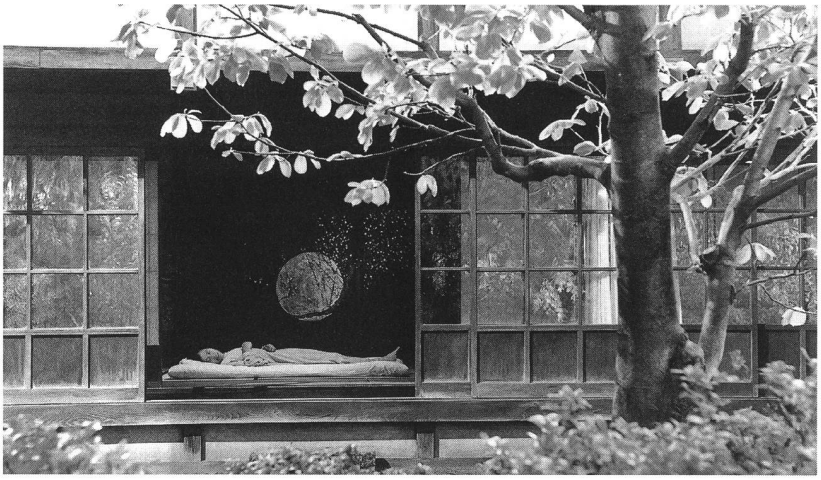
Nemuru otoko

Regie: Kohei Oguri
Japan 1996

Der schlafende Mann/Sleeping Man

Pascal Trächslin

«Erst kommt der Winter, und dann geht der Frühling, dann geht der Frühling. Der Sommer kommt, die Jahre vergehen, die Jahre vergehen.» So lauten die ersten Zeilen des Liebesliedes, das die südostasiatische Barfrau Tia (Christine Hakim) wehmütig singt. Die in ihnen steckende, dahinplätschernde Gleichförmigkeit der Natur bildet das unverkennbare Grundmotiv von Kohei Oguris fünftem Spielfilm, einer kontemplativen Meditation über das Verhältnis von Leben und Tod.



In einem fiktiven Dorf irgendwo in Japan nimmt eigentlich alles seinen gewohnten Gang, die Jahreszeiten kommen und gehen, wie sie das wohl schon immer getan haben. Wäre da nur nicht der bewusstlose Takuji (Ahn Sung-ki), der kurz nach seiner Rückkehr aus Südamerika in den Bergen verunfallt ist und nun im Hause eines Bauern friedlich schläft. Der Schlafende ist das Zentrum des Films, um ihn herum sind kleine Episoden aus dem alltäglichen Leben der Dorfbewohner angelegt.

Das Verbindende der einzelnen Tagesabläufe sind die Besuche beim Schlafenden. Der Mann scheint eine besondere Anziehungskraft auf die Menschen auszuüben. Er führt die Dorfbewohner zusammen, bei ihm kommen sie sich näher. Eines Tages, als eine ganze Gruppe um das Bett von Takuji versammelt ist, stirbt er. Ein kleiner Wirbelsturm, der seiner Mutter Fumi (Akiko Nomura) den Tod ihres Sohnes anzeigt, trägt seine Seele davon. Die Menschen versuchen Takujis Seele – also sein Leben – durch lautes Rufen des Namens und mit viel Lärm zurückzuholen, ja einer klettert sogar auf das Dach, um sie wieder einzufangen. Aber den Tod kann man nicht aufhalten.

Nach Takujis Beerdigung folgt im Film die eigentliche Schlüsselszene: eine Aufführung des Klassikers «Matsukaze» («Kiefernwind») im traditionellen No-Theaterstil. Dieses Stück vermittelt das über Jahrhunderte gewachsene japanische Lebensgefühl für Leben und Tod, das Oguri in seinem Film thematisiert. Die Welt der Toten spricht dort mit der Welt der Lebenden, die Seelen werden von aus der Welt der Traurigkeit erlöst. Der Tod erscheint dabei nicht wie zum Beispiel in der europäischen Existenzphilosophie als Übergang in das Nichts, sondern – analog zur christlichen Lehre – als Schwelle zu einer anderen, höheren Sphäre.

Den Auftrag für diesen Film erhielt der Regisseur von der Regionalregierung der Gunma-Präfektur anlässlich der Überschreitung der Zwei-Millionen-Einwohner-Grenze. Diese in der Geschichte des japanischen Kinos wohl einmalige Chance nutzte Oguri – dem europäischen Publikum mit «Shi no toge» (Stachel des Todes, 1990) bekannt geworden, der vor sieben Jahren in Cannes den Preis der Filmkritik gewann – zu einer eigenwilligen Erzählung über das traditionelle Verhältnis von Leben und Tod in der japanischen Gesellschaft. Der Filmemacher verzichtet sowohl auf die Erzählung einer linearen Geschichte wie auch auf die Erklärungskraft der Dialoge, in welchen zwar viel über japanische Lebensweisheiten und Deutungen von Naturphänomenen gesprochen wird, die sich aber oftmals nur schwer in den Gesamtzusammenhang einordnen lassen. Der Film wird hauptsächlich von den wunderschönen, ruhigen Bildern des Kameramannes Osmane Maruike getragen. Auf der Suche nach einer der Thematik entsprechenden Filmsprache orientierte sich Oguri in Bildgestaltung und Montagetechnik an den Filmen von Yasujiro Ozu. Wie in dessen Filmen bleibt die Kamera meist unbewegt und die Achsen werden ständig übersprungen.

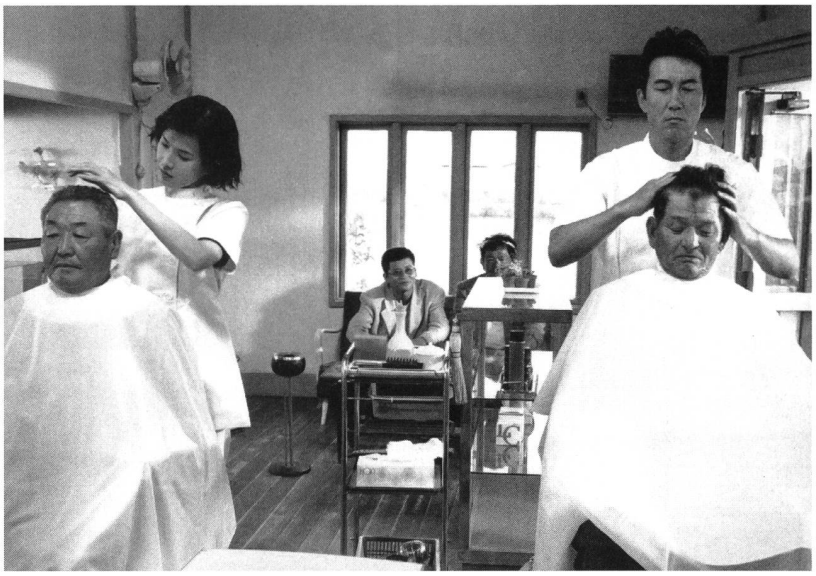
Mit diesen den europäischen Sehgewohnheiten nicht entsprechen Stilmitteln und mit den Anspielungen auf japanische Philosophien und Traditionen ist ein äusserst ungewöhnlicher Film entstanden, der nicht einfach zu lesen ist. Oftmals muss man sich in Unkenntnis des genauen Symbolgehalts der Bilder intuitiv auf deren suggestive Kraft einlassen, die «Nemuru okoto» aber zu einem besonderen Erlebnis macht. In einem Interview zeigte Oguri Verständnis, dass manche Leute mit dem Film nichts anfangen können, weil er viele Elemente zur Verwirrung biete, und der Dialog als erklärendes Element wegfalle. So bleiben denn auch einige Dinge rätselhaft, viele Anspielungen werden nicht schlüssig aufgelöst. Aber zumindest eines scheint auch in Japan zu gelten: «Erst kommt der Winter, und dann geht der Frühling.» ■

Unagi
Der Aal

Regie: Shohei Imamura
Japan 1997

Gerhart Waeger

Shohei Imamuras neuer Film beginnt mit der stenogrammartigen Kurzfassung einer Vorgeschichte, die Stoff für zwei abendfüllende Filme enthält – der eine wäre ein melodramatisches Eifersuchtsdrama, der andere ein kontemplativer Studiofilm aus dem Gefängnismilieu: Takuro Yamashita (Koji Yakusho) erhält anonyme Briefe mit dem Hinweis, seine Gattin empfange in jenen Nächten einen Liebhaber, in denen er mit seinen Kollegen beim Fischen sei. Takuro überzeugt sich von der Wahrheit der Denunziation und «sieht rot» – buchstäblich, denn Imamura überdeckt das fahle Licht der Strassenlaterne mit dem Rot des zu erwartenden Blutbads: Takuro ersticht die Ungetreue in einem Anfall blinder Wut.



Anschliessend radelt er zum nächsten Polizeiposten und stellt sich den Behörden. Er kommt ins Zuchthaus und wird nach acht Jahren – es ist dies annähernd die Zeit, die seit Imamuras letztem, im Umfeld der Opfer von Hiroshima spielendem Film «Kuroi ame» (Schwarzer Regen) verstrichen ist – auf Bewährung entlassen. Jiro Nakajima (Fujio Tsuneta), ein buddhistischer Priester, wird zum Bewährungshelfer des im Gefängnis zum kontaktscheuen Eigenbrötler gewordenen Mörders ernannt. Bei der Entlassung händigt man Takuro in einem mit Wasser gefüllten Plastikbeutel jenen Aal aus, der dem Film den Titel gegeben hat. Er ist, so vernimmt man, im Gefängnis Takuros einziger Gesprächspartner gewesen.

Der am diesjährigen Filmfestival von Cannes (ex aequo mit Abbas Kiarostamis «Ta'm e guilass») mit der Goldenen Palme ausgezeichnete Film erzählt vordergründig die wechselvolle Geschichte der Integration des Entlassenen ins gesellschaftliche Leben einer kleinen, an einem Fluss gelegenen Ortschaft. Der frühere Büroangestellte hat in der Haft den Beruf eines Coiffeurs erlernt und richtet sich nun in einer verfallenen Bude einen Salon ein. In parabelhafter Weise zeigt der Film die Stationen seiner seelischen Läuterung. Takuro bleibt weiterhin ein verschlossener Charakter. Nur wenige Kunden besuchen sein Geschäft. Meist vertreibt er sich die Zeit in Gesellschaft eines benachbarten Bootsbauers beim Fischen, beim Beobachten eines träumerisch veranlagten jungen Mannes, der an eine baldige Landung ausserirdischer Wesen glaubt und ihnen einen herrschaftlichen Landeplatz bereitet, im Gespräch mit seinem priesterlichen Betreuer und dessen Frau, am häufigsten jedoch in Selbstgesprächen vor seinem Aal, dem er in der Zwischenzeit ein Aquarium hergerichtet hat...

Bald holt das Schicksal Takuro aus seiner selbstgewählten Isolation heraus: Er stösst im Schilf auf eine bewusstlose junge Frau, die seiner ermordeten Gattin täuschend ähnlich sieht. Offensichtlich hat sie einen Selbstmordversuch unternommen. Aus Angst, in eine unliebsame Angelegenheit verwickelt zu werden, lässt Takuro alles liegen und holt fremde Hilfe. Doch die gerettete Keiko Hattori (Misa Shimizu) taucht in Begleitung seines Betreuers bald wieder bei ihm auf, um ihm zu danken. Sie bietet ihm ihre Mitarbeit in seinem Coiffeursalon an. Dank ihrer Hilfe beginnt das Geschäft zu blühen, und bald entschliesst sich die junge Frau, ins Haus ihres Retters einzuziehen. Dies bringt die beiden ins Gerede, was Takuros Versuche, innerlich mit seiner alten Schuld fertig zu werden und Freiraum für eine neue Beziehung zu schaffen, gefährdet.

In eine ernsthafte Krise gerät Takuro durch das Auftauchen eines früheren Zellengenossen, der ebenfalls auf Bewährung entlassen wurde und am gleichen Ort die Kehrichtabfuhr besorgt. Aus Neid versucht er mit allen Mitteln, Takuro zu schaden und dessen noch sehr prekäre Beziehung zu Keiko zu stören. Er wirft dem ehemaligen Mitgefangenen vor, keine Reue zu empfinden und nicht einmal das Grab seines Opfers zu kennen. Sein hinterhältiger Versuch, Keiko zu vergewaltigen, entlarvt jedoch bald seinen wahren Charakter. Weitere Schwierigkeiten erwachsen Takuro durch das Auftauchen von Keikos gewalttätigem Gatten und ihrer geistig umnachteten Mutter.

Die Qualitäten von Imamuras Film liegen in der kunstvollen Art, mit der er die allmählich immer dramatischer werdenden äusseren Ereignisse mit der inneren Entwicklung Takuros zu verbinden

weiss – mit der Lösung seiner seelischen Verkrampfung, der Einsicht in sein emotionales Fehlverhalten und seiner allmählich wachsenden Fähigkeit, Konflikte auszutragen. Im Bild zeigt sich dieser eindrückliche Reifeprozess auf zwei Ebenen: in den Gesprächen Takuros mit seinem Aal und im zögernden Wachsen seiner Liebe zu Keiko. Es ist, wie wenn er sein Leben ein zweites Mal leben dürfte. Nicht nur die äussere Ähnlichkeit Keikos mit seiner früheren Frau stellt dabei die Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart her, sondern auch das Motiv des Lunchpakets, das ihm schon seine ermordete Frau jeweils zu richten pflegte, wenn er zum Fischen ging. Bei ihr hat er es im nachhinein als Täuschung erlebt, und so weist er das Lunchpacket, das Keiko ihm macht, zweimal zurück, bis er innerlich bereit ist, es annehmen.

Der immer wieder ins Bild rückende Aal bleibt für Takuro zunächst der stumme Partner seiner selbstanalytischen Betrachtungen, zu dem er bereits in seiner Gefängniszeit geworden war. Die liebevolle Zuwendung, die er dem gefangenen Fisch zukommen lässt, wird schon früh zum Zeichen einer Entwicklung, die letztlich auf eine Wertschätzung alles Lebendigen hinausläuft. Zwar fängt er weiterhin Fische zu Nahrungszwecken, doch weigert er sich, einer Aufforderung seines Fischerkollegen Folge zu leisten, Aale mit der Harpune zu jagen, da diese das Tier verletzen. Das ungewöhnliche Paarungsverhalten der Aale, von dem er erfährt, wird für ihn zum Schlüsselerlebnis und zum Prüfstein seines eigenen Verhaltens: Um zu laichen (und dann zu sterben), schwimmen die Weibchen aus ihrer Süsswasser-Heimat rund 2'000 Kilometer weit bis ins offene Meer. Dort werden die Eier von den in den unteren Flussläufen und im Brackwasser lebenden Männchen befruchtet. Die ausschlüpfenden Tiere machen sich dann flussaufwärts auf den Weg, doch nur wenige erreichen heil die heimischen Gewässer, aus denen ihre unbekannte Mutter stammt.

Misa Shimizu, Koji Yakusho

Die Aale und mit ihnen die gesamte Natur werden für Takuro zum Sinnbild einer Entwicklung im buddhistischen Sinn: zu einer Befreiung der Seele aus den Fesseln der Leidenschaft. Eifersucht und Mord sind im Lauf der lebendigen Natur nicht vorgesehen. Diese Einsicht gibt Takuro am Ende die Kraft, Keiko zu bitten, das nicht von ihm stammende Kind zu behalten und auf ihn, der vorübergehend ins Gefängnis zurückkehren muss, zu warten. Nun sei er geworden wie er, sagt er zu seinem Aal, bevor er ihn in die Freiheit entlässt.

Was Imamuras neuen Film mit dem scheinbar so völlig andersartigen «Narayama-bushi ko» (Die Ballade von Narayama, 1982), für den er vor vierzehn Jahren in Cannes schon einmal mit der Goldenen Palme ausgezeichnet wurde, verbindet, ist die Konsequenz, mit welcher der Mensch als Teil einer sich oft grausam äussernden Natur gesehen wird. Während in «Narayama-bushi ko» die Mitglieder eines archaischen Bergstammes beim Erreichen des 70. Lebensjahres zum Sterben in die Natur entlassen werden, hilft dem Helden von «Unagi» das Wissen um das Paarungsverhalten der Aale, in die Gesellschaft der Lebenden zurückzukehren.

In seiner pragmatischen und unsentimentalen Art, die Verantwortung für sein selbstverschuldetes Schicksal zu übernehmen, erinnert Takuro zuweilen an Meursault, den Helden aus Albert Camus' Erzählung «L'étranger». Man könnte ihn einen spätgeborenen Existentialisten buddhistischer Prägung nennen. Dazu kommt eine weitere Affinität von Imamuras Symbolsprache mit westlichem Gedankengut: Fische (wenn auch keine Aale) und Brot (Takuros Lunchpaket) spielen auch in der frühchristlichen Symbolik eine wichtige Rolle. Solche Parallelen dürften dem westlichen Publikum den Zugang zu Imamuras Film erleichtern. Dabei sind natürlich auch die fundamentalen Unterschiede nicht zu übersehen: Nicht Reue und Zerknirschung sind es, die Takuro sucht, sondern Einsicht und Läuterung. «Unagi» ist kein Film zum Thema Schuld und Sühne, sondern einer über das Leben mit der Schuld. ■

Ma vie en rose

Regie: Alain Berliner
Frankreich/Belgien/Grossbritannien 1997

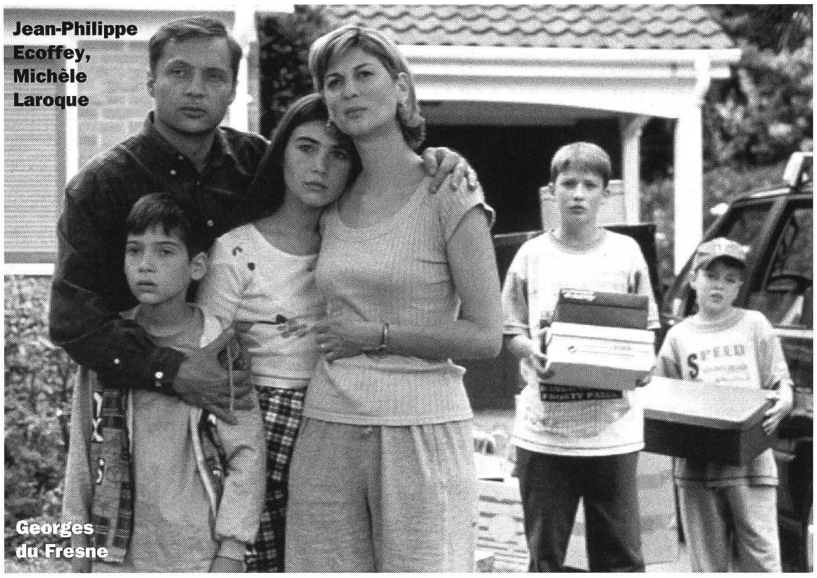
Matthias Rüttimann

Willkommen in der Welt von Barbie. Was die Werbung kleinen Mädchen in sattem Technicolor verspricht, haben Mama und Papa mit dem Einfamilienhäuschen im Null-acht-fünfzehn-Quartier verwirklicht. Hier, wo ein Haus dem anderen gleicht, Ikea und Quelle ihre Umsätze machen, der Morgen mit einem sonnigen Banago-Frühstück beginnt, ist die Welt noch heil. Die Jungfamilien, die sich hier niederlassen, wissen, was sich gehört.

In diese perfekte Welt zieht der siebenjährige Ludovic (Georges du Fresne) mit Eltern und Geschwistern. Mit einer Gartenparty stellen sich die Neuzuzüger dem Quartier. Die Nachbarschaft trabt neugierig an. Der Vater präsentiert stolz seine Mannschaft. Nur der Jüngste, Ludovic, lässt auf sich warten. Dann endlich, sein grosser Auftritt: im Prinzessinnenkleidchen der Schwester, auf Mutters Stöckelschuhen, mit Ohrgehänge unter dem Fadenhaar und einem zarten Rot auf den gespitzten Lippen. Die Festgesellschaft ist baff. Der Vater schluckt leer, die Mutter gibt sich belustigt. Dann fasst man sich und beschliesst zu schmunzeln.

Der Belgier Alain Berliner hat für seinen ersten Langspielfilm ein Thema gewählt, das so im Kino bislang kaum aufgegriffen wurde. Die Travestie ist zwar ein beliebtes Komödien-Sujet, und wie der Erfolg von «Tootsie» (USA 1982), «Mrs. Doubtfire» (USA 1993) und anderen beweist, liebt das Publikum den Klamauk mit dem Geschlechterrollentausch. Doch was tatsächlich dahinter steckt, wird meist mit dem Lachen verdrängt. Wie die Mehrheit einer humanistisch-bürgerlichen Gesellschaft reagieren würde, wenn sie entdecken müsste, dass ihr eigenes Kind derart «abartige» Neigungen an den Tag legt, zeigt Alain Berliner mit «Ma vie en rose» sowohl subtil als auch humorvoll.

In einem Milieu, das höchsten Wert auf das Erscheinungsbild und das Denken der anderen legt, und in dem die soziale Kontrolle die Individuen auf Gleichmass trimmt, ist das Andersartige, von der Norm Abweichende etwas Bedrohliches. Wenn Ludovic verkündet: «Jetzt bin ich ein Junge, aber eines Tages werde ich ein Mädchen sein», so bedauert man die armen Eltern und wundert sich über ihre Erziehungsmethoden. Wenn Ludovic aber davon redet, den Nachbarjungen zu heiraten, und die beiden die Hochzeit schon einmal spielerisch durchprobieren, dann kommt Panik über das Quartier. Als gelte es, die eigene Haut, die mit so viel Lügen und Verdrängungen mühsam geklitterte Identität zu retten, wird ein Kesseltreiben gegen die Familie eingeleitet. Um Ratschläge ist keiner verlegen, Psychiater und Schuldirektor werden eingeschaltet, um das kranke Kind auf den richtigen Weg zurückzubringen. Die Eltern, die selber die Normen der Gesellschaft verinnerlicht haben, sind hin- und hergerissen zwischen den Ansprüchen des untoleranten Kollektivs und denjenigen ihres Kindes. Je länger der Film dauert, desto mehr verblassen die Farben. Ludovics bunte Kinder- weicht einer grauen Erwachsenenwelt. Unter dem bunten Anstrich kommen die wahren Gesichter zum Vorschein. Abgeschminkt durch etwas Schminke im Gesicht eines Jungen.


Jean-Philippe Ecoffey, Michèle Laroque

Georges du Fresne

«Ma vie en rose» ist schwer einzuordnen. Einerseits bringt Berliner ein sehr klischiertes Heim-und-Herd-Milieu ins Spiel, anderseits agieren die Hauptfiguren in subtilen, glaubwürdigen Szenen. Besonders Jean-Philippe Ecoffey und Michèle Laroque als Ludovics Eltern gelingt es, ihren überzeichneten Fassaden eine überzeugende Tiefe zu geben. Jenseits aller Klischees und mit einnehmender Natürlichkeit spielt Georges du Fresne den grazilen Ludovic. Seine Zartheit rührt an, seine Hartnäckigkeit, mit der er zu seinen Wünschen steht, beeindruckt.

Der Film lässt den Spielraum zwischen Komödie, Drama und Poesie offen. Animationsszenen mit einer Barbie-Puppe aus einer Kinder-TV-Sendung lassen die kindliche Phantasie einfliessen: Der Regisseur zeigt dann die Welt mit den Augen Ludovics. Dabei überrascht weniger die Mischung der Elemente, als die Leichtigkeit, mit welcher Berliner diese zusammenbringt und verknüpft. Das erinnert an einen anderen belgischen Regisseur: Jaco Van Dormaël, der mit einem ähnlichen Stil bezaubert. Solche Filme schweben augenzwinkernd über den Dramen ihrer einfachen Helden und leuchten doch tief in deren menschliche Existenz. ■

Seven Years in Tibet

Regie: Jean-Jacques Annaud
USA 1997

Thilo Wydra

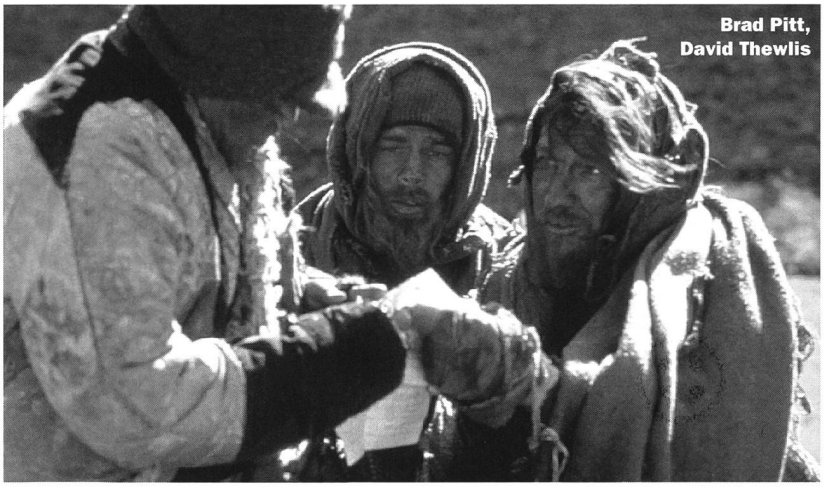
Jean-Jacques Annaud ist alles andere als ein «Vielfilmer» – in den zwanzig Jahren seiner Karriere als Regisseur hat er gerade einmal acht Langfilme inszeniert. Sein neustes Werk «Seven Years in Tibet» bildet die konsequente Fortführung seiner anhaltenden Auseinandersetzung mit exotischen Stoffen, mit fremdartigen Kulturen, mit *outlaws* auch. Annaud, der Franzose, begibt sich mit seinen Filmen, die meist Literaturadaptionen sind, stets in eine andersartige Welt, in der eine andere geistige Haltung vorherrscht als in Europa. Er ist ein mentaler Wanderer voller Neugier. Seine geografisch festzumachenden Reisen an die entlegendsten Orte sind zugleich Reisen in andere Denkmuster, in andere Kultur- und Wertvorstellungen. So, wie er nun den Spuren des Nazis und Bergsteigers Heinrich Harrer nach Tibet folgt, an Orte tiefster Einsamkeit, so ist er William von Baskervilles Fussstapfen im winterlichen Mittelalter nachgegangen («Il nome della rosa», 1986), ist im unorthodoxen Tierfilm «L'ours» (1988) nahezu ohne menschliche Darsteller ausgekommen und zeigte in «L'amant» (1991) die ungewöhnliche Begegnung einer jungen europäischen Frau mit einem chinesischen Mann im Saigon der zwanziger Jahre.

«Seven Years in Tibet» beginnt im Herbst 1939, als sich der österreichische Olympiasieger Heinrich Harrer (Bratt Pitt) in Graz aufmacht, um ins Himalaja-Gebirge zu reisen und dort einen der höchsten Berge der Welt zu erklimmen. Seine Frau Ingrid (Ingeborga Dapkunaite), die ein Kind erwartet, lässt er zurück, ignoriert ihre Bitte, er möge bleiben. Im Himalaja trifft Harrer auf seinen Landsmann Peter Aufschnaiter (David Thewlis), der die Expedition leitet. Harrer ist nicht sonderlich erfreut, sich Aufschnaiter unterordnen zu müssen, und schon bald kommt es zu Auseinandersetzungen zwischen den grundverschiedenen Männern. Nach ersten Fehlschlägen der Expedition ordnet Aufschnaiter die Rückkehr ins Basislager an. Dort warten bereits britische Soldaten, die das Team inhaftieren: Der Zweite Weltkrieg ist ausgebrochen, alle feindlichen Ausländer in Indien werden in Internierungslager gebracht. Nach mehreren gescheiterten Anläufen gelingt Harrer und Aufschnaiter die Flucht aus dem Lager. Ihr Ziel ist, die tibetische Grenze zu überqueren. Sie befinden sich am Anfang einer langen, beschwerlichen Reise, die zur Begegnung mit dem Dalai Lama (Jamyang Jamtsho Wangchuk), dem jungen Oberhaupt der Tibeter führt.

«Seven Years in Tibet» basiert auf den Erinnerungen Heinrich Harrers, welche die amerikanische Autorin Becky Johnston («The Prince of Tides», ZOOM 3/92) zu einem relativ adäquaten Drehbuch adaptiert hat. Regisseur Annaud erliegt der Möglichkeit, seine Figuren zu schillernden, unanfechtbaren und somit artifiziellen Heldenfiguren zu stilisieren, glücklicherweise nicht. Vielmehr gelingt ihm eine glaubhafte Charakterstudie: Harrer, anfangs egozentrisch und selbstverliebt, macht im Laufe dieser metaphysischen Reise durch Raum und Zeit, die ihn am Ende wieder nach Graz zurückführt, eine kathartische Entwicklung durch, die ihm neue Sehweisen eröffnet.

In der Stadt Lhasa wird er dem Dalai Lama vorgestellt, und er wird zu dessen Lehrer ernannt. Dass dieses bald freundschaftliche Verhältnis zunehmend symbiotischer Natur ist, bemerkt Harrer erst spät: Er wird zum Schüler seines Zöglings und beginnt allmählich, sich selber zu erkennen und seiner Mitwelt anders zu begegnen. Der Junge hat nicht nur von Harrer gelernt, Harrer hat vielmehr auch vom Jungen gelernt: ein wechselseitig bedingtes Reifen. Diesen langsamen Prozess einer unbeabsichtigten Selbstfindung zeichnet Annaud sensibel und geradezu liebevoll nach. Er bettet den humanistischen Kern seiner authentischen Geschichte – wie von ihm gewohnt – in ein detailverliebtes und akribisch rekonstruiertes Dekor ein, in dem Kameramann Robert Fraisse (der bereits «L'amant» fotografiert hat) mit gross angelegten, aufwendigen Tableaus, aber auch mit minimalistisch-subtilen *close ups* schwelgt.

Die Überraschung des Films ist, dass Schönling Brad Pitt die charakterliche Gratwanderung, die seine ambivalente Figur bewältigen muss, mit Bravour meistert. Die kontrapunktische Besetzung von Pitt und dem schlaksigen David Thewlis verleiht «Seven Years in Tibet» zudem innere Dramatik und einen Spannungsbogen, der bis zum Schluss aufrechterhalten wird. «Seven Years in Tibet» ist ein im besten Sinne des Wortes schöner Film, ein gelungenes Abenteuerepos. ■


Brad Pitt, David Thewlis

Grüningers Fall

Regie: Richard Dindo
Schweiz 1997

Pascal Trächslin

Moderne Nationalstaaten scheuen eine intensive Beschäftigung mit ihrer Vergangenheit etwa so wie der Teufel den Kontakt mit dem Weihwasser. Einer differenzierten Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte werden stereotype Erklärungsmuster wie verklärende Heroisierungen oder konsequente Tabuisierungen des eigenen Verhaltens vorgezogen. Der Staatsräson, ein intaktes Selbstbild der Nation zu bewahren, wird alles untergeordnet, auf Einzelschicksale – im positiven wie im negativen Sinne – wird dabei kaum jemals Rücksicht genommen.

Insbesondere bei der Aufarbeitung der Geschehnisse rund um den Zweiten Weltkrieg scheinen diese Mechanismen perfekt zu funktionieren. Aus Furcht, offizielle Selbstdarstellungen als geschönte Phantasieprodukte zu entlarven, zeigen viele Nationen keinerlei Interesse an einer aufrichtigen Analyse. Impulse zu Neubeurteilungen kommen meist von privater Seite, von nicht-staatlichen Organisationen oder couragierten Einzelpersonen. Ihrem Engagement ist es zu verdanken, dass Vergangenes nicht einfach Vergangenes bleibt, sondern Fehlleistungen und zweifelhaftes Verhalten zu einem Thema in der öffentlichen Diskussion gemacht werden.

So musste auch die Schweiz in den letzten Jahren in einem schmerzhaften Prozess ihr offizielles Geschichtsbild rund um den Zweiten Weltkrieg korrigieren. Die Aufarbeitung der Nazigoldaffäre – unter anderem auch durch jüdische Organisationen ins Rollen gebracht – hat während den letzten Monaten eine breite und teilweise emotional-unsachlich geführte Diskussion über das Verhalten der Schweiz zur Zeit der Naziherrschaft in Deutschland ausgelöst. Ein kleiner, aber wichtiger Mosaikstein in diesem Komplex bildet dabei der vom Journalisten Stefan Keller ausgegrabene Fall des St. Galler Polizeihauptmannes Paul Grüninger, der 1938 gegen die Weisungen des Bundesrates nach eigenen Angaben bis zu 3000 jüdische Flüchtlinge illegal in die Schweiz einreisen liess. Von seinem Gewissen getrieben, setzte er seine Karriere aufs Spiel. Für sein humanitäres Engagement musste er bitter büssen. Von seinen Vorgesetzten im Stich gelassen und verraten, wurde er für sein Verhalten verurteilt, und er musste seinen Dienst als Polizist quittieren. Der Kanton St. Gallen verhinderte, dass er je wieder ein öffentliches Amt bekleiden durfte Er wurde an den Rand der Gesellschaft gedrängt und führte bis zu seinem Tod im Jahr 1972 ein karges, einsames Leben.

Der Rehabilitierungsprozess dieser aussergewöhnlichen Persönlichkeit, die mit ihrem Handeln eigentlich nur die einstmals so stolze humanitäre Tradition der Schweiz weiterführte, wurde erst – nach vielen erfolglosen Versuchen – mit einer später zu einem Buch verarbeiteten Artikelserie von Stefan Keller so richtig in Gang gebracht. Nach der politischen Rehabilitation durch den Bundesrat 1993 und der juristischen durch die St. Galler Justiz 1995 soll nun die Würde dieses mutigen Mannes auch vor dem grossen Kinopublikum wiederhergestellt werden. Der nach der Buchvorlage entstandene Dokumentarfilm von Richard Dindo – er legte mit «Schweizer im Spanischen Bürgerkrieg» (1973) und «Die Erschiessung des Landesverräters Ernst S.» (1975) schon zwei meisterhafte Gegenentwürfe zur offiziellen Schweizer Geschichtsschreibung vor – will auch in diesem Fall dafür sorgen, dass dem Betroffenen Gerechtigkeit widerfahre und das Unrecht, das an ihm begangen wurde, nicht so rasch vergessen gehe.

In Form eines Revisionsprozesses inszeniert Richard Dindo Paul Grüningers Rehabilitierung im Saal des Bezirksgerichts St. Gallen, in dem dieser im Oktober 1940 für seine Taten verurteilt wurde. Zum Verfahren hat der Regisseur direkt beteiligte Emigranten und Emigrantinnen eingeladen, die dem mutigen Polizeihauptmann ihr Leben verdanken, weil sie nur durch seine Hilfe in die Schweiz einreisen konnten. Sie sind im Gerichtssaal zugleich Zuschauer und Zeugen, die vor einem imaginären Richter – dem Publikum – für ihren Retter aussagen. Einer nach dem anderen erzählt – von Dindo befragt – die Geschichte seiner Begeg-

Paul Grüninger

nung mit Grüninger. Man hört viele Variationen eines immer gleichen Grundmusters, das mit der einsetzenden Judenverfolgung in Österreich beginnt und mit der glücklichen Einreise in die Schweiz endet. Alle schildern den Hauptmann als hilfsbereiten Menschen, der sich ohne Eigennutz in den Dienst der Humanität stellte. Kein kritisches Wort ist zu hören. In der fortdauernden Aneinanderreihung der Einzelschicksale, nur unterbrochen durch die im Kommentar vorgenommene, mit Fotografien der beteiligten Protagonisten und alten Akten unterstützte chronologische Nacherzählung der Ereignisse, entwickelt der Film einen Sog, der dem Kinopublikum die Tragik und das Ausmass des Geschehenen erst so richtig bewusst macht. Das Einzelschicksal verliert seinen singulären Charakter, es wird als Teil einer umfassenden Rettungsaktion greifbar.

Nur einmal wird die Abfolge durchbrochen. Die Zeugen begeben sich an den Tatort des Geschehens: an die Grenze auf der Rheinbrücke bei Diepoldsau. Für die Betroffenen ein bewegender Moment. Diskret hält sich die Kamera im Hintergrund, aus den Gesprächen der Zeuginnen und Zeugen sind nur einzelne Wortfetzen zu verstehen, die schon bald von der suggestiven Musik Arvo Pärts überlagert werden. Eine geniale Szene, welche die Tragik der Ereignisse auch emotional zu transportieren vermag.

Die Zeugen, die sich nach dem Krieg in die ganze Welt verstreut haben, wussten nichts vom Prozess gegen Grüninger. Erst durch Kellers Recherchen haben sie von dieser grossen Ungerechtigkeit erfahren. Die Erinnerung an die dramatischen und tragischen Ereignisse fällt ihnen nicht leicht. Für alle ist es aufwühlend, einige werden sogar zu Tränen gerührt. Immer wieder blickt die Kamera – hervorragend geführt von Pio Corradi – in die zerfurchten Gesichter dieser Menschen, in denen die Jahre ihre Spuren hinterlassen haben und aus denen die traurigen Begebenheiten aus der Zeit der Judenverfolgung sprechen. Diesen Menschen eine Stimme zu geben, ihre Erfahrungsberichte im Bild festzuhalten, ist neben der Rehabilitation von Grüninger das eigentlich grosse Verdienst des Films. Denn schon bald wird die Generation, welche die Grausamkeiten der Judenverfolgung in Europa überlebte, verschwunden sein.

Als weitere Zeugen kommen zudem ehemalige Polizeikollegen zu Wort. Auch von ihnen vernimmt man nur Gutes über Hauptmann Grüninger. Nur einer äussert sich wirklich kritisch zu Grüningers Verhalten, wollte sich aber nicht filmen lassen. Seine Aussage wird im Gerichtssaal von einem Tonband abgespielt. Er, der die Flüchtlinge gnadenlos zurückgeschickt hätte, beurteilt das Verhalten des Hauptmanns unter folgendem Gesichtspunkt: «Wenn wir lauter Grüningers gehabt hätten, ich weiss nicht, was das Schweizer Volk gesagt hätte.» Diese Aussage einer vox populi nennt denn auch den eigentlichen Skandal von Grüningers Tat: die Verweigerung des Beamtengehorsams, der wohl auch noch heute, bei einer vergleichbaren Situation, ähnliche Konsequenzen nach sich ziehen würde.

Der zu einem Grossteil mit Mitteln aus dem von der Generaldirektion SRG bereitgestellte Sonderkredit «150 Jahre Schweizer Verfassung» realisierte Film leistet mit den Zeugenaussagen, die sich wie Teile eines Puzzles zu einem runden Gesamtbild zusammenfügen, eine eindrückliche Rehabilitation von Paul Grüninger. Ob der Hauptmann zu einer wichtigen historischen Figur heranwachsen und bald in den Geschichtsbüchern zu finden sein wird, bleibt abzuwarten. Eines aber ist sicher: Das Bild dieses alten, unscheinbaren Menschen, der im Prolog und am Schluss des Filmes – ein Ausschnitt aus einem Dokumentarfilm des Schweizer Fernsehens, gedreht ein Jahr vor Grüningers Tod – an den Ort des Geschehens, zur Rheinbrücke bei Diepoldsau, zurückkehrt, wird das Publikum in Erinnerung behalten. Sein verlorener Blick, dessen Leere Bände spricht, die tiefen Furchen in seinem Gesicht, die von einer gewissen Verbitterung zeugen, und die rigide Verschlossenheit, die wohl in den erlittenen Enttäuschungen gründet, wird man so schnell nicht vergessen. ■

Ruth Roduner-Grüninger, Tochter von Paul Grüninger

Jetty und Charles Tannenbaum, Brooklyn (N. Y.)