

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 40 (1988)
Heft: 8

Rubrik: Film im Kino

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 06.02.2026

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

Roland Vogler

The Unbearable Lightness of Being

(Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins)

USA 1988.

Regie: Philip Kaufman

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 88/124)

Das Romantische und das Lebendige

Mit dem Begriff «romantisch» wurde ursprünglich etwas Er-dichtetes, Romanhaftes bezeichnet. Erst später übertrug sich das Wort ebenfalls auf die Beschreibung von Bereichen wie Liebe, Verhalten, Landschaft und hob dabei die Eigenschaft des Reizvollen, Entrückten, Wunderbaren hervor. Heutzutage umschreibt «romantisch» das abgegriffene populäre Klischee eines idealisierten Gefühlszustandes.

Dem gebürtigen Tschechen Milan Kundera ist es in seinem 1984 erschienenen Roman «Nesnesitelná lehkost bytí» (Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins) gelungen, diese frühere Mehrdeutigkeit des Romantischen wieder zu entdecken. In einer verschlungenen, sich selbst bespiegelnden Romanstruktur untersucht er anhand einer Liebesbeziehung, spielerisch und zugleich hintergründig sinnierend, die menschliche Existenz. «Ein Roman ist ... die Erforschung dessen, was das menschliche Leben bedeutet in der Falle, zu der unsere Welt

geworden ist», bestätigt der Erzähler in Kunderas Buch.

Ein Film kennt andere Gesetze als geschriebene Worte. Kundera selbst weiss das: Er hat am Prager Institut für Filmwissenschaft unterrichtet und mehrere Drehbücher verfasst; unter anderem hat er seinen eigenen Roman «Žert» (Der Scherz, 1968 von Jaromil Jireš verfilmt) für die Leinwand bearbeitet. Philip Kaufman, der sich an die Verfilmung von «Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins» heranwagte, nachdem er mit seinem letzten Film, «The Right Stuff» (1983, ZOOM 8/84, bereits seine Fähigkeiten bei der filmischen Umsetzung von ungewöhnlichen Büchern unter Beweis gestellt hatte, hat sich, nach Rücksprache mit Kundera, dafür entschieden, gänzlich auf einen Erzähler und damit weitgehend auf die philosophischen Ausführungen zu verzichten. Stattdessen konzentriert er sich auf die breite Ausmalung der nunmehr chronologisch erzählten Liebesgeschichte zwischen Tomas und Teresa, den beiden Protagonisten in Kunderas Buch.

Dadurch reduziert Kaufmans Film natürlich die Vorlage um einen wesentlichen Teil ihres Gehalts (was bei der Fülle an Gedanken, die das Buch enthält, jedoch unausweichlich erscheint) und beraubt sie ihrer mehrfachen Dimension des Romantischen. Das Spielerische des Buchs geht verloren; an seine Stelle tritt ein Übermass an Romantik, das will heissen gefühlsbetonte Wirklichkeit, die zuwenig über sich selbst hinausweist. «Das Leben», heisst es in Kunderas Buch, «gleicht immer einer Skizze. ... Es ist eine Skizze von nichts, ein Entwurf ohne Bild.» Kaufmans Film versucht gerade, dem Lebendigen eine klare, fassbare Ausprägung zu geben.

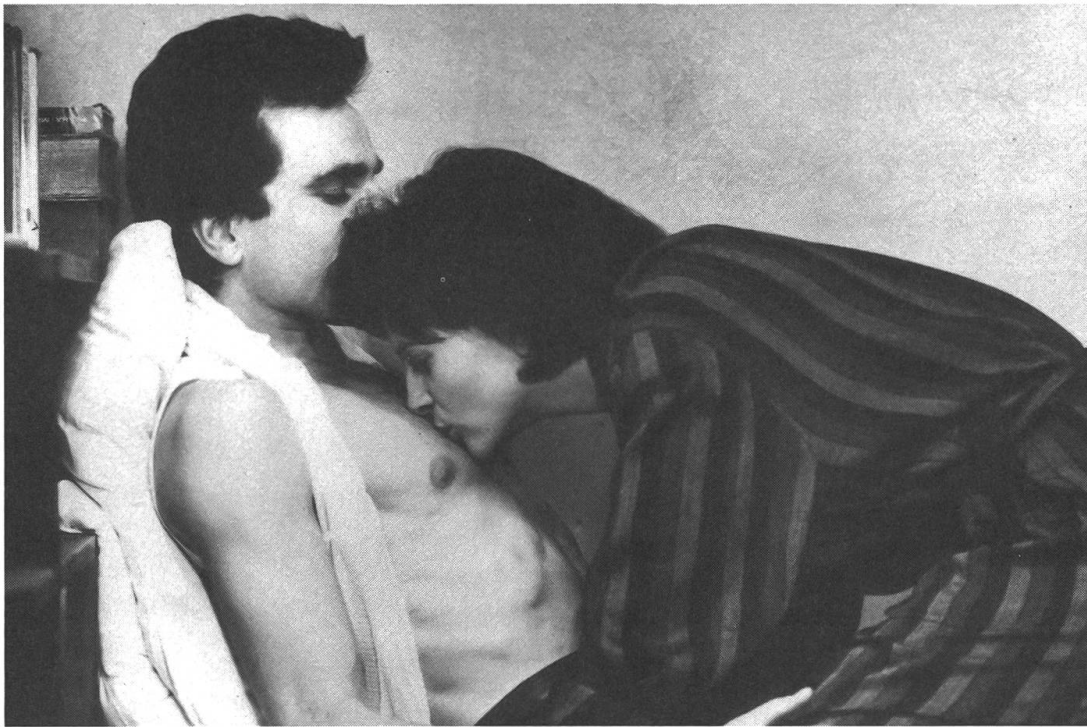
Das Leichte und das Schwere

«Was also soll man wählen? Das Schwere oder das Leichte?» (Kundera, Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins).

Tomas verkörpert das Leichte: Erfüllt von einer unstillbaren Lust auf das weibliche Geschlecht treibt er unbeschwert, «leichter als Luft», von einer Frau zur anderen. Lediglich Sabina sucht er regelmässig auf; sie ist seinem Wesen verwandt und flüchtet ebenfalls vor jeglicher Bindung. Da tritt die schüchterne Teresa in Tomas' Leben, für die er ein tiefes «Mitgefühl» zu empfinden beginnt und schliesslich heiratet. Teresa denkt sich die Liebe als unteilbar und kann die Seitensprünge von Tomas nicht ertragen. Sie ist von einem unauslöschlichen Gefühl der Schwäche durchdrungen, einer Sehnsucht nach dem Fall: Teresa wird vom Schweren angezogen.

Das Leichte und das Schwere bilden sowohl Schlüsselbegriffe, aus denen heraus Kundera seine Figuren formt, als auch über dem Individuum stehende, sich sowohl anziehende wie abstossende Pole, in deren Verhältnis Kundera das menschliche Leben zu beschreiben versucht. In Kaufmans Film bleiben diese sich bedingenden Gegensätze des Leichten und des Schweren innerhalb der Figuren unausgegoren oder wirken, wenn sie andeutungsweise artikuliert werden, hochgestochen, so dass ihre Resonanz abhanden kommt.

Formal beschreitet der Film – wiederum konventionell linear – den Weg vom Leichten ins Schwere: Er beginnt als märchenhafte Komödie und gleitet allmählich in eine ernsthafte, melancholische Tiefe. Kunderas Buch hingegen setzt schwer mit einer philosophischen Auseinandersetzung ein; in der Folge wechselt es stetig zwischen dem Schweren und dem Leicht-



Teresa (Juliette Binoche) und Thomas (Daniel Day-Lewis) zwischen der «Leichtigkeit» des privaten Glücks und der «Schwere» brutaler Machtpolitik (Einmarsch der Russen in Prag 1968).

ten und bildet damit alleine schon durch seine Gestaltung das menschliche Dasein ab.

Das Geschichtliche und das Existenzielle

«Die Geschichte ist genauso leicht wie ein einzelnes Menschenleben, unerträglich leicht» (Kundera, *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*). Geschichte spielt sich als etwas dem Menschen Übergeordnetes ab, dennoch ist das Schicksal jedes einzelnen untrennbar mit ihr verstrickt.

Tomas und Teresa lieben sich im Prager Frühling 1968, als mit Alexander Dubček ein gemäßigter Politiker zum Ersten Sekretär der Kommunistischen Partei der Tschechoslowakei ernannt worden war, der sich für einschneidende Reformen wie die Einführung der Presse- und Meinungsfreiheit einsetzte. Doch der «Sozialismus mit dem menschlichen Gesicht», den Dubček anstrebte, erhielt eine brutale Ohrfeige: Am Abend des 20. August 1968 marschieren die Russen in die ČSSR ein. Ohne die Invasion vorerst zu zeigen, macht Kaufman in sei-

nem Film sogleich deren Auswirkung deutlich: Die Panzer, die sich ihren Weg durch die engen Gassen Prags bahnen, bringen, einem Erdbeben gleich, alles zum Erschüttern.

Tomas und Teresa stürzen sich mitten unter die aufgebrauchten Massen auf der Strasse, die sich dem gewaltsamen Einmarsch entgegensetzen. In dem aufschlussreichen Dokumentar-Material, das Kaufman in verschiedenen staatlichen Archiven aufgestöbert und mit nachgedrehten Szenen der handelnden Figuren geschickt vermischt hat (ein Trick, den Kaufman bereits in «The Right Stuff» erfolgreich angewandt hat), wird eindringlich erlebbar, wie die Reformbewegungen trotz dem anfänglichen Elan der sich gegen die Eindringlinge aufbauenden Menschen förmlich niedergewalzt wurden.

Teresa sieht plötzlich ihre Bestimmung in der Verewigung dieser Ungeheuerlichkeit: Wie besessen fotografiert sie die gewalttätigen Konfrontationen. Doch Teresa genauso wie Tomas und viele andere werden zu Betrogenen; ihre politischen

Absichten verkehren sich unversehens: Die Fotos, die Teresa macht, werden später benutzt, um die Aufrührer identifizieren zu können. Ein Oedipus-Gleichnis, das Tomas als Plädoyer für politische Verantwortung übermütig in einer Zeitung formuliert hatte, wird nach seiner Rückkehr aus der Schweiz, wohin er mit Teresa geflüchtet war, gebraucht, um Tomas unter Druck zu setzen. Er soll eine Erklärung unterzeichnen, worin er sich vom Artikel distanziert und sich zu den Partei-Richtlinien bekennt. Die Erklärung soll nicht publiziert werden, doch alleine die Übergrösse des Dokuments – ein herrlicher Einfall des Drehbuchs – steht für das Unversteckbare, das Öffentliche des Inhalts.

Kundera ist kein Historiker. Er schreibe die Geschichte von Menschen, die wiederum viel vom politischen Klima wiederzugeben vermag. Daher berichtet er von Tatsachen, die von keinem Geschichtsschreiber erwähnt werden: «Die Jahre nach der Invasion waren eine Periode der Begräbnisse; die Sterbequote lag viel höher als sonst.»



Im Film sieht Tomas denn auch, nachdem er aus der Emigration in die Schweiz Teresa nach Prag gefolgt ist, als erstes einen Leichenzug durch die Gassen ziehen: auch ein Andeuten des Endes von Tomas und Teresa, das sich im Entschluss, zurückzukehren, anzubahnen begann.

Die vielleicht eindringlichste Stimmungsbeschreibung jener Tage stellt in Kunderas Buch die erste Rede dar, die Dubček nach seiner sechstägigen Gefangenschaft durch die Invasoren und nach der Unterzeichnung eines Kompromisses stotternd und mit langen Pausen hielt: «Das Land würde sich vor seinem Eroberer beugen müssen und für immer stottern und nach Luft ringen wie Alexander Dubček» (Kundera). Diese Schwächezeichen Dubčeks bringen Teresa die Hoffnungslosigkeit des Zustandes ihres Heimatlandes zum Bewusst-

sein, lassen sie emigrieren und letztlich wieder zurückkehren, weil sie sich ebenso schwach fühlt wie ihre Heimat.

«Eine historische Situation», führte Kundera einmal aus, «bildet nicht den Hintergrund, ein Dekor, vor dem sich die menschlichen Situationen abspielen, sondern sie selbst stellt eine menschliche Situation dar, eine sich erweiternde existentielle Situation.» Es ist diese geschichtliche Dimension, die zu einer zwingend existentiellen wird, die man in Kaufmans Film am meisten vermisst, weil sie, im Gegensatz zur philosophischen, in den Film hätte eingebracht werden können.

Das Körperliche und das Seelische

«(Teresa) versuchte, sich durch ihren Körper hindurch zu sehen» (Kundera). Sie hoffte, ihr Innerstes auf ihrem Körper wie-

dergespiegelt zu finden. Teresa wird von der unvereinbaren Dualität von Körper und Seele, von Sexualität und Gefühl geplagt, mit der Tomas derart leicht umzugehen weiss. «Tomas sagte sich: Die Liebe mit der Sexualität zu verbinden, war einer der bizarrsten Einfälle des Schöpfers.» (Kundera). Tomas vollzieht die flüchtigen Liebesabenteuer als genau abgestecktes sexuelles Ritual, währenddessen er für Teresa eine wahre Liebe empfindet, die ihren Ausdruck gerade nicht im Beischlaf, sondern im gemeinsamen Schlaf findet.

Die behutsame Kamera von Sven Nykvist verweilt viele Male auf den nackten Körpern der Figuren und zeigt, wie sie sich betrachten, abtasten, umschlingen, aufeinander verweilen, sich vereinen. Auf diesen nackten Körpern spiegeln sich die unbändige Kraft und gleichzeitige

Hingabe, die verschlingende Lust und tiefe Verletzbarkeit wieder, welche die Menschen antreiben. In der Intimität dieser blossgelegten Körper kommen dem Zuschauer die Figuren auf selten unvermittelte Weise nahe, und es offenbart sich das Spannungsfeld von Sexualität und Gefühl, worin eine zarte Erotik wie eine kostbare Blume gedeiht, deren Knospen mit dem Schmerz ob der Vergänglichkeit des Augenblicks benetzt sind.

In einer der schönsten Szenen des Films fotografieren sich Teresa und Tomas' langjährige Freundin Sabina gegenseitig nackt: Unsäglich einfühlsam, wie Juliette Binoche als Teresa und Lena Olin als Sabina mittels ihrer Körper die ganze Palette menschlicher Regungen erschliessen und das Leichte im Schweren, das Romantische im Lebendigen, das Seelische im Körperlichen auszudrücken wissen.

Das Groteske und das Lyrische

Dem Drehbuch-Co-Autor Jean-Claude Carrière – er hat an den meisten Drehbüchern der letzten Filme von Luis Buñuel (von «Journal d'une femme de chambre», 1964, bis «Cet obscur objet du désir», 1977) mitgearbeitet und ist auch mitverantwortlich für die Adaption eines anderen für unverfilmbar gehaltenen Romans, «Die Blechtrommel» von Günter Grass (1979, Regie: Volker Schlöndorff) – ist es wohl zu verdanken, dass das Groteske von aufeinandertreffenden Situationen, dem sich Kundera mit Vorliebe in seinen Romanen annimmt, in zum Teil neu erfundenen Szenen auch in Kaufmans Film Einlass gefunden hat. Wenn etwa draussen die Blasmusik-Kapelle aufspielt, während Tomas im Krankenhaus eine Operation vornimmt, feiert die heiter-beschwingte, schrullig-urchige böhmische Art

Urständ, wie man sie aus den tschechischen Filmen der sechziger Jahre in bester Erinnerung hat.

Kaufman besitzt in seinem Film nicht nur ein ungemein sensibles Gespür für Körper, sondern desgleichen für Orte und Gegenstände – deren Beschreibung sich Kundera in seinen Werken gewollt nachlässig widmete – und benutzt sie ebenfalls zur stimmigen Charakterisierung der Figuren, sodass eine glaubwürdige Atmosphäre entsteht.

Paradoxerweise spielt die Sprache in Kaufmans Verfilmung eine untergeordnete Rolle. Gerade in der weitgehenden Vermeidung eines psychologisierenden Dialogs, in seinem gemächlichen Abtasten von Körpern, Blicken, Gesten, Objekten, Orten, in seinem Gerinnenlassen von Zeit erweist sich Kaufmans Film am lyrischesten und erweckt eine Poesie, die – auch wenn sie ihre eigenen Akzente setzt – Kunderas sprachlichem Universum entgegenkommt. ■

Franz Ulrich

Yam daabo

(Die Wahl)

Burkina Faso 1987.

Regie: Idrissa Ouedraogo
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/315;
Verleih: SELECTA-Film,
Freiburg)

Im Norden von Burkina Faso, in der Sahel-Zone, herrscht Dürre. Der ockerfarbene Boden ist ausgetrocknet, Bäume und Pflanzen sind verdorrt. Kein Wasser, keine Nahrung, kein Leben. Die Einwohner eines Mossi-Dorfes

stehen mit Körben herum. Sie warten auf einen Lastwagen mit Hilfsgütern internationaler Organisationen. Mit dem Getreide, das sie erhalten, können sie wieder eine Zeitlang überleben. Diesen Menschen stellt sich eine schwierige Entscheidung: auszuharren in einer aussichtslosen Lage und von fremder Hilfe abhängig zu bleiben oder das Dorf zu verlassen und in eine Gegend auszuwandern, wo es Wasser und Ernten gibt.

Salam und die Seinen haben ihre Wahl getroffen: Sie haben ihren Hausrat auf einen Eselskarren gepackt und verlassen das Dorf Richtung Süden. Salam wandert mit Frau, Tochter Bintu, Sohn Ali und Issa, dem Freund der Tochter, durch das ausgedörrte, steinige Land. Nur allmählich zeigt sich etwas Grün an Büschen und Bäumen. Sie gelangen in eine lärmige Stadt (Ouagadougou) mit ungewohntem Verkehr, wo Salam Esel und Wagen verkaufen muss. Die Hektik der Stadt wird Ali, der noch ein Knabe ist, zum Verhängnis: Er wird von einem Auto überfahren. In stummer Trauer schaufeln ihm seine Angehörigen ein Grab. Dann ziehen sie weiter, ihre Habe in Körben auf dem Kopf tragend, zuerst zu Fuss, dann mieten sie ein Auto. Als das Geld zu Ende ist, werden sie mitten im Busch ausgeladen und marschieren weiter in einer grünen Hügellandschaft. Sie finden Wasser und einen Fleck Erde, wo sie sich niederlassen können. Sie roden, bauen eine Hütte, bearbeiten den Boden und pflanzen Mais. Sie haben eine neue Heimat gefunden, die sie ernährt und ihnen eine Zukunft bietet.

Idrissa Ouedraogo, der in Paris, wo er seit einigen Jahren lebt, die Filmhochschule besucht hat (vgl. das Interview in ZOOM 20/87), erzählt diesen Exodus schwarzer Menschen ins Gelobte Land geradlinig,

schnörkellos und in ruhigen, aber starken und einprägsamen Bildern. Sie besitzen weit grösseres Gewicht als die Dialoge – zum einen, weil Ouedraogo primär in Bildern erzählen wollte, zum andern aber auch, weil die finanziellen Mittel nie zur Untertitelung oder gar Synchronisation ausgereicht hätten, werden doch allein in Burkina Faso ganz verschiedene Sprachen und Idiome gesprochen. Ouedraogos Bilder sind, insbesondere im ersten Teil, bis zur Ankunft im fruchtbaren Land, überall verständlich. Sie zeigen elementare Dinge (Erde, Wasser, Bäume) und Tätigkeiten (Wasser holen, Boden bearbeiten, Hirse stampfen), die für das menschliche Leben unabdingbar sind. Sie werden – auch in biblischem Sinne – zu Sinnbildern der Mühsal, aber auch der Schönheit menschlicher Existenz.

Auch die Dramaturgie wird von einem ganz anderen, be-

dächtigen Zeitgefühl bestimmt, und Ereignisse (oder «Action») werden formal ganz anders gewichtet, als wir es beispielsweise von amerikanischen Filmen her gewohnt sind. Der Trank aus der Kalebasse, das Wasserholen Bintus am Bach oder die Begegnungen der Menschen werden detailliert und ausführlich geschildert und erhalten dadurch in unseren Augen den Anschein des Ungewöhnlichen. Die «spektakulärste» Szene dagegen, Alis Unfalltod, ereignet sich wie nebenbei: rasch, ohne Ankündigung, ohne jede dramatische Übersteigerung. Es ist einfach der Tod eines Kindes in der Anonymität einer Stadt, der ausser den Angehörigen niemanden betroffen macht.

Im ersten Teil, bis zur Besitznahme des neuen Landes, befindet sich Salam mit seiner Familie auf der Wanderung, in ständiger Bewegung. Entsprechend dominieren die epischen

und dokumentarischen Elemente. Mit der Sesshaftwerdung kommt die äussere Bewegung zum Stillstand, dafür geraten die familiären Beziehungen und die Gefühle in Bewegung. Diese Zäsur markiert Ouedraogo mit ein paar Standbildern beim Hüttenbau. Obwohl sich alles weitere ebenfalls ausschliesslich in natürlichen Dekors abspielt, gewinnen die fiktiven Elemente neben dem Dokumentarischen stark an Gewicht und Bedeutung. Dabei geht es einerseits um die Entwicklung der Beziehung zwischen Bintu und Issa, andererseits um das Verhältnis zum Nachbarn, einem selbstbewussten Familienpatriarchen wie Salam. Der Nachbar hat einen Sohn, Tiga, und eine Tochter, die sich mit Bintu anfreundet.

Bintu erwartet von Issa ein Kind, was den Zorn ihres Vaters erregt. Salam jagt Issa davon und bestraft seine Tochter, indem er sie in Fesseln legt, aus



denen sie von der Mutter wieder befreit wird. Worauf der Alte mit einer Pilatusgeste erklärt, dass ihn ihre Probleme künftig nichts mehr angingen. Tiga, der Nachbarssohn, der schon vorher Bintu bedrängt hatte, glaubt nun seine Chance gekommen, wird aber von Bintu beharrlich zurückgewiesen. Erst nach der Geburt von Bintus Kind ist ihr Vater bereit, sich mit Issa zu versöhnen und ihn in die Familie aufzunehmen. Mit einem fröhlichen Tanz feiern sie Geburt und Versöhnung, abseits vom eifersüchtigen Tiga mit scheelem Blick beobachtet. Um den Nebenbuhler aus der Welt zu schaffen, stiehlt er das Gewehr des Vaters, aber die beiden Väter können den Anschlag verhindern. Tiga wird von seinem Vater verbannt, geht in die Stadt und wird beim Diebstahl eines Mofas entdeckt. Vor den Verfolgern rettet ihn der Freund seiner Schwester. Aus Dank sagt ihm Tiga, dass seine Schwester immer noch auf ihn warte, worauf sich dieser mit seinem Bündel auf den Heimweg macht, dem Happy-End mit zwei Liebespaaren entgegen. Und ganz zum Schluss kehrt der Film zu seinem Anfang zurück: Im dünnen Norden warten hungrige Menschen weiterhin auf Hilfe. Sie haben ihre Wahl noch nicht getroffen.

In diesem zweiten Teil hat sich Idrissa Ouedraogos Geschichte etwas von der spezifisch afrikanischen Realität gelöst und den Figuren- und Handlungsschemas des euro-amerikanischen Kinos angenähert. Zwar geht es ihm einerseits durchaus um die realistische Darstellung bestehender Probleme seines Landes und Volkes, andererseits will er auch eine fiktive, romantisch-melodramatische Geschichte mit Mitteln des Spielfilms erzählen, die überall verständlich sind. Bezeichnenderweise liegt die

Brisanz dieses Film ausschliesslich in seinem ersten Teil. Wenn Ouedraogo zeigt, dass dem Fluch der Dürre nur entgehen kann, wer das Land seiner Ahnen verlässt und auf seine kulturelle Heimat verzichtet, mag das in unserer mobilen Gesellschaft durchaus als vernünftig und den Umständen entsprechendes Verhalten akzeptiert werden. In einem Land wie Burkina Faso, wo die Völker und Stämme kulturell und religiös weit stärker mit dem Land ihrer Götter und Ahnen verbunden sind, ist das Wegziehen in ein anderes Land ein Entschluss von viel grundsätzlicherer und einschneidenderer Bedeutung. «Yam daabo» hat deshalb am letztjährigen panafrikanischen Filmfestival (FESPACO) in Ouagadougou, wo der Film unter anderem auch mit einem OCIC-Preis ausgezeichnet wurde, zu heftigen Diskussionen geführt.

Wer diese Hintergründe nicht kennt, wird in «Yam daabo» kaum Hinweise auf solche Probleme finden. Ouedraogo war offenbar bestrebt, in seinem Film die allzu heiklen Probleme auszuklammern. Er selbst stammt aus dem Norden, ist Muslim, und auch die Filmfamilie (dargestellt von seinen Verwandten und Freunden), die in den Süden zieht, ist muslimisch. Die dort siedelnde Bevölkerung aber ist animistisch, was zu Konflikten führen kann, wenn die muslimische Wanderbewegung anwächst. Ein weiteres Problem ist, dass die Menschen aus der Sahelzone ihre eigenen Methoden der Bodenbearbeitung mitbringen. Sie roden Hoch- und Buschwald, um Ackerbau zu treiben, und leiten damit vielleicht eine Entwicklung ein, die zur Bodenerosion und damit zur Dürre wie in der Sahelzone führen kann.

«Yam daabo» ist einer der noch immer viel zu wenigen afrikanischen Filme, die bei uns

einen Verleih gefunden haben. Er ist ein interessantes Beispiel jenes selbstbewussten afrikanischen Filmschaffens, das einen Mittelweg sucht zwischen der Behauptung eigener kultureller Eigenart und Eigenständigkeit und der Anpassung an eine weltweit verständliche Filmsprache. ■

Marli Feldvoss

September

USA 1987.

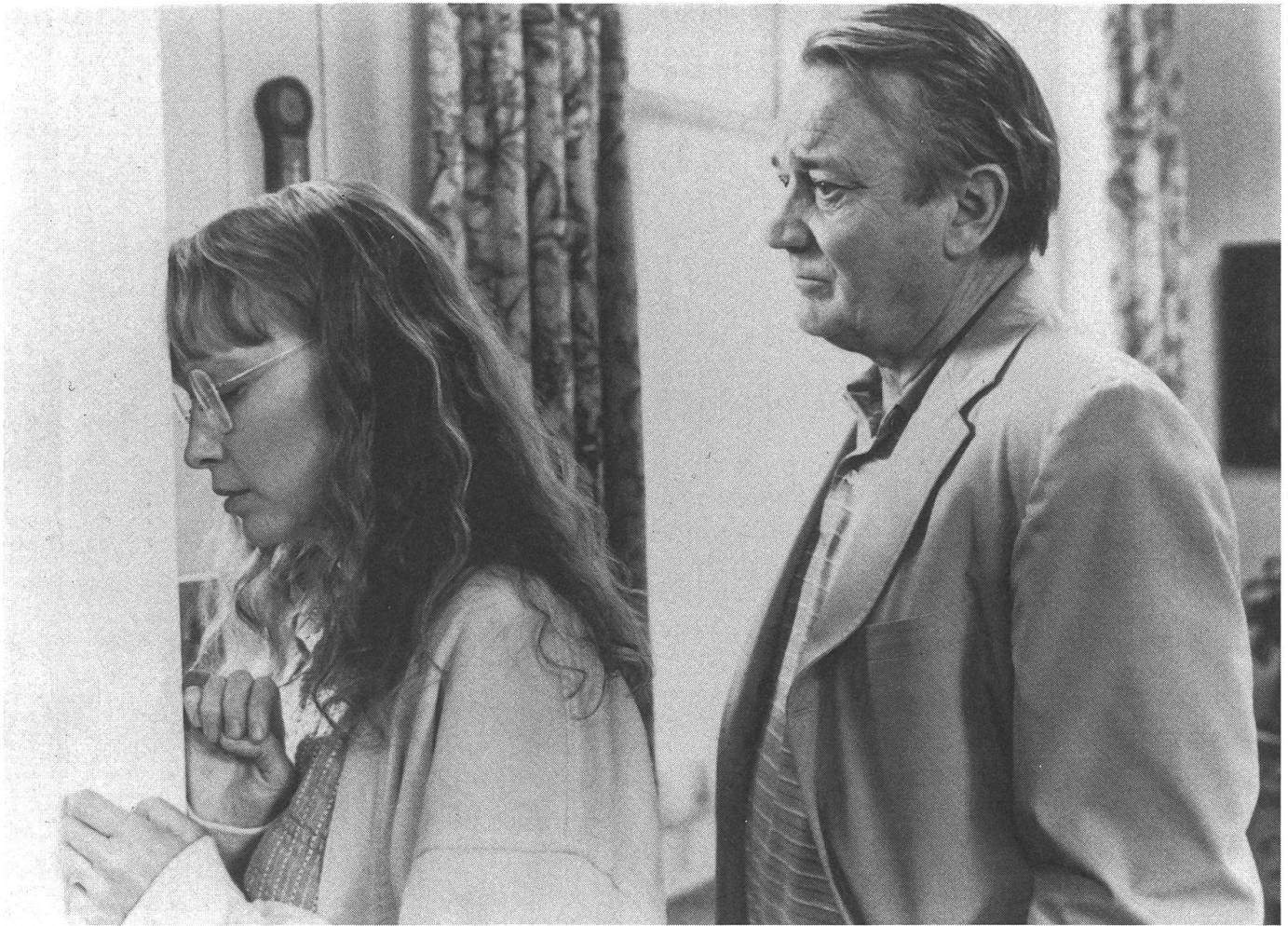
Regie: Woody Allen

(Vorspannungaben

s. Kurzbesprechung 88/122)

Zwischen der Kunst des Überlebens und der Tragödie des Versagens oder, einfacher, im radikalen Spannungsfeld von Leben und Tod hat sich Woody Allen von Anfang an bewegt. Den eindrucksvollsten Beleg für diesen Spielraum liefert sein gepflegter krankhafter Gemütszustand «Anhedonia», die Unmöglichkeit, irgendetwas im Leben zu geniessen oder für irgendetwas Freude zu empfinden, den er auf alle seine Helden, oft genug in Personalunion mit sich selber, übertragen hat. Oder er hat Stimmungen beschworen, die dieses Gefühl der Ausweglosigkeit, und sei es auf die komischste Art, zum Schwingen bringen.

Familienleben als Ort der Tragödie, das war schon «Innenleben», die ausgelebte Existenz dreier Schwestern, die mit «Hannah und ihre Schwestern» ein tragikomisches Spiegelbild erhielten, das gegen den Tief-sinn wieder die Komödie setzte und zum ersten Mal die Möglichkeit eines Happy-Ends. Aber Woody Allens Arbeit lässt sich



nicht als stetige Aufwärtsentwicklung entfalten, das widersprache gehörig dem unruhigen Spannungsfeld; deshalb gibt es auch jetzt seinen neuen Film «September», der, schon angefangen beim Titel, eine Fülle von Zeichen versammelt, die nichts anderes im Sinn haben, als dem Weltschmerz zu huldigen.

Ein Knäuel von Personen, Familienmitgliedern, Freunden, ist ferienhalber in einem Landhaus von Vermont versammelt, allesamt durch die Ungleichzeitigkeit ihrer Wünsche und die Verzweiflung des Lebens aneinandergekettet, obendrein noch im Bann der tragischen Figur der Gastgeberin Lane (Mia Farrow), die mit ihren zur Klärung drängenden Kindheitserinnerungen diese zusammengewürfelte Truppe in einen kathartischen Höhepunkt treibt.

An der Figur des Peter (Sam

Waterston) lässt sich der Bewegungsablauf noch am besten verdeutlichen. Ein angehender Schriftsteller, hierher eingeladen, um sein erstes Buch zu schreiben, ein Buch über's Überleben, wie er sagt, die Geschichte seines Vaters, eines Geschichtsprofessors, der während der McCarthy-Zeit seine Arbeit verlor und sich auf verschiedenste Weise durchs Leben schlug. Peter wird am Ende des Films sein Projekt aufgeben, um doch lieber die Biografie von Lanes Mutter (Elaine Stritch) zu schreiben, die Chronik eines turbulenten Lebens, zweifellos ebenfalls die einer Überlebensfigur, jedoch mit schlagender Durchsetzungskraft. Ein ständiges Kräftemessen, das ist auch Teil dieser Begegnungen – dann bricht die vorübergehend gebildete Gemeinschaft wieder auseinander, nichts als ein «kurzes Zucken»,

Familienleben als Ort der Tragödie: Mia Farrow und Dennis Hopper.

das der Zeit in der Endlosigkeit des Universums zukommt.

Das ist Originalton Woody Allen, in den Mund eines Physikers gelegt, ins Metaphysische ausholende Lebensphilosophie, die mit quälendem Tiefsinn und theatralischer Bedeutsamkeit die Ernsthaftigkeit dieses Kammerstücks beweisen soll. Hinter geschlossenen Jalousien und in der klassischen Ausstattung eines gutbürgerlichen amerikanischen Landhauses hat Allen das Schlimmste ereilt, das, was er selber am meisten fürchtet, nämlich auf den Brettern des Theaters zu landen, das dem Kino den lebendigen Atem raubt. Man denkt unwillkürlich an Tschechow, bei dieser einge-

sperren Wirklichkeit in einem Landhaus, das verkauft werden soll, mit der Hoffnung auf eine Zukunft in der Stadt, die vielleicht nie angetreten wird, bei den vergeblichen ungleichzeitigen Liebesgeschichten.

Über «Manhattan» hat Allen einmal gesagt: «Die Menschen schaffen sich dauernd selber ihre in Wirklichkeit unnötigen neurotischen Probleme, die sie davon abhalten, sich mit den erschreckenderen unlösbaren Problemen des Universums zu befassen.» So weit, so gut. Solange er bei den ehrlichen Problemen dieser kleinen Leute bleibt, wölbt sich unversehens diese grosse unbewältigte Welt über ihnen und droht sie immer wieder zu erschlagen. Aus diesem Spannungsgefüge leben seine Filme, aber das sind nicht diese eitlen Schwätzer, die, sorgfältig orchestriert, einem Weltschmerz huldigen, der sich im Goldton der Herbststimmung, untermalt von den schönsten stimmungsvollsten Evergreens und im Grundton verhaltenen Geflüsters als kostbares Kleinod verkauft.

Das Leben soll ihnen zum Problem werden, aber hier sind einfach alle Zeichen so geschmackvoll/geschmacklos auf Halbmaass gesetzt, bis hin zu der anstaltsähnlichen Kleidung einer Mia Farrow, das sich einfach kein Mitgefühl einstellt, kein Gefühl für das Rührstück, das deshalb nicht rührt, weil es mit einem perfektionierten wehleidigen Grundton und auf nichts als sich selber bezogen alle Nuancen im Selbstmitleid erstickt. Stimmung machen nur die unsterblichen Lieder, ihr Schlagerton klingt mit seinem unpräzisen und sentimentalen Zug echt, aber etwas Echtes im falschen Schwulst dieser versammelten Gesellschaft und ihren Problemen zu entdecken, ist ein Kunststück, das nur schwer gelingen will. ■

Beat Glur

The Belly of an Architect

(Der Bauch des Architekten)

Grossbritannien 1987.

Regie: Peter Greenaway

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 88/109)

«Auch ich bin ein Maler». Was der französische Revolutionsarchitekt Etienne-Louis Boullée als Motto über sein kürzlich erstmals in deutsch veröffentlichtes Manifest über Architektur setzte, gilt auch für den britischen Regisseur Peter Greenaway. Auch er war zuerst Zeichner und Maler, bevor er sich als Cutter und schliesslich als Filmmacher betätigte. Greenaway gehört als Filmschaffender bereits seit Jahren zur stilbildenden Avantgarde unter den englischen Regisseuren.

Sein neuester Film «The Belly of an Architect» handelt von jenem unbekannt gebliebenen Etienne-Louis Boullée, der im 18. Jahrhundert zwar keine nennenswerten Bauten errichtete, dafür aber umso monumentale entworfen hat. Auch nur wenig gebaut hat die Hauptfigur in Greenaways Film, der amerikanische Architekt Stourley Kracklite, der nach Rom kommt, in die Stadt der Architektur schlechthin, um hier eine Ausstellung über ebendiesen Boullée zu gestalten und zu realisieren.

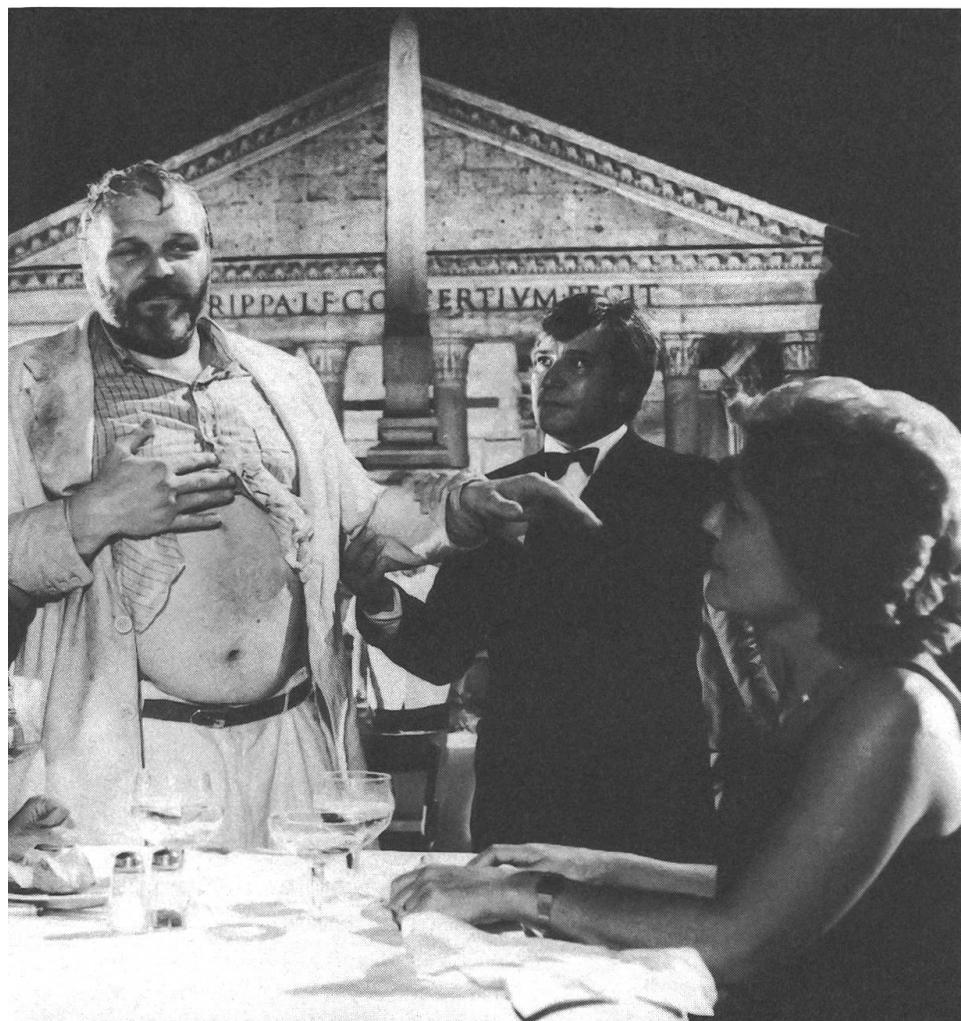
Der Film beginnt mit einer Liebeszene zwischen Kracklite und seiner Frau Louisa bei der Zugfahrt über die französisch-italienische Grenze, und er endet neun Monate später in Rom mit der Geburt des zu Beginn gezeugten Kindes. Die Rede ist aber nicht in erster Linie vom Bauch der schwangeren Louisa,



sondern von dem des Architekten. In seinem Bauch nämlich wächst, ebenfalls in neun Monaten, ein Krebsgeschwür heran, das ihn schliesslich, zeitgleich mit der Geburt seines Kindes, in den Tod treibt: Die Frau trägt das Leben im Bauch, der Mann den Tod.

Die filmische Geschichte dieser neun Monate in Rom verläuft linear und unspektakulär. Der Ankunftstag in Rom ist Kracklites Geburtstag, der mit opulentem Essen und bedeutungsschwangeren Reden vor dem gewaltigsten Kuppelbau Roms, dem Pantheon, vom römischen Kaiser und Architekten Hadrian erbaut, gefeiert wird. Zum Dessert wird ein riesiger Kuchen in Form eines noch grösseren Kuppelbaus, des von Boullée geplanten und nie gebauten Denkmals für den englischen Physiker Sir Isaac

**Nabelschau eines Architekten:
Brian Dennehy als Stourley
Kracklite.**



Newton, gereicht. Aber der Zukerguss wird, wie Boullées visionäre Bauten und wie so manches in der heutigen Architektur, keine Vergangenheit haben.

Greenaway lässt die Ausstellung zum Gedenken an Boullée denn auch auf dem Monument Viktor Emmanuels II., diesem eklektizistischen und architektonisch bedeutungslosen Prunkbau, der nur Vergangenheit darstellt, aber selber keine hat, stattfinden. Genau so wird es Stourley Cracklite, dem dickbäuchigen Architekten aus der Fleischstadt Chicago, dem Belly der USA, ergehen. Man ahnt schon während des Films, dass ihn bald das gleiche Schicksal ereilen wird wie Boullée und wie viele römische Kaiser vor ihm. Wer nur für die Vergangenheit lebt, verliert zwangsläufig die Gegenwart.

Cracklite, der sich mehr und

mehr mit seinem Vorbild Boullée identifiziert und dem die Gegenwart immer mehr abhanden kommt, verliert zuerst seine Frau Louisa und mit ihr sein Kind, und schliesslich auch noch sein Lebenswerk, die Boullée-Ausstellung, an den jungen und korrupten Römer Architekten Caspasian, der nach Geld, Macht und Frauen gelüftet, wie seinerzeit den römischen Kaiser Vespasian, der in die Geschichte einging als einer, der auf öffentlichen Pissoirs Steuern erhob. Essen und Kotzen; Leben, Krankheit und Tod; Körperformen, Kunst und Architektur: Das macht Greenaway zum Thema, auch wenn das in seinem Film mehr spürbar als sichtbar wird.

Dass der Architekt Cracklite schliesslich auch noch sein Leben verliert in der ewigen Stadt, versteht sich von selbst. Die

Stadt Rom, dieser Bauch der Geschichte des Abendlandes, dieses grandiose Zentrum der antiken Architektur, ist und war immer auch die Stadt des Todes. Wenn irgendwo, dann liegt die Geschichte hier begraben. Und wieso sollte es einem Kulturvertreter der Vereinigten Staaten, jener unkultiviertesten aller Nationen, in der Kulturstadt Rom besser ergehen.

Die Sequenzen von «The Belly of an Architect» fügen sich, wie schon in Greenaways zwei ersten Kinofilmen «The Draughtman's Contract» und «A Zed and Two Noughts», zu einem grandiosen Zusammensetzungsspiel von Symbolen und Zeichen, zu einem verwickelten, aber nie wirren Gemälde über Lüge und Wahrheit und zu einem spannenden und bizarren Spiel mit Figuren und Formen. Greenaway amüsiert und verwirrt uns zwar immer noch mit unzähligen Anspielungen, gegenseitigen Bezügen und mehr oder weniger zwingenden Alliterationen, aber er hat trotzdem einen Film geschaffen, dem man nicht mehr vorwerfen kann, er sei nur intellektuell. «The Belly of an Architect» ist ein Kinofilm, der zwar immer noch auf den Kopf zielt, bei dem aber, das versteht sich hier von selber, der Bauch keinesfalls zu kurz kommt. Eine intellektuelle Auseinandersetzung mit dem Bauch des Architekten ist zwar erwünscht, aber der Spass am Assoziieren, Kombinieren und Weiterdenken reicht vollauf zu einem exquisiten und aussergewöhnlichen Kinovergnügen.

Dass man beim Verdauen von Greenaways Film nicht selber Bauchschmerzen kriegt, dafür sorgen die von Alain-Resnais-Kameramann Sacha Vierny

raffiniert arrangierten und fotografierten – oft vielmehr gemalten – Bilder, die rasante und zuweilen überraschend einsetzende Orchestermusik des belgischen Komponisten Wim Mertens und immer wieder die Komik in den sich ergebenden Situationen und in den Dialogen. Greenaways Film provoziert nicht laute Lacher; er regt vielmehr auf eine fast hinterlistige Art zum Schmunzeln an. Ausserdem setzt Greenaway zum ersten Mal bekannte Schauspieler ein, die alle überzeugende Leistungen erbringen. (Brian Dennehy war zuletzt in John Flynns «Bestseller» zu sehen, Lambert Wilson in Andrzej Wajdas «Les possédés» und Chloe Webb in Alex Cox' «Sid and Nancy».)

«The Belly of an Architect» ist kein leichtflüssig inszenierter Film und in vielem sehr eigenwillig konstruiert, bereitet aber seiner Verzweigungen und Verwicklungen wegen ein anregendes Vergnügen – vergleichbar mit dem Innern eines Bauches, das auf den ersten Blick als wirres Durcheinander, bei genauem Hinsehen aber als wohldurchdachtes Meisterwerk erscheint.

Dass auch Stourley Kracklite der von Sir Isaac Newton entdeckten Schwerkraft unterliegt, muss der Architekt am Schluss des Films erfahren, als er wie ein gekreuzigter Jesus dem Erdmittelpunkt entgegenstürzt, dabei allerdings von einem Mercedes Benz, einem Inbegriff der neuzeitlichen Kultur, gebremst wird, wobei ihm eine Pfundnote mit dem Abbild ebendieses Newton entfliegt, diesmal durchaus *nicht* der Schwerkraft gehorchend.

Falls einem nach dem Anschauen von «The Belly of an Architect» im Bauch oder anderswo doch ein leichtes Unwohlsein befallen sollte – Greenaway wollte es nicht anders!

Die Morbidität, der Tod und auch der Mord ziehen sich wie ein roter Faden durch seine Filme. Wenn sich der Architekt Kracklite im Film einmal selber ersäufen will und dabei scheitert, so ist dies auch ein Hinweis auf Greenaways zur Zeit entstehenden neuen Film «Drowning By Numbers», wo die drei männlichen Protagonisten allesamt sterben. Nur werden sie hier von ihren Ehefrauen ersäuft... ■

Peter Neumann

Iwan Grosnyi

(Iwan der Schreckliche)

Sowjetunion 1944–1946.
Regie: Sergej Eisenstein
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 85/212)

Jeder Spielfilm ist in erster Linie ein zeitgeschichtliches Dokument. In diesem Sinne spiegeln auch solche Spielfilme, die ein historisches Thema aufgreifen, weit stärker ihre Entstehungszeit wider, als dass sie uns über Geschichte aufklären würden. Dies ist auch bei Sergej Eisensteins Film «Iwan der Schreckliche» der Fall, der kürzlich in seiner integralen, zweiteiligen Fassung im Zürcher Filmpodium zu sehen war. Eisensteins Zarenbiografie schildert einerseits – vom thematischen Rahmen her historisch mehr oder weniger authentisch – die Geschichte vom Aufstieg des jungen Moskowiter Fürsten Iwan zum Zar der Russen. Der Film zeigt, wie es Zar Iwan IV. um die Mitte des 16. Jahrhunderts zum ersten Mal in der russischen Geschichte gelingt, aus einer Ansammlung

von einzelnen feudalen Fürstentümern ein vereintes Russland zu schaffen. Er beschreibt, wie Iwan einen starken, zentral regierten Staat gegen den Widerstand der Bojaren durchzusetzen vermag und das russische Reich auf Kosten anderer Völkerschaften erweitert. Eisensteins Werk schildert zudem auf historisch durchaus verbürgte Weise die Intrigen am Hofe des russischen Zaren während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Andererseits ist «Iwan der Schreckliche» aber auch der bededte Ausdruck seiner stalinistischen Entstehungszeit. In diesem Sinne hat Eisenstein auch folgerichtig ein typisches Produkt des sowjetischen Filmschaffens während der dreissiger und vierziger Jahre in Szene gesetzt. Es ist über weite Strecken ein Film mit propagandistischen, aber auch zeitbezogen kritischen Untertönen – vor allem was die Figur des Titelhelden betrifft. Denn in der Figur Iwans des Schrecklichen ist unschwer auch die Person Stalins zu erkennen: im ersten Teil gleichsam heroisierend dargestellt, im zweiten Teil vermehrt aus kritischer Distanz. Die heldenhafte Stilisierung Stalins anhand der filmischen Darstellung historischer Persönlichkeiten ist bei Eisenstein wie auch bei anderen sowjetischen Filmemachern nichts Ungewöhnliches. Vor allem kurz vor und während des Zweiten Weltkrieges wurden Filme mit solcher Thematik zu Propagandazwecken produziert.

Zu erinnern ist in diesem Zusammenhang etwa an Eisensteins im Jahre 1938 gedrehten Film «Alexander Newski». Fürst Alexander Newski war es im 13. Jahrhundert erstmals ansatzweise gelungen, das russische Volk im Kampf gegen den Deutschen Ritterorden zu einigen, zu einem erfolgreichen Abwehr-

kampf gegen fremde Eindringlinge aufzurufen. In Eisensteins «Alexander Newski» ist die Identität zwischen Stalin und einer grossen Persönlichkeit aus der Geschichte Russlands besonders gut ersichtlich. Der deutsche Nationalsozialismus wurde nämlich von den Russen trotz aller Friedensverträge bereits vor dem Zweiten Weltkrieg als Bedrohung empfunden. Und nichts war für Stalin dringlicher, als jene Einheit des russischen Volkes zu schaffen, die schon vor 700 Jahren eine deutsche Aggression abzuwehren vermochte.

Der erste Teil des Films «Iwan der Schreckliche» entstand noch während des Zweiten Weltkrieges. Allerdings bereits zu einer Zeit, als Nazi-Deutschland schon entscheidend geschlagen war. Die Einigung Russlands durch Iwan und seine kriegerischen Grosstaten, sein heroischer Kampf gegen

den inneren und äusseren Feind sind so zu einem grossen Teil als Laudatio an den siegreichen Stalin zu verstehen, als die historisch verbräunte Glorifizierung Stalins.

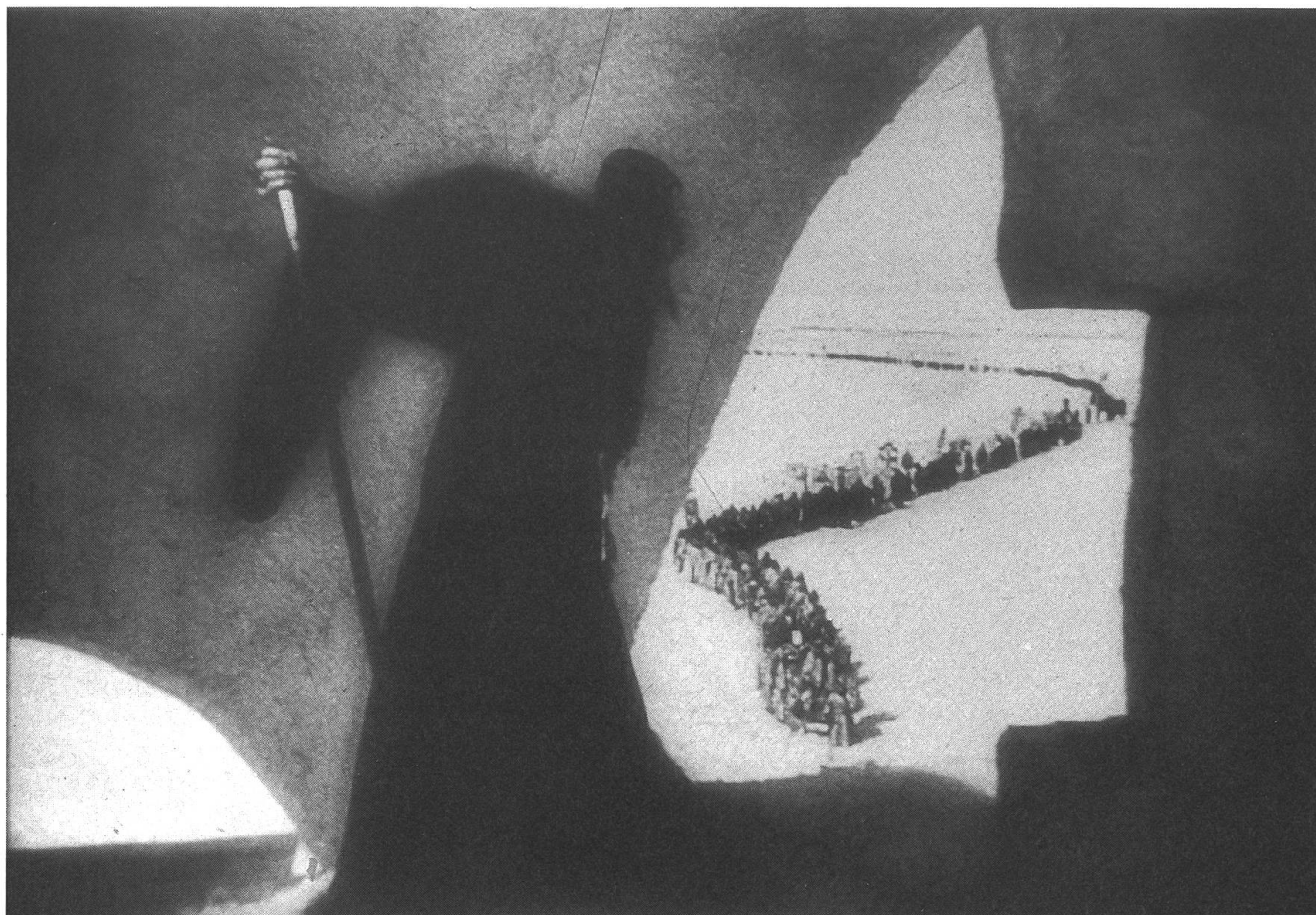
Sergej Eisenstein würde allerdings nicht als jener grosse Cineast gelten, hätte er in seinem Iwan-Epos lediglich Stalin gehuldigt. Abgesehen von der brillanten, aussergewöhnlichen filmischen Gestaltungsweise spart Eisenstein vor allem im zweiten Teil seines Werkes auch nicht mit zeitbezogenen, kritischen Anmerkungen. Dort wird Iwan alias Stalin im Kampf gegen die innere Opposition verstärkt als Tyrann, als selbstherrlicher Autokrat dargestellt. Bezeichnenderweise hat Stalin am zweiten Teil von «Iwan der Schreckliche» im Gegensatz zum ersten keinen Gefallen gefunden; doch mehr dazu später.

Bleibt zunächst zusammenzufassen, dass der Film «Iwan der

Schreckliche» von drei Dimensionen geprägt ist: Zum einen bemüht sich Eisenstein, die Figur von Zar Iwan IV. historisch und psychologisch einigermaßen authentisch darzustellen. Zum andern wird Stalin über die Figur Iwans in propagandistischem Sinne seine unsterbliche Stellung in der Geschichte Russlands zugewiesen. Und schliesslich übt Eisenstein als Individuum im zweiten Teil seines Werkes auch Kritik an der Alleinherrschaft seines Arbeitgebers.

All diese Aspekte hat Eisenstein bewusst im Auge gehabt: Kurz nach der Vollendung des Films schrieb er: «Wir wollen Zar Iwan IV. im Andenken des Volkes nicht reinwaschen. Nicht

Stilisierung der filmischen Darstellung einer historischen Persönlichkeit: Nikolai Tscherkassow als Zar Iwan IV.



aus Iwan dem Schrecklichen Iwan den Süßen machen ... Wir wollen die ganze Spannweite und das Ausmass seiner Tätigkeit und seines Kampfes um den Moskauer Staat zeigen – diese Absicht liegt dem Film zugrunde. Man muss offen sagen, dass diese Tätigkeit und dieser Kampf gewaltig und blutig waren. Keinen Tropfen vergossenen Blutes aber werden wir in der Biografie des Zaren Iwan verheimlichen. Nicht reinwaschen, sondern erklären. Der heutige Betrachter wird nicht anders können, als das energische Vorgehen, die notwendige Grausamkeit und auch mitunter die Gnadenlosigkeit eines Menschen zu verstehen, dem die Geschichte die Mission übertragen hat, einen der grössten Staaten der Erde zu schaffen! (...) Heute, in den Tagen des Krieges, versteht jeder wie nie zuvor, dass man gnadenlos mit dem verfahren muss, der dem Feind die Grenzen seines Landes öffnet.»

Diese Sätze sprechen für sich selber: Jeder von ihnen gilt sowohl für die historische Figur Iwan als auch in fast noch stärkerem Masse für Stalin. Stalin hat denn auch wie bereits erwähnt vor allem an der kriegerischen Glorifizierung Iwans seine Freude gefunden. Die Darstellung der despotischen Züge Iwans hat er aber entschieden abgelehnt. Er hat die kritische Note in Eisensteins Werk ohne Zweifel erkannt.

Kurz zusammengefasst hat der erste Teil von «Iwan der Schreckliche» folgenden Inhalt: Mit 17 Jahren wird Iwan (stark expressiv, fast stummfilmhaft gespielt von Nikolai Tscherkasow) zum ersten russischen Zaren gekrönt. Im Kampf um die nationale Einheit erobert er Kasan und Astrachan. Seine Gegner in den Reihen der Bojaren bekämpft er durch die Gründung der Opritschnina, einer

neuen Lehensaristokratie. Die Opritschnina sind Soldaten, die er für ihre Verdienste mit Ländereien belohnt und die ihm blind ergeben sind. Mitten in der Konsolidierung seiner Macht wird seine geliebte Frau ermordet. Iwan zieht sich von der Politik in ein einsames Kloster zurück. In einer grossen Wallfahrt gelangt darauf das russische Volk mit der Bitte an ihn, auf den Thron zurückzukehren.

Im zweiten Teil des Films kehrt Iwan nach Moskau zurück, wo er erneut auf den Widerstand der Bojaren stösst. Diese finden in Iwans Tante Eufrosinia eine mächtige Verbündete. Eufrosinia will Iwan ermorden lassen, um ihren schwachsinnigen Sohn Wladimir auf den Thron zu bringen. Aber bei einem Gelage kleidet Iwan den unsicheren Wladimir spottend in die Zarengewänder. Dadurch fällt durch eine Verwechslung Eufrosinias Sohn dem Mörder zum Opfer, den sie für Iwan angeheuert hat. Der Zar greift nun zu immer drastischeren Mitteln, um seine Politik durchzusetzen. Immer stärker verdient er sich den Übernamen «der Schreckliche».

Der zweite Teil des Films passte 1946 nicht ins offizielle Geschichtsbild. Zu deutlich waren die Anspielungen auf den Terror Stalins. Das Zentralkomitee der Kommunistischen Partei der Sowjetunion (KPdSU) befasste sich speziell mit Eisensteins Film und verdamnte den zweiten Teil in einer öffentlichen Resolution. Er wurde erst im Jahre 1958 von Stalins Nachfolger Chruschtschow wieder zur öffentlichen Vorführung freigegeben. ■

Thema: Filmpolitik in

der UdSSR von 1917–1932

Franco Messerli

Der Weg zum sozialistischen Realismus

Ich betrachte den Film als ein leeres, völlig nutzloses, ja sogar schädliches Unterhaltungsmittel. Nur ein abnormaler Mensch kann diesen farcenhaften Nonsense als Kunst bezeichnen.

Zar Nikolaus II. (1913)

Von allen Künsten ist der Film für uns die wichtigste.

Lenin (1922)

Im späzaristischen Russland hatte sich der Film seit seiner Einführung um die Jahrhundertwende zum beliebtesten Unterhaltungsmittel der städtischen Bevölkerung entwickelt. Im Ersten Weltkrieg, während dem keine ausländischen Filme mehr importiert werden konnten, erlebte die russische Filmproduktion einen enormen Aufschwung. Gedreht wurden hauptsächlich eskapistische Unterhaltungsfilme.

1917 geriet die russische Filmindustrie in eine schwere ökonomische Krise; dies nicht zuletzt wegen dem versiegenden Nachschub an ausländischem Rohfilm und Geräten. Viele führende Produzenten flohen samt ihrer Crew und Ausrüstung ins Ausland. Als die Bolschewiki an die Macht kamen, waren die Strukturen der Filmindustrie beinahe zerfallen. Sie versuchten diesen immer katastrophaler werdenden Zustand