Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 42 (1990)
Heft: 5

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: 19.02.2026

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

Satirisches aus der Sowjetunion

Zu den Filmen «Gorod Sero» und «Fontan»

FRANZ ULRICH

Fast mit Händen zu greifen sind die Auswirkungen von Glasnost und Perestroika in zwei neueren sowjetischen Filmen, die seit einigen Wochen in Schweizer Kinos zu sehen sind: «Gorod Sero» (Die Stadt Null) von Karen Schachnasarow und «Fontan» (Der Springbrunnen) von Jurij Mamin. Beide gehen von einem ganz normalen Alltag im «real existierenden Sozialismus» aus und nehmen mit satirischem Ingrimm und Witz dessen absurde, groteske und surreale Seiten aufs Korn. Obwohl uns Westlern manche Anspielungen und Seitenhiebe entgehen dürften, sind uns die persiflierten Personen, Verhaltensweisen und Situationen nicht ganz fremd, denn auch bei uns gibt es bürokratischen Leerlauf, Arroganz der Beamten und Funktionäre, Anpasser- und Mitläufertum.

«Gorod Sero» (Die Stadt Null) liegt irgendwo und nirgendwo, einige Bahnstunden von Moskau entfernt in der sowjetischen Provinz. In der grauen Morgendämmerung steht ein Zug in einem menschenleeren Bahnhof. Ein einziger Passagier steigt aus: Alexej Warakin (Leonid Filatow), der Ingenieur einer Moskauer Maschinenfabrik auf Dienstreise. Er begibt sich im Taxi zum Hotel und dann zu einer Zulieferfirma. Dort wird er zwar erwartet, aber es ist kein Passagierschein mit seinem Namen bereit. Nach energischem Protest gelangt er ins Vorzimmer des Direktors, wo eine splitternackte Sekretärin an der Schreibmaschine sitzt. Warakin traut seinen Augen nicht, die Zunge klebt ihm am Gaumen, aber niemand scheint etwas Aussergewöhnliches zu bemerken oder sich gar daran zu stossen. Als er endlich beim Direktor sein Anliegen vorbringen kann, es müsse das Schaltsystem für die in Moskau fabrizierten Klimaanlagen abgeändert werden, wundert sich der Direktor, dass sein Betrieb überhaupt Schalttafeln herstelle. Da muss sofort der Chefingenieur her, um die Angelegenheit zu regeln. Aber der Chefingenieur sei vor acht Monaten ertrunken, muss der Direktor von der Sekretärin erfahren. Na sowas, da sei eben nichts zu machen, zuerst müsse der Chefposten wieder besetzt werden. Und höflich begleitet der Direktor seinen Gast ins Vorzimmer, wo die nackte Sekretärin die Blumen am Fenster giesst. Konsterniert und resigniert kehrt Warakin ins Hotel zurück. So schnell wie möglich will er den Zug nach Moskau nehmen.

Die Absurdität des Normalen

Bereits in der Exposition zeigt sich der eigenwillige Stil des 37jährigen Regisseurs Karen Schachnasarow, der am Moskauer Filmfestival 1987 für seinen Spielfilm «Der Kurier» mit dem Spezialpreis ausgezeichnet wurde. Die Kamera wird statisch geführt, bewegt sich meist langsam, fast unmerklich, die Kameraeinstellungen folgen fast bedächtig aufeinander. Zusammen mit den vorwiegend grauen Farben wird die Atmosphäre eines ganz normalen Alltags geschaffen. Alles scheint etwas verträumt, wie in Watte eingepackt. Die reale Welt ist irgendwie ganz leise «ver-rückt». «In jeder Einstellung muss der Zuschauer Gefahr wittern», sagte Schachnasarow in einem Interview. In den Grautönen fallen da und dort grelle Farben auf, die in die Monotonie des Gewohnten dramatische Akzente setzen. In der Szene mit der nackten Sekretärin inmitten einer bieder-ordentlichen Büroeinrichtung kommt die normale Realität plötzlich surreal ins Schlingern – eine stilistische Methode, die vor allem Luis Buñuel meisterhaft beherrschte.

Im Gegensatz zu amerikani-

Ein beleidigter Koch bringt sich um. Oder ist es Mord?

schen Komödien, die meist auf Action, Tempo und witzige Dialoge setzen, hält Schachnasarow ein Gleichgewicht zwischen kafkaesker Stimmung, groteskem Humor und absurdem Slapstick. Dank des klugen Einsatzes dieser stilistischen Mittel werden in der unspektakulären, normalen Alltagswirklichkeit ständig Verrückungen sichtbar, öffnen sich Risse und Brüche, die den Blick in schwindelerregende surreale Abgründe freigeben.

Abstruses Geschichtsbild

Die Stadt Null wird für Warakin zu einem Labyrinth aus Bürokratie, Planwirtschaft, Vergangenheitsbewältigung und Perestroika, aus dem er nicht mehr herausfindet. Im Restaurant, wo er vor seiner Abfahrt noch etwas essen will, drängt ihm der Kellner gegen seinen ausdrücklich geäusserten Willen ein Dessert auf, weil der Koch sonst beleidigt sei. Dieser Nachtisch besteht aus einem Kuchen, der exakten Nachbildung von Warakins Kopf. Warakin ist entsetzt. Im Hintergrund des Gastraumes erschiesst sich der frustrierte Koch Nikolajew mit einer Pistole.

Warakin flüchtet zum Bahnhof, aber dort hält weder ein Zug noch sind Fahrkarten erhältlich. Er nimmt ein Taxi zur nächsten Station, wo er jedoch nie ankommt. Mitten auf der Strecke kehrt der Fahrer vor dem Signal «Verbotene Fahrtrichtung» um. Warakin geht in der Dunkelheit zu Fuss weiter. Aber die Strasse endet als Sackgasse mitten im Wald. Er gelangt in ein Haus, wo ihn ein Wärter durch ein unterirdisches Museum führt – ein Wachsfigurenkabinett (unter den Puppen befinden sich irritierender Weise auch Darsteller aus Fleisch und Blut), wo die Geschichte der Stadt Null und des Sowjetreiches in Bildern und Szenen erstarrt ist. Sie zeigen Episoden, Ereignisse und Persönlichkeiten von den Trojanern über die alten Römer bis zu Lenin, Stalin, Chrustschow und zu den städtischen Honoratioren – ein groteskes Sammelsurium aus Mystifikationen, reinen Erfindungen, Halbwahrheiten, Lügen und absurden Fehlinformationen. Hier wird Schachnasarows Satire am schärfsten und ausfälligsten, aber auch etwas umständlich und langatmig. Die Führung Warakins durch diese historische Unterwelt ist eine Art

«Gehirnwäsche als Einstimmung auf die Selbstaufgabe in einem stalinistischen Verhör, zu dem er wenig später zitiert wird» (NZZ).

Auf der Rückfahrt in die Stadt wird Warakin von Polizisten festgenommen und dem Staatsanwalt vorgeführt. Dieser eröffnet ihm, der Koch Nikolajew habe nicht Selbstmord begangen, sondern sei umgebracht worden. Im Museum war auch eine Wachsfigur dieses Nikolajews aufgestellt, weil er 1957, in der Chrustschow-Ära, als erster Rock'n'Roll getanzt hatte und darauf aus dem Jugendverband Komsomol ausgestossen worden war. Der Staatsanwalt hält Warakin eine Foto mit einer Widmung unter die Nase, aus der hervorgehe, dass der Moskauer Dienstreisende ein Sohn besagten Nikolajews sei und eigentlich Machmud heisse. Als wichtiger Zeuge dürfe Warakin die Stadt vorläufig nicht verlassen.

Ziel allen Fortschritts: Rock'n'Roll

Dank Glasnost soll Nikolajew als erster «Nonkonformist» der Stadt mit der Eröffnung eines Rock'n'Roll-Liebhaberclubs, der seinen Namen trägt, rehabilitiert werden. Als Sohn des Geehrten wird Warakin dazu gedrängt, bei der festlichen Première einige Worte des Gedenkens zu sagen. Auch der Heimatdichter Tschugunow, der einst wegen Kosmopolitismus in ein stalinistisches Straflager gesteckt worden war, hält eine emphatische Rede: «Durch die Ära des Stalinismus, des Voluntarismus, des Subjektivismus und der Stagnation haben wir den heissen Wunsch, jeden Tanz frei tanzen zu können. Der erste hat es immer schwer, doch seinem Beispiel folgt ein zweiter, und darin sehe ich die überwältigende Logik des historischen Fortschritts, der nicht aufzuhalten ist.» Auch der reaktionäre Staatsanwalt, der den ersten Rocktänzer damals denunzierte, betritt die Bühne und will sich theatralisch erschiessen, aber die Pistole versagt – eine hämische Persiflage auf sowjetische «Qualitätsarbeit» oder auf die Folgenlosigkeit von Reuebekenntnissen ehemaliger Stalinisten? Wahrscheinlich beides.

Warakin befindet sich schliesslich wieder in seinem Hotelzimmer, wo sich nach und nach alle Figuren, mit denen er zu tun hatte, ein Stelldichein geben, angeführt von einer stummen Frau, die einst mit Nikolajew den ersten Rock getanzt hatte und sich nachher das Leben nehmen wollte. Bei Wodka und Gesang wird ein sentimentales Zusammengehörigkeitsgefühl beschworen, und frühmorgens pilgern alle zu einer mächtigen Eiche. Nach der Legende haben alle russischen Herrscher ihre Macht legitimiert, indem sie einen Ast von dieser heiligen Eiche brachen. Diese Äste sind inzwischen verdorrt. In einem kleinen Boot ergreift Warakin im dämmernden Morgen die Flucht. Ob er davonkommt, bleibt ungewiss.

Warakin ist eine völlig passive Figur, das Gegenteil eines positiven Helden, wie sie im sozialistischen Realismus verlangt waren. Er gerät in einen Alptraum, den die meisten sowjetischen Bürger aus ihren Alltagserfahrungen kennen. Der Film geisselt ein Verhalten, das sich zwar sehr wohl des Leerlaufs, der Bürokratie, der Misswirtschaft und des Schlendrians bewusst ist, aber nichts dagegen unternimmt. Mutlosigkeit und eine ungeheure Gleichgültigkeit liegen lähmend über dem absurden Geschehen. Dagegen kommt der sympathische Warakin nicht auf, ihm bleibt nur die Flucht.

Aufs Korn genommen wird auch jener Mechanismus, mit dem erkannte Missstände und schuldhaftes Verhalten unter dem Mantel fraternisierender Versöhnung zugedeckt werden, um nicht wirkliche Konsequenzen ziehen zu müssen. Ob es der Sowjetunion gelingt, sich aus diesem Sumpf zu befreien? Schachnasarow: «Ich bin pessimistisch, aber nicht ohne Hoffnung. Wir haben keine Chance, wir können nur hoffen.» Ein solches Hoffnungszeichen ist vielleicht, dass Schachnasarow inzwischen Leiter des Studios für Erstlingsfilme, «Start», geworden ist und so mitbestimmt, welcher Filmnachwuchs gefördert wird.

Baufälliges Sowjethaus

Um nichtgezogene Konsequenzen, um Anpassertum, Passivität und bürokratischen Schlendrian geht es auch in der beissenden Satire *«Fontan» (Der Springbrunnen),* dem ersten langen Spielfilm von Jurij Mamin (Jahrgang 1946). Dazu kommen hier noch Probleme mit den verschiedenen Nationalitäten und ihren kulturellen und religiösen Eigenheiten, die den von Gorbatschow ausgelösten Umwandlungsprozess der sowjetischen Gesellschaft erheblich erschweren, ja gefährden. Auf diesem Hintergrund werden Perestroika und Glasnost zu einer Gratwanderung zwischen erstarrter Tradition, Parteidiktatur, Streben nach Unabhängigkeit und Freiheit, Bürgerkrieg und Chaos.

In einem mittelasiatischen Wüstengebiet – es könnte in Aserbaidschan, Kasachstan oder Uzbekistan sein – lagern Hirtennomaden in der Nähe einer spärlich fliessenden Quelle, die Menschen und Tieren das Überleben in dieser kargen Gegend ermöglicht. Eines Tages braust ein Lastwagen heran, aus dem zwei Fahrer steigen, die Wasser

brauchen. Angesichts des kärglichen Rinnsals greifen sie ungeduldig zu einer Ladung Dynamit und sprengen den Brunnen. Eine prächtige Fontäne schiesst empor, die aber bald zusammensinkt und versiegt. Betreten machen sich die beiden Zivilisations-Rambos aus dem Staub. Zornig schimpft der Sippenälteste Kerbabajew (Assankul Kuttubajew) hinter ihnen her. Die Nomaden müssen sich ihren Lebensunterhalt anderswo suchen.

Der alte Kerbabajew fliegt tausend Kilometer nordwärts nach Leningrad, wo ihn seine Tochter Maja (Schanna Kerimatajew), sein Schwiegersohn Pjotr Laputin (Sergej Donzow) und sein zwölfjähriger Enkel auf dem Flugplatz erwarten. Der Sprung vom Mittelalter in die sozialistische Neuzeit erweist sich für den Alten, der kein Wort Russisch kann, als höchst problematisch und frustrierend. Anstelle der weiten Wüstenlandschaft trifft er auf eine Welt von Asphaltstrassen, gesäumt von tristen Mietskasernen. Für Schwiegersohn und Enkel erscheint der Alte, der ein unverständliches Idiom spricht, ein autoritär-patriarchalisches Gehaben an den Tag legt und seltsame Gebetsrufe – vor dem Kühlschrank kniend – gen Mekka ausstösst, wie ein exotisches Relikt aus der archaischen Zeit vor der Revolution.

Die Laputins wohnen in einem baufälligen Wohnblock, für den Pjotr, der Ingenieur ist, zusammen mit seinem Adjunkt Mitrofanow verantwortlich ist. Das Haus ist in einem erbärmlichen Zustand: In den Mauern klaffen Risse, der Dachstuhl droht einzustürzen, der Lift steht still, die Treppengeländer sind defekt, die verstopfte Kanalisation füllt die Badewannen mit schmutzigem, stinkendem Wasser. Auf dem Kontrollgang Pjotrs und Mitrofanows zur Schadenaufnahme zeigt ihr Blick in die Wohnungen einen Querschnitt durch die sowjetische Gesellschaft: Ein privatisierender Gärtner züchtet in den engen Räumen Tulpen, um sie auf dem Schwarzmarkt zu verkaufen; ein hochdekorierter Kriegsveteran lebt noch immer im grossen vaterländischen Krieg; ein Kom-

Ein Springbrunnen, wo er nicht hingehört. Der alte Kerbabajew (Assankul Kuttubajew, erster von rechts) sorgt für Abhilfe, was fatale Folgen hat.

ponist, der im Dachstock haust, stürzt sich von Zeit zu Zeit zwecks Verbesserung der Inspiration vom Dach in die Tiefe – beflügelt wie Ikarus.

Alle haben sich längst an die Misere gewöhnt und kümmern sich nur noch um die eigenen, privaten Angelegenheiten. Und Pjotr scheitert am Schlendrian der Bürokratie, die ihm für die dringlichen Reparaturen weder die nötigen Materialien noch Handwerker zuteilt.

Zielscheiben für Sarkasmus und Witz

Der energiegeladene Kerbabajew will nicht länger auf der faulen Haut herumliegen, sondern sich nützlich machen. Sein Schwiegersohn Pjotr befördert ihn kurzerhand zu einem Bewässerungspionier Asiens und überträgt ihm die Verantwortung für die Wasserversorgung des Hauses. Als der Alte im Hof ein schon lange bestehendes Leitungsleck entdeckt, dreht er im Keller den Haupthahnen zu und schliesst sich ein, bis der Schaden repariert werde. Mit seinem Ultimatum löst Kerbabajew eine Kettenreaktion aus: Die Hausbewohner finden sich ohne Warmwasser, die Heizung bricht mitten im Frostwetter zusammen, es finden Sitzungen und Versammlungen statt, das Fernsehen erscheint auf dem Platz, denn das Riesenschlamassel wird schliesslich als «ökonomisches Sparexperiment» im Zeichen der Perestroika beliebt gemacht... Als auch noch die Elektrizitätsversorgung zusammenbricht und das Dach buchstäblich über den Köpfen der Mieter einstürzt, ziehen diese bei Kerzenschein in die Kälte hinaus, übernachten unter freiem Himmel, scharen sich um wärmende Feuer und singen zusammen alte Lieder – die Volksseele wie sie leibt und lebt (ähnlich wie im Hotelzimmer in Schachnasarows «Gorod Sero»). In einer Art Schlussapotheose schiesst der wieder in Stand gesetzte Lift samt Kerbabajew durchs Dach hinaus in den nächtlichen Weltraum – zu welchem Ziel, bleibt offen.

Jurij Mamin nennt seinen Film «ein Stück in sieben Teilen», die alle durch eine musikalische Bezeichnung charakterisiert sind (allegretto, agitato, burlesco, patetico, grandioso usw.). «Fontan» beginnt in fast naturalistischem Stil und steigert sich über immer absurdere Szenen zu einer grotesken Phantasmagorie. Witz, Slapstick-Einfälle und schwarzer Humor verdekken aber nie die ernsthafte, ja bittere Kritik an Umweltzerstörung, Misswirtschaft, politischen und sozialen Missständen. Keine der «offiziellen» Figuren wird vom entlarvenden Sarkasmus des Autors verschont, weder der alte Bolschewik und Kriegsveteran noch der Genosse, der aus dem Sanitärmaterial, das dem Haus fehlt, ein Lager angelegt hat und damit einen schwunghaften Handel treibt (nur dank ihm funktioniere das marode System überhaupt noch, rechtfertigt er sich gegenüber Pjotr), noch der Funktionär, der die Missstände und Pannen propagandawirksam zu «Volksinitiativen» und «ökonomischen Experimenten» umfunktioniert.

Bevorzugte Zielscheiben von Mamins satirischem Sarkasmus sind Unbeweglichkeit und Korruption der zentralistischen Bürokratie, die Planwirtschaft, in der niemand verantwortlich ist, der Opportunismus der Verantwortlichen in Partei und Behörden, aber auch die Apathie und Interesselosigkeit der Menschen, die sich angepasst und abgefunden haben und sich nur noch um das «eigene Gärtlein» kümmern. Bei allem Sarkasmus und aller Ironie stellt Mamin jedoch die einfachen Menschen, «das Volk», nie bösartig bloss, sondern zeichnet die skurrilen Typen mit viel (Ein-)Verständnis und Wärme.

Sowohl bei Jurij Mamin als auch bei Karen Schachnasarow scheint eine spezifische Art russischen Humors lebendig und wirksam zu sein, die von Gogol über Dostojewski bis zu Bulgakow reicht. Die beiden Filme stehen in der grossen Tradition russischer Geistesgeschichte und sind zugleich Zeichen für die gewaltigen Umwälzungen im heutigen Sowjetreich. ///

***Gorod Sero** (Stadt Null)*
UdSSR 1989. Regie: Karen Schachnasarow (Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 90/15)

***Fontan** (Der Springbrunnen)*
UdSSR 1988. Regie: Jurij Mamin (Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 90/51)

KURZ NOTIERT

Filmkritikerseminar zum DDR-Kino

ub. Turnusgemäss findet das Filmkritikerseminar der katholischen Medienstellen der BRD, der Schweiz und Österreichs dieses Mal in Augsburg statt, und zwar vom Freitag, den 6. April, bis Montag, den 3. April. Mit eingeladen sind erstmals Vertreter katholischer Medienorganisationen aus der DDR. Im Zentrum steht das DDR-Filmschaffen, wie es sich heute (zuletzt eben erst im Rahmen der Berliner Filmfestspiele) präsentiert. – Katholische Filmkommission für Deutschland, Kaiserstr. 163, D-5300 Bonn 1, Tel. 0049/228/103241. Auskunft erteilt auch der Katholische Mediendienst, Bederstr. 76, 8002 Zürich, Tel. 01/2020131.

Mapantsula

Regie: Oliver Schmitz ▮ Südafrika 1989

ELSBETH PRISI

«Mapantsula» ist Slang und bedeutet: kleiner Gangster, Nichtsnutz, Strauchdieb, Herumtreiber.

Dieser kleine Gauner also treibt sich im schwarzen Soweto herum und wird, eher zufällig, im Wirbel einer von der Polizei aufgelösten Demonstration mit andern zusammen festgenommen und in eine Zelle gesteckt. Seine Mitgefangenen sind aktive Kämpfer gegen die Apartheid – er aber fühlt sich da nicht zugehörig.

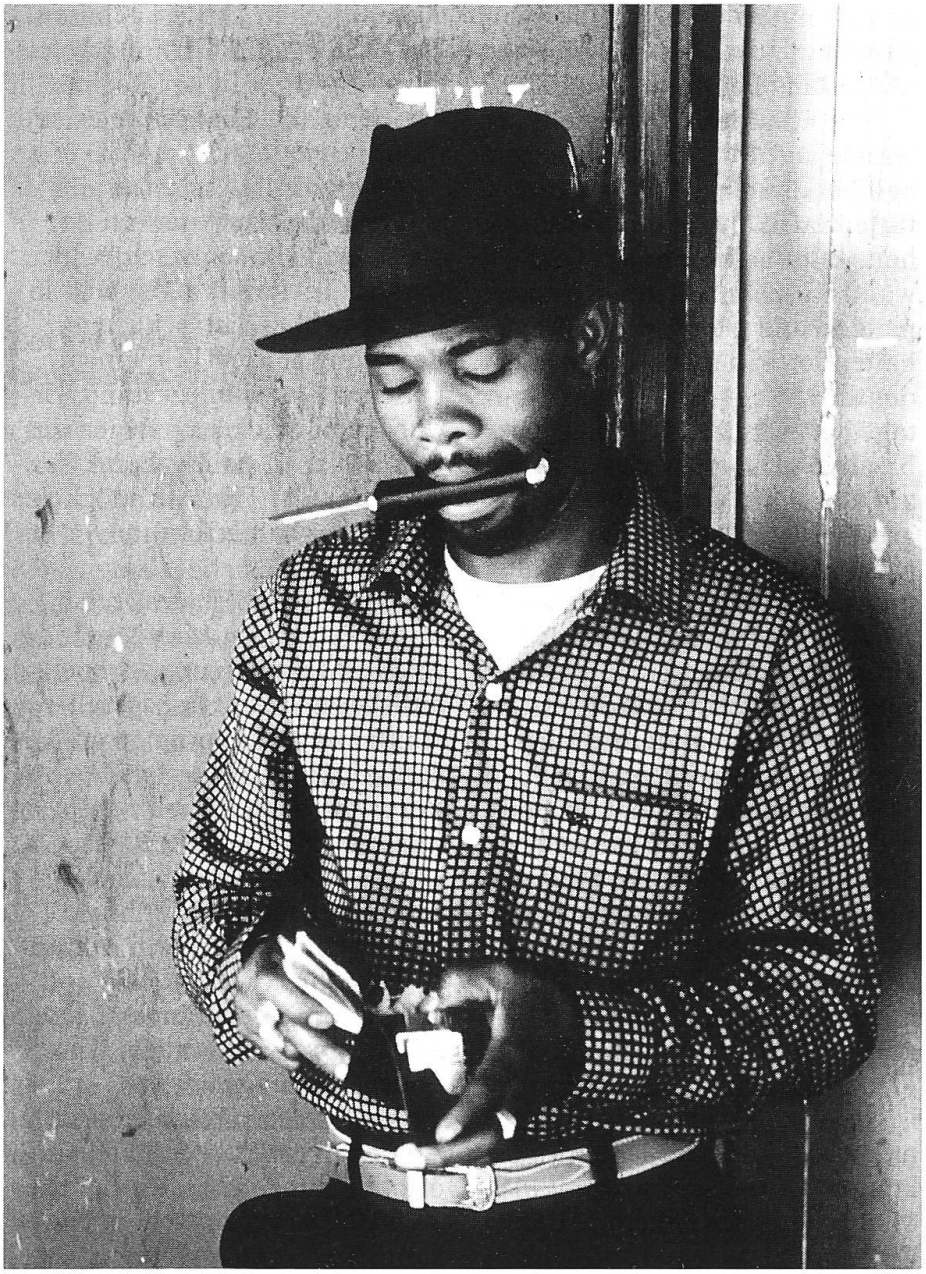
Vom weissen Vernehmungsbeamten Stander (Marcel van Heerden) wird er erst geködert, dann bedroht: Er könnte sich seine Freiheit durch Spitzeldienste an seinen Mitgefangenen erkaufen.

In Rückblenden wird gezeigt, wie dieser Panic (Thomas Mogotlane) dazugekommen ist, sich im Gefängnis wiederzufinden. Nur auf seinen eigenen Vorteil bedacht, kühl, geschickt und gelassen, hat er sich mit kleinen Diebstählen und Einbrüchen über Wasser gehalten. Schon einmal war er vorzeitig aus dem Gefängnis entlassen worden, als er sich verpflichtete, für die Polizei zu arbeiten.

In der schwarzen Township von Soweto erlebt Panic, wie sich seine Nachbarn gegen Mieterhöhungen und uneingelöste Versprechen auflehnen. Ihm ist das egal, es kümmert ihn nicht, er holt sich auf seinen Streifzügen, was er braucht und verachtet die Schwarzen, die bei Weissen eine Stellung haben. Infolge Panics unmöglichem Benehmen verliert seine Freundin Pat (Thembi Mtshali) ihre Stellung in einem weissen Haus.

All diese Bilder ziehen in den Pausen zwischen den Verhören an Panics inneren Augen vorüber, verbinden sich und fügen sich zu einem Netz von Tatsachen, die ihm in immer klareren Zusammenhängen bewusst werden. Er erkennt, dass der Kampf der Aktivisten schlussendlich auch sein Vorteil sein wird, und steht zu diesem Standpunkt, auch wenn er ihn das Leben kosten kann.

«Mapantsula» ist der erste südafrikanische Film mit dem Segen des ANC (African National Congress). Thomas Mogotlane (Co-Autor und hervorra-



Co-Autor Thoma Mogotlane in der Rolle des kleinen Gauners Panic.

gender Hauptdarsteller) ist in Pretoria geboren und hat Hunger und Not am eigenen Leibe erlebt. Er war Lehrer, dann Schauspieler, Bühnenmeister und Theaterautor. 1981 ging er zum Film.

Sehr eindrücklich gelingt es ihm, die Bewusstwerdung Panics darzustellen. Auch die Nebenrollen sind mit Dolly Rathebe (umjubelter Filmstar der fünfziger Jahre – hier als Ma Modise), Peter Suphuma (als Leader Duma) und Eugene Majola (Sam) überzeugend besetzt.

Oliver Schmitz (Co-Autor und Regie) ist Sohn deutscher Einwanderer und von früher Jugend an gegen Apartheidspolitik eingestellt. Seit langem mit Thomas Mogotlane befreundet, nahm er dessen Filmidee mit grossem Interesse auf. Ihre Zusammenarbeit bei diesem Film «von und für Südafrikaner», als Gelegenheit, «sich selbst auf der Leinwand zu sehen», hat einen spannenden und gleichzeitig unterhaltenden Film hervorgebracht, der durch seine geschickte Montage beeindruckt. Mit den Rückblenden gelingt es den Autoren, auf klare und einfache Weise begreiflich und fassbar zu machen, was in Soweto abläuft, weshalb und worum dort gekämpft wird.

Der Film führt weg vom Bild des guten Schwarzen und bösen Weissen, er geht die Probleme nicht wertend, sondern erläuternd an. Thomas Mogotlane: «‹Mapantsula› ist nicht als politischer Film im predigenden Sinn gedacht. Es ist ein Stück Leben – ein paar Wochen in der Welt eines verantwortungslosen Schwarzen, der fast durch Zufall in das politische Drama hineingerät.» Und Oliver Schmitz: «Das Problem von vielen Filmen ist, dass man Südafrikaner immer als Objekte der Unterdrükkung sieht, nie als vollwertige Menschen. Man bekommt den Eindruck, dass man ihnen helfen müsse, weil sie unterdrückt und zurückgedrängt werden. Was die Leute an diesem Film mögen, ist, dass er gegen dieses negative Image arbeitet. (...) Viele Jugendliche werden Kriminelle und finden, dass das ganz richtig ist. Wir nahmen Panic als Beispiel eines ganzen Teils der Gesellschaft, der sich nicht äussert oder kein ausgeprägtes politisches Bewusstsein hat. Man weiss zwar, dass die Dinge schlecht stehen, aber man durchdenkt nicht den Prozess, durch wen oder wie man sie ändern kann. Jeder, der einen Standpunkt vertritt, muss diese Position erst finden. Man wird nicht als politischer Aktivist geboren. Der Film ist eine Fiktion, die ihre Ursprünge in der Realität hat, denn alle Charaktere existieren wirklich.»

«Mapantsula» wurde unter abenteuerlich subversiven Bedingungen von einer schwarzweissen Techniker-Crew und in fast ausschliesslich schwarzer Besetzung gedreht – in einem Land im Ausnahmezustand. Er wurde in Südafrika – wegen des «gefährlichen politischen Effekts, den der Film auf mögliche Zuschauer haben könnte» – verboten.

Zu den schwierigen Dreharbeiten Produzent Max Montocchio: «Wir gaben uns als hoch profilierte Produktionsgesellschaft aus und kündigten an, dass wir einen Gangster/Lovestory/Abenteuerfilm machen würden. (Nur auf diese Weise konnte auch Geld für den Film aufgetrieben werden. Anm. d. Verf.) Dann schufen wir Verbindungen zur Soweto-Mafia und hielten uns an die normale Dreharbeitenprozedur, indem wir die Polizei darauf hinwiesen, wo wir drehen würden. Wir gaben als Ablenkungsmanöver Presseveröffentlichungen heraus. Für die Aufstands-Szenen stellten wir ähnliche Polizeiuniformen her, da es illegal ist, die echten auf der Leinwand zu zeigen. Wir machten alles vor ihren Augen, aber als sie eine Kopie anforderten, war der Film bereits für das Festival von Cannes 1988 (‹Un certain regard›) ausgewählt, und sie konnten nichts mehr unternehmen.»

Die Autoren träumen davon, dass die realen Prototypen in den Townships sich selbst auf der Leinwand sehen könnten. «Ich fürchte nur, das wird noch etwas dauern», meint Oliver Schmitz. ***III***

Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 90/65

KURZ NOTIERT

Ingmar-Bergman-Woche im Kino Rex, Freiburg

mz. Das Medienzentrum der Freiburger Kantons- und Universitätsbibliothek zeigt in der Woche vom 5.–11. März insgesamt acht Werke des bedeutenden schwedischen Filmautors Ingmar Bergman im Kino Rex, Freiburg. Die vorgestellten Werke spannen den zeitlichen Bogen von 1954 («Abend der Gaukler») bis 1982 («Fanny und Alexander») und berühren Themenkreise wie Vereinsamung und Kommunikationsnot, Eheprobleme und die Schwierigkeit, zu glauben, aber auch das Elend eines Lebens ohne Liebe und die Freiheit als Illusion. Den Zugang zu Bergmans Bilder- und Gedankenwelt vertieft ein Referat von Alain Bergala, Redaktor und Verlagsleiter bei den französischen «Cahiers de Cinéma», gehalten im Medienzentrum Freiburg am Sonntag, den 11. März. Der Eintritt ist frei, doch wird eine Voranmeldung erwünscht: Freiburger Medienzentrum, Avenue de Rome 2, 1700 Freiburg, Tel. 037/25 13 70.

Shadow Makers

Die Schattenmacher

Regie: Roland Joffé ▮ USA 1989

MARC BODMER

Während 1942 in Europa der Zweite Weltkrieg tobte, jagten sich in den kahlen Gängen des Pentagons Gerüchte: Deutschland hätte mit der Entwicklung der grässlichsten Waffe aller Zeiten begonnen: der Atombombe. Für General Leslie R. Groves (Paul Newman) gab es nur eins, er musste den «krauts» zuvorkommen. Als er J. Robert Oppenheimer (Dwight Schultz) um Mitarbeit anging, wusste er genau, was er tat. Oppenheimer, ein ambitiöser und überaus fähiger junger Mann, konnte der Herausforderung nicht widerstehen. In Los Alamos (New Mexico) wurde unter der Leitung von Oppenheimer und Groves ein «thinktank» gebaut. Hier versammelte der Physiker (fast) alle hellen Köpfe der USA unter einem Dach, für den einen Zweck: die Grenzen der Physik hinter sich zu lassen, die verheerende Kraft der Atome freizusetzen.

Ursprünglich sollte «Shadow Makers» «Fat Man and Little Boy» heissen, doch Publikumsumfragen ergaben, dass sich niemand an den Zynismus der Zeit des Zweiten Weltkriegs erinnerte. Fat Man und Little Boy sind kein Komikerteam, wie es zu erwarten wäre, sondern Bomben, deren verheerende Wirkung noch immer unvorstellbar ist. In wenigen Sekunden zerfetzte am 6. August 1945 ein nuklearer Feuerball hunderttausende von Menschenleben in Hiroshima, drei Tage später traf Nagasaki das gleiche Schicksal. Fat Man und Little Boy fanden so ihren Eingang in die Geschichtsbücher.

In «Shadow Makers» erzählt Regisseur Roland Joffé eine Geschichte von Gegensätzen. Er verzichtet auf grelle pyrotechnische Effekte und beschränkt sich auf die Entstehungsgeschichte der Atombombe, die unter der Tarnbezeichnung «Manhatten District Project» in Los Alamos entwickelt wurde. Joffé stellt militärische Macht intellektuellem Genie gegenüber, zeichnet General Groves und Oppenheimer als Gegensätze, die sich anziehen. Es entwickelt sich eine teuflische Chemie zwischen beiden.

Letzte Hürde: die Gewissensfrage

Groves, Menschenkenner und -verächter zugleich, hatte sein Opfer Oppenheimer von Anfang an durchschaut. Er wusste, dass dieser vom Gedanken getrieben war, das Unmögliche möglich zu machen. Er wusste, wie Oppenheimer tickt, und brauchte ihn nur von Zeit zu Zeit wieder aufzuziehen. Jede Ablenkung wurde aus dem Weg geräumt, auch die letzte Hürde: die Gewissensfrage. Er schnitt ihn von seiner Verantwortung ab.

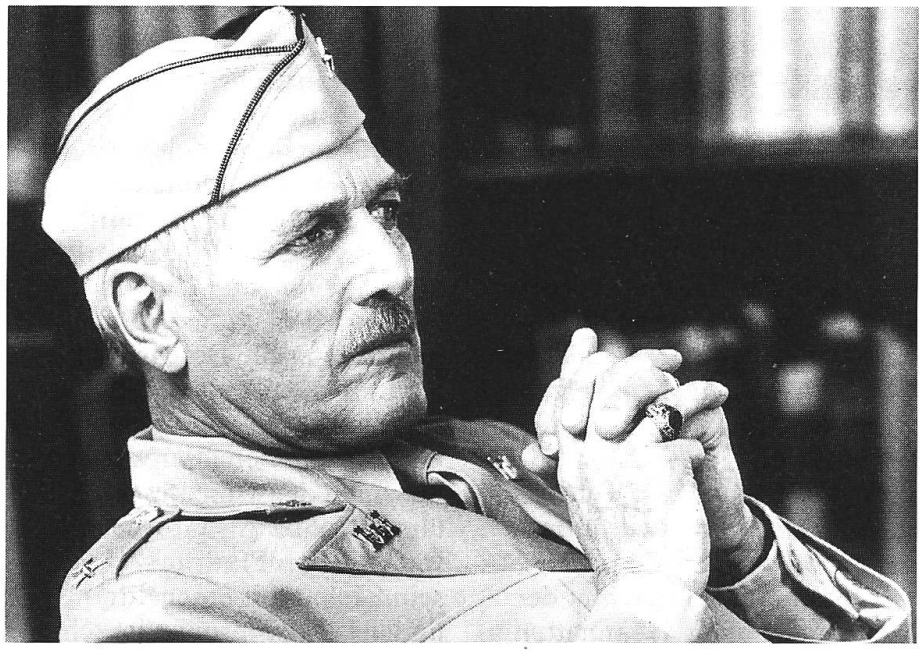
Dieser Punkt ist für Regisseur Roland Joffé einer der wichtigsten: «Nehmen wir beispielsweise einen Arbeiter in einer Autofabrik. Er weiss, dass es nicht gerade gut um die Umwelt steht und dass die Automobilproduktion nicht zur Verbesserung beiträgt. Nun kommt der Arbeitgeber ins Spiel. Er enthebt den Angestellten seiner Verantwortung. Es ist nicht sein Problem, was mit den Fahrzeugen geschieht. Diese egoistische Haltung darf nicht toleriert werden. Wir können uns nicht einfach von der Verantwortung trennen.»

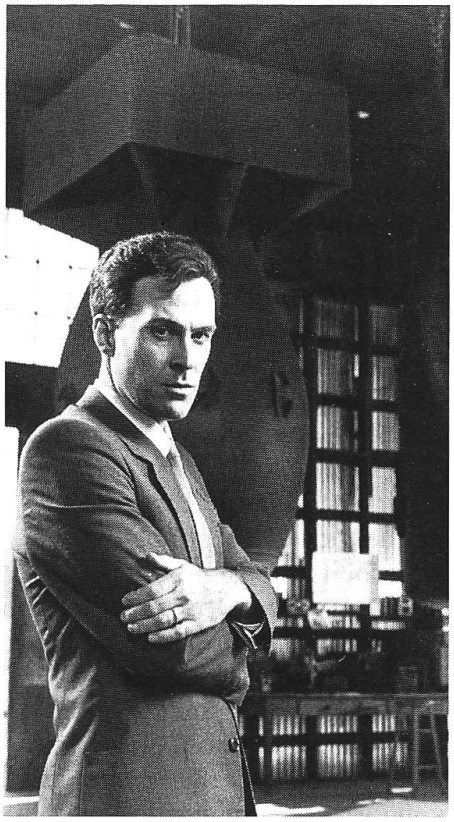
In der Rolle des «bombengeilen» Manipulators sehen wir einen Paul Newman in Höchstform. Als Vorstands-Mitglied des «Center for Defense Information», das Pentagon-Protokolle im Zusammenhang mit Nuklear-Waffen überprüft, ist Newman den Umgang mit Militärs gewohnt. Als Groves erweckt er den Eindruck, als sei sein Skelett mit Stacheldraht umwickelt. «Newman ist schier unglaublich. In Fat Man verzichtet er völlig auf seine üblichen Mätzchen und ist völlig in der Person des Militärs aufgegangen. Ich erinnere mich, als ich Präsident George Bush fragte, warum er denn nicht alle Atomwaffen verschrotten würde, durchlief Bush ein Ruck. Sein Gesicht versteinerte. Bei Groves fanden wir dieselbe Mimik. Newman hat dies perfekt hingekriegt, es ist, als schnappte etwas ein, erschreckend», schildert Joffé seinen Star.

Nebst den Figuren von Groves und Oppenheimer, die in ihrer unheilvollen Chemie fusionieren, spielt der junge Physiker Michael Merriman (John Cusack) eine zentrale Rolle. «Einen Merriman hat es als solchen damals nicht gegeben», erklärt Joffé, «diese Figur habe ich aus verschiedenen Personen von Los Alamos zusammengesetzt. Sie steht symbolisch für das tiefe Durchschnittsalter von 25 (!) Jahren und die Sorglosigkeit der Forscher.»

Die Schwierigkeit, mit dem Schrecken zu leben

Mit «Shadow Makers» alias «Fat Man and Little Boy» ist Roland Joffé erneut ein nüchter-





Zwei Gegenspieler: der Militär Leslie R. Groves (Paul Newman) und der Wissenschaftler J. Robert Oppenheimer (Dwight Schultz).

nes, aber trotzdem packendes und spannendes Zeitdokument gelungen. Jedoch kommt die Tragik der Figur Oppenheimer zu kurz. Dieser brillante Mann stand Zeit seines Lebens in einem konstanten Kampf mit sich selbst, hin- und hergerissen zwischen seinem Wissen und Gewissen. Oppenheimers Situation wies geradezu schizophrene Züge auf: Als Wissenschaftler war er begierig darauf, unter optimalen Bedingungen physikalisches Neuland erforschen zu können, aber die Anwendung der Forschungsergebnisse zu militärischen Zwecken machten ihm zunehmend moralisch-ethisch zu schaffen – dies umso mehr, als die Atombombe erst eingesetzt wurde, als Nazi-Deutschland besiegt und die Notwendigkeit, sie zur Beendigung des Krieges in Ostasien auf japanische Städte fallen zu lassen, umstritten war.

Oppenheimers Stellung als genialer wissenschaftlicher Forscher im Dienste des Militärs, der die Zusammenarbeit von 6000 Spezialisten in Los Alamos plante und koordinierte, wobei viele menschliche und technische Schwierigkeiten, die in der engen und gespannten Atmosphäre zwischen den überanstrengten, eigenwilligen Wissenschaftlern auftraten, zu überwinden waren – selbstverständlich unter Befolgung strengster Geheimhaltungsvorschriften –, hatte auch fatale Folgen für Oppenheimers Privatleben. Aus Gründen der Geheimhaltung verlangte General Groves, der verheiratete Oppenheimer müsse die Beziehung zu seiner Geliebten Jean Tatlok (Natasha Richardson) wegen ihrer Verbindungen zu Kommunisten abbrechen. Sieben Monate nach seinem letzten Treffen mit ihr nahm sie sich das Leben. Nach dem Krieg stellte sich Oppenheimer gegen die Entwicklung der H-Bombe, es kam zu einem Verfahren gegen ihn vor dem McCarthy-Senatsausschuss gegen unamerikanische Aktivitäten. Von all diesen Problemen und von Oppenheimers Schwierigkeit, mit dem von ihm entfesselten Schrecken zu leben, bekommt der Zuschauer zuwenig mit. Dafür ist der Machtkampf zwischen Oppenheimer und Groves klar herausgeschält, die Verstaatlichung der Intelligenzia, die staatliche Ausbeutung der Forscherhirne.

Diese doch sehr kritischen Züge am amerikanischen Vorgehen verunmöglichten es Joffé, in den Staaten zu drehen, geschweige denn finanzielle Unterstützung zu finden. Nach zweijährigen Recherchen und Finanzierung durch die eigene Produktionsfirma hat Joffé in einer mexikanischen Wüstengegend einen Film nicht nach dem amerikanischen Geschmack gedreht. Warum der Macher von Filmen wie «The Killing Field» (1986) oder «The Mission» (1986, mit Robert De Niro) gerade jetzt mit «Shadow Makers» in die Kinos kommt, erklärt er wie folgt: «Es gibt eine Theorie über Fortschritt und Technologie. Seit der Mensch es gelernt hat, mit seinen Händen zu arbeiten, hat er immer wieder neue Hilfen entwickelt. Bei jeder neuen Erfindung stellt sich die Frage, ob der

Mensch in der Lage sein wird, die neugewonnene Technik zu beherrschen. Ist die Schwelle einmal überschritten, folgt ein Zeitraum, in dem sich herausstellen wird, ob er Herr der Lage sein wird oder nicht. 1943 haben wir einen solchen Schritt mit der Erfindung der Atombombe getan. Nun sind wir in der Probezeit. ▮▮▮

Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 90/70

Everybody Wins

Regie: Karel Reisz ▮ USA 1989

MICHAEL LANG

Es ist klar, in der Kleinstadt Highbury trifft sich nicht die grosse Welt. Einst, so wird der Zuschauerin und dem Zuschauer bald klar, war vieles anders in diesem Flecken Neuengland, arbeitete wackeres Volk für vornehme Fabrikanten, blühte der Wohlstand. Doch nun, leerstehende Gebäude zeugen davon, ist der Ort wieder Mittelmass. Wie Karel Reisz' neuer Film, «Everybody Wins», starbesetzt mit Nick Nolte und Debra Winger und in einer der wenigen plausiblen Nebenrollen mit dem Altstar Jack Warden («From Here to Eternity», «All the President's Men», «Twelve Angry Men» usw.). Starbesetzt auf seiten der Schauspieler, starbesetzt aber auch in der Rolle des Drehbuchautors. Arthur Miller ziert die Besetzungsliste, mit seiner zweiten Arbeit für den Film überhaupt, nach «The Misfits» von 1961, inszeniert von John Huston, mit Clark Gable, Montgomery Clift und der Miller-Gattin Marilyn Monroe; ein Film, der Geschichte gemacht hat.

Das wird mit «Everybody Wins» ganz anders sein, einem fast verzweifelt bemühten Sozialthriller, voller karikierter Randfiguren, die auf- und abtreten, Spuren hinterlassen, aber selten genug einleuchtende. Am Ende ist klar, was schon vom Anfang weg erwartet wird: In Highbury geht es zu wie in so vielen anderen Kommunen auf der Welt. Die Kleinen will man hängen, die Grossen lässt man laufen, weil die Grossen den Grossen keine Wunde auf den Pelz brennen und sich dafür die Kleinen schnappen. Doch nun zur Story.

Es geht um den kantigen Tom O'Toole (Nick Nolte), einen Privatdetektiv, der im Provinzkaff ankommt und seine Auftraggeberin sucht. Die heisst Angela Crispini (Debra Winger), eine attraktive, seelisch beschädigte junge Frau mit einem anrührenden Problem. Sie will mithelfen, den angeblich zu Unrecht eines grausamen Mordes beschuldigten Freund Felix aus dem Gefängnis zu holen, weil der Sprenzel auf keinen Fall den allseits bekannten Onkel des Angeklagten, einen Doktor, umgebracht haben kann. Und weshalb weiss die Crispini das? Weil sie die ganze Schickeria des Ortes bestens und hautnah kennt, als Dame, die sich den Lebensunterhalt als Dirne verdient und, wie das so ist, in den besten Kreisen heimlich verkehrt, mitbekommt, was da hinter den geschleckten Fassaden so alles abläuft und wo die dicksten Hunde begraben liegen.

Prominenter Drehbuchautor

Aus solchen Stoffen sind schon viele, viele Filme gemacht worden, allerdings nicht unbedingt mit derart prominenten Drehbuchautoren. Arthur Miller nun, der erklärtermassen das Theater befruchtet hat und ein Magier des Wortes ist, hat den O'Toole-Fall nicht im Griff. Er führt jedwelche dubiose Gestalten ein, einen ermittelnden Staatsanwalt, einen sehr plakativen Drogendealer mit religiösem Tick, ein süchtiges Mädchen, das übrigens plötzlich aus der Geschichte verschwindet, und keiner weiss weshalb, Polizisten, die sich im Schnüffeln üben, und so weiter und so fort. Dazwischen müht sich Nick Nolte, ein interessanter Schauspieler, wenn er seine fragile Männlichkeit richtig plazieren kann, müht sich also, in den Wirrwarr Ordnung zu bringen.

Natürlich verliebt er sich in Debra Winger; aber auf Liebe folgen Hiebe, es kommt zu schmerzlichen Ausbrüchen, es wird gelogen wie gedruckt, betrogen auch, und bald einmal stellt sich die Frage ein, die in einem wirklich überzeugenden Genrefilm nie gestellt werden sollte: Warum das alles? Die Frage stellt sich, weil es dem Free Cinema-Pionier Karel Reisz («Saturday Night and Sunday Morning», 1960; «We Are the Lambeth Boys», 1959) nicht gelingt, den Plot mit einer Glasur aus Spannung, Doppeldeutigkeit und Witz zu erzählen. Etwas, das gerade er einst bestens beherrscht hat: die Verbindung von politisch engagierter Thematik um die Nöte der arbeitenden Klasse und die zuweilen geradezu situationskomischen Bezüge zu dem, was die herrschende Klasse genannt wird. Nach seinen Arbeiten in den USA, «The Gambler»

Privatdetektiv Tom O'Toole (Nick Nolte) und seine Auftraggeberin Angela Crispini (Debra Winger).

(1974), «Dog Soldiers» (1978) und dem gefeierten «The French Lieutenant's Woman» (1985), hätte «Everybody Wins» ohne Zweifel ein Anknüpfungspunkt an den Stil der frühen Jahre sein können. Gerade auch mit einem Buch des grossen Dramatikers Arthur Miller («Tod eines Handlungsreisenden»), der wie kaum ein anderer zeitgenössischer Autor die Einsamkeiten des Einzelnen in einer industrialisierten, schnellebigen, städtischen Umwelt gezeichnet hat.

Doch jetzt sind die beiden verdienten Künstler etwas von der Rolle, bieten ein ziemlich laues Porträt korrupter Figuren in einer äusserlich heilen Welt, zwischen Restaurant-Idylle, Vereinsmeierei und gediegenen Stehparties vor lokalen Wahlgängen. Von allem überzeugt nur etwas: das Finale, wo – der angeklagte Junge ist frei, ein paar Racheakte sind begangen, der Sauhaufen vordergründig ausgemistet – sich O'Toole plötzlich als betrogener Sieger sieht. Zwar ist der Auftrag erfüllt, der arme Unschuldige auf freiem Fuss, die Klientin Angela, ausgerechnet, beim väterlichen Freund, dem Richter, gut aufgehoben. Aber mit der Liebe, und darum geht es ja auch in diesem Film, ist wieder nichts. O'Toole, alias Nick Nolte, wird wohl wieder mit seiner Schwester im Bungalow Däumchen drehen müssen, wird weiterhin schmierige Fälle übernehmen und seine harte Schale nicht knakken können. Obwohl er doch ein herzensguter Mensch ist.

Alles déjà vu

Das Finale also, ein wirklich überzeugendes Bild, mit den ehrenwerten Damen und Herren aus Highbury im lockeren Partygespräch, mit den Vertretern der Kirche, der Politik, der Justiz, der minderen High Society aus dem Hinterland. Ein treffliches Bild, ein typisches Karel Reisz-Bild auch und eines, das Arthur Miller gut ansteht. Doch zu einem Finale gehört natürlich ein Vorspiel, ein Hauptgang, ein Dessert, das hinführt zum eigentlichen Höhepunkt. Aber so läuft die Sache nicht.

«Everybody Wins», der Titel ist ein Programm in Sachen Zweideutigkeit, kommt nicht über eine routinierte Inszenierung hinaus, in der sich gute Schauspieler ab und zu profilieren können, wenn es das Drehbuch zulässt. Dazu ein aufschlussreiches Zitat Arthur Millers, zur Situation seiner Zunft, hier und jetzt: «Es ist eine wun-

derbare Freiheit, die wir heute im Kino haben, verglichen mit den fünfziger/sechziger Jahren. Ich habe es als gewisse Befreiung empfunden, dass ich die Liebesgeschichte von Tom und Angela in ‹Everybody Wins› so erzählen konnte, wie ich wollte. Wir können uns Dinge erlauben, die zu der Zeit, als wir ‹The Misfits› drehten, unmöglich gewesen wären. Zum Beispiel als Marilyn verzweifelt aus dem Haus rannte und einen Baum im Garten umarmte, wollten die Zensoren die Szene herausschneiden, mit der Begründung, dies sei Masturbation. Wir mussten zwei, drei Tage lang hart für die Szene kämpfen. Drehbuchschreiben heute ist eine völlig andere Welt. Die Gesellschaft hat sich verändert. Filme sind für Schriftsteller interessanter geworden.»

Wohlan, doch wo ist der Film? «Everybody Wins», ein durchschnittlicher Thriller um einen kauzigen Privatdetektiv und eine schizophrene Hure, die dann und wann einer spiessigen und degenerierten Kleinstadtgesellschaft halbherzig die Maske wegreissen wollen, wenig überzeugend, wenig geglückt, recht beliebig, austauschbar; da hallt nichts nach! Trotz Karel Reisz, trotz Arthur Miller, alles déjà vu. Und weshalb? Weil es der Mannschaft mit den grossen Namen nicht gelingt, Figuren einzuführen und miteinander in Konflikte geraten zu lassen, die das Kinopublikum wirklich etwas angehen und nicht aneinander vorbeidriften wie Eisschollen auf einem trägen Fluss. Man ahnt zwar in «Everybody Wins», was gemeint sein könnte, aber man sieht es fast nie. Und sehen sollte man doch können müssen, in einem Kinofilm. ▮▮▮

Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 90/50

Crimes and Misdemeanors

Verbrechen und andere Kleinigkeiten

Regie: Woody Allen ▮ USA 1989

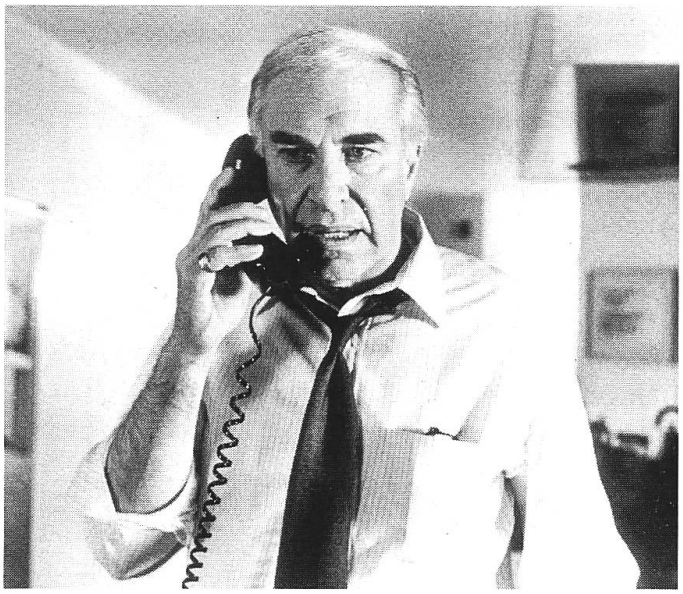
FRANZ ULRICH

«Das Lachen, das aus der Verzweiflung entsteht, interessiert mich mehr und mehr.» Dieser Satz Woody Allens aus einem früheren Interview könnte als Motto für «Crimes and Misdemeanors», seinem neunzehnten Film, dienen. Wohl noch nie war sein typisch jüdischer Witz so scharf, seine Ironie so sarkastisch und der Blick auf seine Figuren so distanziert. Einmal mehr, aber eindringlicher und deutlicher als je, philosophiert Woody Allen über so schwerwiegende existentielle Fragen wie Moral, Religion, persönliche Integrität und Verantwortung.

In parallel verlaufenden und einander kreuzenden Episoden schildert Woody Allen das Verhalten einiger Menschen aus dem jüdischen Milieu New Yorks. Da wird Judah Rosenthal (Martin Landau) gefeiert, ein angesehener, kultivierter, erfolgreicher, verheirateter Augenarzt, eine «Stütze der Gesellschaft». Aber sein Ansehen, seine Menschlichkeit und seine Beliebtheit sind Fassade, sein Weg nach oben verlangte einen Preis, hat vor allem andere viel gekostet. Seit zwei Jahren hat der vorbildliche Gatte und Vater eine Geliebte, die Stewardess Dolores (Anjelica Huston). Judah, der distinguierte ältere Herr, fühlte sich durch die Liebe dieser viel jüngeren, attraktiven Frau geschmeichelt. Aber jetzt hat Dolores genug von diesem Doppelleben, dem Versteckspiel, den Verlogenheiten und nichtgehaltenen Versprechen. Sie will mit Judahs Frau Miriam (Claire Bloom) sprechen, will klare Verhältnisse schaffen. Als Judah sich entsetzt zur Wehr setzt, droht sie ihm gar mit der Bekanntmachung seiner dubiosen finanziellen Transaktionen in seiner Klinik. In seiner Not vertraut sich Judah seinem alten Freund, dem Rabbiner Ben (Sam Waterston) an, der sein Patient ist. Ben rät ihm, alles seiner Frau zu beichten und mit Dolores zu brechen. Nur wenn er die Wahrheit gestehe, könne er vielleicht Verzeihung erlangen.

Aber Judah hat dazu nicht den Mut. Er fragt seinen Bruder Jack (Jerry Orbach) um Rat, der auf seine Weise ebenfalls Karriere gemacht und gute Beziehungen zur Unterwelt hat. Jack schlägt Judah als sauberste Lösung des Problems vor, Dolores durch einen bezahlten Killer aus dem Wege zu räumen. Zuerst lehnt Judah entrüstet ab, aber als Dolores sich von ihrem Vorhaben nicht abbringen lässt, gibt Judah den Mord in Auftrag – ein perfektes Verbrechen, denn es fehlen Zeugen und Motive.

Das Verbrechen an Dolores ist mehr als ein Flirt Woody Allens mit dem «film noir». Ihre physische Eliminierung steht symbolisch für all die alltäglichen moralischen Verbrechen an der Liebe, wenn sie verraten, verleugnet und mit Kompromissen zerstört wird. Durch sein Verhalten erweist sich Judah als moralischer Feigling. Im Gegensatz zu ihm handelt sein Bruder Jack geradezu moralisch: Er schliesst ein Geschäft ab, erledigt es zur Zufriedenheit des Auftraggebers und braucht zur Rechtfertigung seines Tuns keine faulen Ausre-



Judah Rosenthal (Martin Landau) und seine Geliebte Dolores (Anjelica Huston), die von Kompromissen und Lügen nichts mehr wissen will.

den. Judah dagegen versucht es zuerst mit Kompromissen, nach vollbrachter Tat wird er von Gewissensbissen gequält, fürchtet das Auge Gottes, das alles sieht, wie es ihn sein Vater, ein gläubiger Jude, gelehrt hat. Judah droht eine Zeitlang in Verzweiflung zu versinken, um schliesslich erleichtert festzustellen, dass keine Strafe Gottes folgt und die Zeit alles in die Ferne rückt.

Mit Judahs Geschichte lose verknüpft sind die Geschichten zweier anderer Menschen, beide Medienschaffende, aber in ihrer Art grundverschieden. Cliff Stern (von Woody Allen selbst gespielt), der Bruder des Rabbiners Ben, ist ein erfolg- und arbeitsloser Dokumentarfilmer, der sich am besten mit seiner Nichte Jenny (Jenny Nichols) versteht, mit der er häufig ins Kino geht, aus dem er für das junge Mädchen eine Art Lebensschule macht. Cliff, ein typischer Verlierer, sieht sich ständig mit kleineren und grösseren Katastrophen konfrontiert: Mit seiner Frau geht nichts mehr, seine unter Einsamkeit leidende Schwester, die Mutter Jennys, wird von einem Mann sexuell auf perverse Weise missbraucht, seinen Film über den Professor Levy, der so tiefgescheit über Leben und Liebe zu reden weiss, kann er nicht beenden, weil Levy sich umbringt.

Widerwillig erklärt sich Cliff bereit, ein TV-Porträt seines Schwagers Lester (Alan Alder) zu drehen. Dieser Lester ist der Prototyp des smarten Erfolgsmenschen: ein hohler, aufdringlicher Schwätzer, ein penetranter Egomane, der mit jeder Frau ins Bett will, die ihm über den Weg läuft. Cliff kann seine Wichtigtuerei, seine Oberflächlichkeit und Eitelkeit nicht ausstehen. Cliff, eine moralisch integre Persönlichkeit wie sein Bruder Ben, verleugnet sich nicht und hält mit seiner Ansicht über Lester nicht zurück. Er macht sich im Filmporträt über Lester lustig und geht soweit, ihn mit Mussolini zu vergleichen. Das kostet Cliff natürlich den Job, aber er ist sich wenigstens treu geblieben und hat sich nicht kaufen lassen. Schlimmer trifft ihn, dass Lester ihm auch Halley Reed (Mia Farrow) ausgespannt hat. Cliff hat die TV-Produzentin während den Dreharbeiten kennengelernt und sich in sie verliebt. Mit ihr verbanden ihn gemeinsame Ansichten, und sie zeigte Interesse an seinem Film über Professor Levy. Nach ihrer Rückkehr aus London muss er enttäuscht zur Kenntnis nehmen, dass Halley an Lester liebenswerte und wertvolle Seiten entdeckt und sich ihm zugewendet hat.

Bei der Hochzeit der Tochter Bens, der inzwischen fast erblindet ist, sitzen schliesslich Judah und Cliff allein an der Bar und tauschen ihre Ansichten über das Leben aus. Ohne sich zu demaskieren, erzählt Judah, dass er seine Krise überwunden habe, dass sich seine Ängste und Gewissensbisse mit der Zeit verflüchtigt haben. Er weiss sich wie Lester mit dem Leben zu arrangieren. Vom Leben, von der Liebe und der Arbeit völlig enttäuscht ist nur Cliff, der einzige «Gerechte». Zaghaft tröstet er sich damit, dass vielleicht spätere Generationen, verkörpert im Brautpaar, dieses undurchschaubare, grausame Leben verstehen werden.

In «Crimes and Misdemeanors» stellt Woody Allen seine Figuren, die er fast aus der wissenschaftlichen Distanz eines Insektenforschers zu betrachten scheint, vor existentielle Ent-

scheidungen, die moralische, ethische und religiöse Fragen provozieren. Aber anstatt sich diesen Fragen zu stellen, verleugnen sich die Menschen, gehen faule Kompromisse ein und entziehen sich der Verantwortung. Woody Allen schildert eine Gesellschaft, die in der Immoralität zu versinken droht. Es ist eine Welt, die materielle Bedürfnisse perfekt zu befriedigen weiss, aber die moralischen und affektiven Bedürfnisse der Menschen unbeachtet lässt. In diesen tragikomischen, scheinbar leichthändig mit Witz und Ironie inszenierten Episoden, die sich kreuzen und gegenseitig kommentieren, äussert sich ein tiefes Unbehagen an der Gesellschaft, wird eine Krise unserer Zivilisation diagnostiziert. Das hoffnungsvolle Paar an der Hochzeit kann nicht vergessen machen, dass ein Verbrecher nicht zur Rechenschaft gezogen wird und trotzdem seinen Frieden findet, dass der «Heilige» erblindet, der «Gerechte» verzweifelt und Gott unsichtbar bleibt und schweigt.

«Crimes and Misdemeanors» ist vom Thema her ein «schwerer» Film, der an die Filme Ingmar Bergmans erinnert, insbesondere an «Smultronstället» (Wilde Erdbeeren, 1957). Aber es ist kein schwerfälliges, nüchtern-dürres Werk. Die geniale Konstruktion ermöglicht es Woody Allen, virtuos mit Rückblenden und Filmausschnitten zu jonglieren. Mit unnachahmlichem Brio mischt er dramatische Situationen, komische Szenen und witzige Sprüche mit unverkennbarem Woody-Allen-Touch. Woody Allen ist ein grosser Clown, und wie bei allen grossen Clowns ist seine Komik mit Trauer, Schmerz und Bitterkeit gepaart. ▮▮▮

Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 90/61

Dreissig Jahre

Regie: Christoph Schaub ▮ Schweiz 1989

JUTTA WENZ

Eine eher selten praktizierte Lebensform zeigt der Film «Dreissig Jahre». Christoph Schaub, ein Filmemacher der jüngeren Generation, knüpft hier an ein Thema an, das bereits in seinem ersten Spielfilm «Wendel» (1987, ZOOM 4/87), mit dem er in Saarbrücken/BRD den Max-Ophüls-Preis gewann, angesprochen wird. Darin geht es um eine Freundschaft zwischen zwei Männern, deren Wege sich trennen; am Ende bleibt lediglich eine wehmütige Erinnerung an vergangene Zeiten der Gemeinsamkeit. Bereits letztes Jahr lief «Dreissig Jahre» in Locarno als Schweizer Beitrag im offiziellen Wettbewerb, zusammen mit Patricia Plattners «Piano Panier», der eine freundschaftliche Beziehung von zwei jungen Frauen thematisiert. Die Solothurner Filmtage setzten «Dreissig Jahre» ins Abendprogramm, wo er von den Zuschauern und Zuschauerinnen gut aufgenommen wurde.

Der Schweizer Film hat das Thema Männerfreundschaften bisher selten aufgegriffen. In den siebziger Jahren werden in Ansätzen männliche Themen offensichtlich. Aber erst im vergangenen Jahrzehnt bekommen männliche Belange einen bestimmten Raum, z. B. in «Moon in Taurus» (Steff Gruber), «Dans la ville blanche» (Alain Tanner) oder «Noah und der Cowboy» (Felix Tissi). Wenn Männer überhaupt im Film in Beziehung zu einander treten, dann hauptsächlich über die Arbeit oder gemeinsame politische Vorstellungen. Bei Schaub begegnen sich dagegen Männer in einer privaten Atmosphäre, wo, idealisierend ausgedrückt, einer dem anderen Halt ist. Schwierigkeiten, Schwächen und Gefühle werden offengelegt. Damit zeigt sich gleichzeitig ein Merkmal des Spielfilms der achtziger Jahre: Das dargestellte Beziehungsfeld verengt sich.

Schaub beschreibt in wechselnder Personenfolge, mit Leichtigkeit und Situationskomik einen Jungmännertraum von der Freundschaft, und dies in einer zweiteiligen Geschichte.

Zum Inhalt: Drei langjährigen Freunden, dem bildenden Künstler und Gelegenheitsarbeiter Franz, dem Musiker Nick und dem Gehirnmediziner Thomas, die sich in Zürich einen Haushalt teilen, steht eine Änderung ihrer Situation bevor. Ein Lebensabschnitt verträumter und spontaner Jugendjahre geht zu Ende. Die Wohnung ist bereits gekündigt. Vorbei die Zeit der gemeinsamen Ideale, der tausend Möglichkeiten, der Diskussionen, der Philosophie, der Politik und der Liebe? Ein Jugendfreund namens Michi, ständig auf der Flucht vor der Polizei, besucht die Männer-Wohngemeinschaft, wird am folgenden Tag verhaftet und erinnert das Trio nochmal an die «gute alte Zeit».

Zweiter Teil, ein Jahr später: Nach einem Jahr Aufenthalt in Spanien steht Franz plötzlich wieder vor Nick, der ein florierendes Bierhandelsgeschäft eröffnet hat. Bald sind sie wieder zusammen. Franz renoviert einen Schuppen gegenüber Nicks Bierlager, bastelt und

verkauft Ballonfiguren für jeglichen Zweck. Thomas befindet sich am Anfang einer wissenschaftlichen Karriere, glaubt menschlichen Willen sowie Gefühle genau messen zu können, weiss aber nichts über Liebe und Angst.

Franz ist enttäuscht von seinen Freunden, die ehemalige Vorstellungen zugunsten eines sicheren Lebens und beruflicher Karriere aufgegeben haben. Er versucht, an gemeinsamen Geburtstagen oder Spaziergängen die alte Gemeinschaft wieder aufleben zu lassen. Sehr eindrücklich die Szene, in der er seinem Freund Nick ein Konzert organisiert; und als Kontrast zur gleichen Zeit Thomas, der wie versteinert, sich seinen Depressionen hingebend, auf dem Bett sitzt, die Pistole gegen sich selbst richtet, abdrückt, aber gegen die Wand.

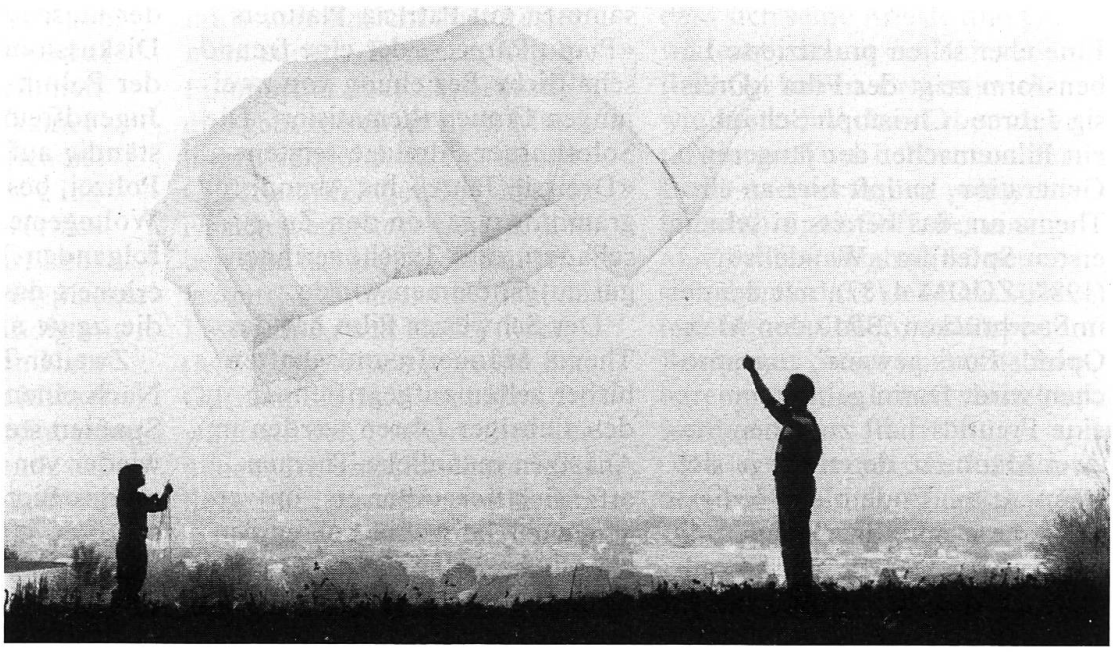
Die Schlussszene vereint die drei Protagonisten wieder: Nick und Thomas lassen in ausgelassener Stimmung ein Plastik-Nashorn an einer Schnur in die Luft steigen.

Zuschauer und Zuschauerinnen werden durchwegs mit Konflikten der Protagonisten konfrontiert, die durch unterschiedliche Wertvorstellungen und Rollenmuster ausgelöst werden. Franz als Person mit eher unklaren Lebensvorstellungen, der sich nicht festlegt, sieht sich zwei Freunden gegenüber, die glauben, das Richtige zu tun. Das zweckorientierte, etablierte Dasein seiner Freunde löst bei ihm Enttäuschung aus. Trotzdem engagiert er sich weiter für sie, indem er als Helfer bei Depressionszuständen und festgefahrenen Situationen auftritt. Das Konfliktverhalten und die Bewältigung sind zwar von Person zu Person unterschiedlich, doch nachtragend ist man nie. Das wachsende Bewusstsein des Angewiesenseins aufeinander, auf verschiedene Art, lässt wiederum ein Zusammengehörigkeitsgefühl entstehen, bei dem einem das Schicksal des Freundes nicht mehr gleichgültig ist. Durch die Auseinandersetzung mit dem anderen wird man über sich selbst klarer. Eine Freundschaft, in der einer dem anderen Halt gibt, trägt zur eigenen Bewusstwerdung bei und ermöglicht das Suchen nach neuen Lebensformen.

Christoph Schaub liefert insgesamt eine präzise Darstellung der Personen und Charaktere in ihrer derzeitigen Situation. Die Kamera verfolgt sie hautnah, und ihr Innenleben wird in den ausgesuchten Räumlichkeiten deutlich spürbar. Insofern sind die Analysen nachvollziehbar. Was fehlt, sowohl in den Bildern als auch in den Dialogen, ist die politische Dimension, die den Menschen, abgesehen von seiner psychischen Konstellation, zu bestimmten Handlungen hinführt. Auch das ist zwar nicht neu; oder wie es Peter Handke in einem Interview formulierte: «Diese künstlerischen Filme tun, als gäben sie mit Bildern die Aussenwelt der abgefilmten Gegenstände wieder, geben aber doch nur die Innenwelt, die verfestigte Grammatik der Filmformen her.»

Dies ist ein Vorwurf, der den neuesten Schweizer Spielfilmen generell gemacht werden kann, und der keineswegs nur an «Dreissig Jahre» hängenbleibt. Doch vordergründig versteht sich «Dreissig Jahre» als Freundschaftsfilm; insofern ist er auch ein typischer Film, der die Beziehungen thematisiert und die Innenwelt der Akteure reflektiert. ▮▮▮

Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 90/49



Schlussszene mit Plastik-Nashorn – ein Symbol der Phantasie und Kreativität.