Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film

Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst

Band: 44 (1992)

Heft: 1

Rubrik: Kritik

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 11.01.2026

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

KRITIK

Riff-Raff

Regie: Ken Loach
Grossbritannien 1991

Michael Lang

Unter den britischen, ja den europäischen Filmemachern ist Ken Loach ohne Zweifel einer der beständigsten, intelligentesten, interessantesten. Mit vorbildlichen Fernsehproduktionen hat er sich seit den mittleren sechziger Jahren profiliert, im Film debütierte er 1967 mit «Poor Cow». Seine Sozialstudie «Family Life» (1971) ist ein Klassiker des modernen Kinodramas geworden, sein letzter hier zu sehender Film, «Hidden Agenda» (ZOOM 8/91), ist ein brillanter, kompromissloser Politthriller, der mit dokumentarischer Schärfe, erzählerischer Klasse und Zivilcourage über die Korrumpierbarkeit des sogenannten Rechtsstaates berichtet.

In «Riff-Raff» nun – übrigens eine von David Puttnam während seiner kurzen Zeit als Produktionschef des Hollywoodgiganten «Columbia Pictures» initiierte, dann zur renommierten britischen «Channel 4»-Produktion transferierte Spielfilmidee – beschreibt Ken Loach die Befindlichkeit eines Bauarbeiters aus dem schottischen Glasgow. Stevie, eben aus der Haft entlassen, will in London ein neues Leben beginnen. Die Arbeit als «Büezer» auf einer Baustelle scheint ihm der richtige Anfang zu sein, obwohl die Anstellungsbedingungen miserabel sind: Der Lohn ist bescheiden, die soziale Absicherung ungenügend, die Unterkunft schäbig. Doch Stevie trifft auf dem Bauplatz, der authentisch ist und vom noch vor Fertigstellung des Films verstorbenen Drehbuchautor Bill Jesse trefflich ins Geschehen einbezogen wird – Stevie also trifft auf Kollegen aus den unterschiedlichsten Landesregionen. Das Baugerüst, ein treffliches, symbolisches Bild für Anfänge und Aufbrüche und Hierarchien, wird zum Schmelztiegel der britischen Arbeiterszene, eine vertikale Bühne, bevölkert von hartkernigen, derben Originalen, denen das Leben nicht unbedingt wohlgesinnt ist. Aber Ken Loach mit seinem hervorragenden Gespür für Stimmungen, Mentalitäten, Charakteristika des Alltäglichen zeigt die Schicksalsgemeinschaft auf dem Bau als Verkleinerung der urbanen Unterschichtsgesellschaft an sich.

Man ist dort zum Zusammenleben gezwungen, aus Gründen der Sicherheit gar voneinander abhängig, wird von existentiellen Sorgen gedrückt und versucht dennoch, gewisse Grundregeln des Zusammenlebens einzuhalten. Um dem «Volk», dem Ken Loach ohnehin silbengenau aufs Maul schaut, das Wort zu geben: Stevie und seine Gefährten sind hart, aber im Grunde herzlich; das tönt hier wie ein Klischee, ist aber die einleuchtende Darstellung einer Lebenshaltung, die, als Überlebenstechnik eingebracht, nicht anders kann, als aus der Not eine Tugend zu machen.

Handlungsmässig verquickt sich der von allerlei beruflichen und familiären Turbulenzen gekennzeichnete Weg des proletarischen Loach-Helden Stevie mit dem einer jungen Frau. Eines Tages taucht Susan auf, die eigentlich Sängerin werden möchte, dem Traum nachhängt, dem gerade in den von Arbeitslosigkeit gebeutelten britischen Städten viele nachhängen. (Alan Parker hat in seinem aussergewöhnlichen Musikfilm «The Commitments» [ZOOM 19/91] das Phänomen am Beispiel des irischen Dublin meisterlich aufgenommen.) Susan und Stevie werden ein unstetes Paar, zusammengehalten durch den Drang nach Nähe, Wärme, Zärtlichkeit (und ihre Aussenseiterposition; Susan ist Irin, aus Belfast), immer wieder aber auch auseinanderdividiert durch gänzlich andere Vorstellungen vom Leben: Stevie strebt, wenngleich ohne inneres Feuer, eine Karriere über das Handwerk an, Susan sehnt sich nach dem gutentlöhnten, glamourösen Erfolg im Showbiz.

Ken Loachs Baustellendrama ist eine Komödie, mit tragischen Einschüben, oder doch eher eine Tragödie mit viel Komik? Beides. Loachs filmische Handschrift lässt etwas nicht zu: Den Hang zur schwarzweissen Malerei, zur dogmatischen Einteilung in Gut und Böse. In seiner Welt haben alle ethischen Gruppen, alle Rassen Platz und auch verschiedene Facetten von Moral und Ethik. Loach inszeniert mit Bravour die Nöte der staubbedeckten, schwitzenden, unterprivilegierten Arbeiter als schwarzhumoriges Realkabarett und zeigt, dass er kein Zyniker ist. Immer lässt er die Türen des Herzens offen, eines politisch motivierten Herzens. Und dieses missfällt vielen, nicht nur im Britannien dieser Tage nach der Ära der «Eisernen Lady» Maggie Thatcher. Warum? Weil es einen auch im europäischen Film nicht mehr allzu verbreiteten Zug nicht verbirgt: Die unverblümte Sympathie für das anarchistische Denken. Dafür muss man Kenneth Loach, den konsequenten, unbestechlichen, von keinen modischen Kommerzanbiederungen befleckten Regiekämpfer für die Menschlichkeit, achten, seine Arbeiten lieben. ■

Stevie (Robert Carlyle) will in London ein neues Leben beginnen.

KRITIK

Night on Earth

Regie:
Jim Jarmusch
USA 1991

Carola Fischer

Die Besucher der diesjährigen Hofer Filmtage im Oktober waren die ersten Europäer, die Jarmuschs «Night on Earth» sehen konnten. 1982 war hier ein junger, unbekannter Regisseur zu Gast gewesen, der einen halbstündigen Film mit dem Titel «Stranger than Paradise» mitgebracht hatte. In Hof hat er den Geldgeber gefunden, der ihm ermöglichte, den Film auf normale Spielfilmlänge auszubauen. Vorpremieren in Hof sind Ehrensache für manchen Grossen, der hier klein angefangen hat. Hier gibt's keine Preise zu gewinnen, aber wer hier seine Filme zeigt, kann mit einem ungewöhnlich wachen, kinobegeisterten Publikum rechnen. Dieses füllte am späten Samstagabend den grossen Saal des Kinos Central bis auf den letzten Sitz- und Stehplatz und fieberte dieser Projektion, die ein Highlight zu werden versprach, erwartungsfroh entgegen. Dafür stand nicht nur der Name des Regisseurs, sondern auch die illustre Darstellerliste, die von Gena Rowlands bis Béatrice Dalle und von Roberto Benigni bis zu Kaurismäki-Star Matti Pellonpää reicht.

«Night on Earth» ist eine Kompilation von fünf Kurzfilmen. Fünf Taxifahrten in fünf Städten der Welt in derselben Nacht. Es ist 19.07 in Los Angeles. Wir befinden uns am Flughafen. Die eben gelandete Businessfrau im eleganten Tailleur arbeitet in leitender Stellung für ein Casting-Büro (wie immer kettenrauchend und wunderbar: Gena Rowlands). Sie nimmt das erstbeste Taxi. Am Steuer sitzt ein kaugummikauendes, androgynes Wesen, das sich als junges Mädchen entpuppt (ebenfalls kettenrauchend und wunderbar: Hollywoods Jungstar Winona Ryder). Die beiden trennen Welten. Eine Taxifahrt lang kommen sie sich näher, die schnoddrige Göre mit ihrer illusionslosen, altklugen Weltsicht und die zurückhaltende Lady, die immer mehr auftaut. Das Angebot für den Screentest ist bald einmal absehbar. Die Reaktion der Fahrerin eine Überraschung. Und das war's dann schon. – Noch ist die Stimmung im Kinosaal gut.

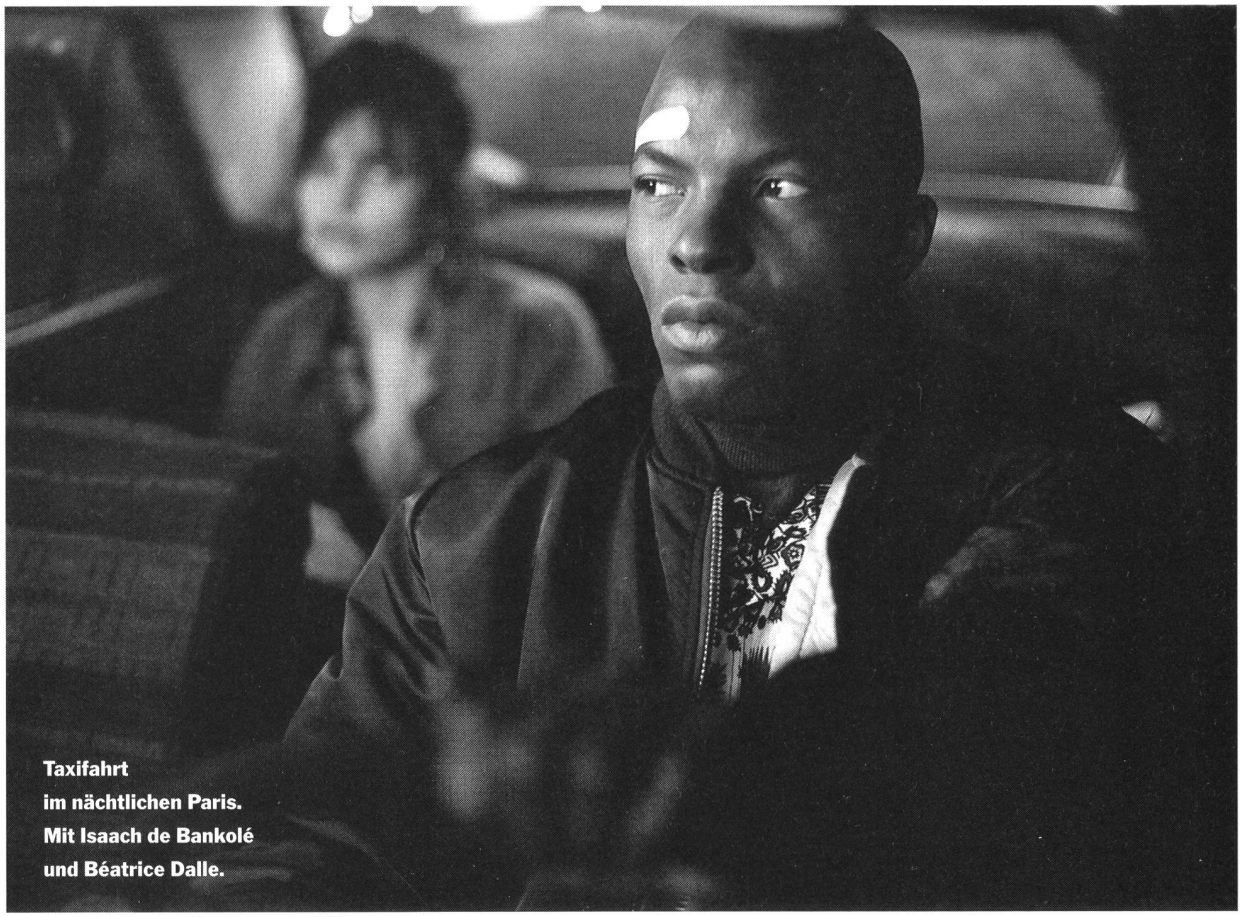
Nächste Station: New York 22.07. Heimspiel für Jarmusch. Ein Schwarzer sucht in Manhattan ein Taxi nach Brooklyn. Genausogut könnte er auf den Mond wollen. Die meisten Fahrer winken nur müde ab oder fahren vorbei. Als dann endlich einer anhält, ist's ein Ausländer, Helmut aus Ostdeutschland. Neugierige Kinderaugen besitzt er, der sicher die Fünfzig längst überschritten hat. Eben erst angekommen in der schönen neuen Welt, steht er mit dem automatischen Getriebe auf Kriegsfuss, Brooklyn würde er allein kaum finden, aber sein Fahrgast Yo-Yo, der die gleiche schlappohrige Pelzkappe wie er selber trägt, hat das ansteckendste Lachen der Welt. Als sie in Brooklyn ankommen, sind sie fast Freunde geworden.

In dieser präzisen, amüsanten Szene steckt mehr New York als in manchem Spielfilm von Normallänge. Die Dialoge sind brillant. Zum erstenmal agiert Armin Mueller-Stahl jenseits des Ozeans ohne alle Peinlichkeit. Sein Helmut ist eine wunderbar naive, warmherzige Persönlichkeit. Seinen agilen, eloquenten, vor Witz sprühenden Mitfahrer, Giancarlo Esposito, kennen wir aus «Do the Right Thing» von Spike Lee.

Wäre der Film hier schon zu Ende, man verliesse das Kino im Gefühl, zwar kurz, aber gut unterhalten worden zu sein.

Jarmuschs nächtliche Weltreise führt jetzt nach Europa. Um es vorwegzunehmen: Mit jedem Schauplatzwechsel kam es im Kinosaal (und bei mir) zu einem Stimmungsabfall. Die Aufmerksamkeit schien nachzulassen, die Reaktionen kamen vereinzelter. Der Schlussbeifall war eher gedämpft. Das erste Fazit, (voreilig) nach dieser Mitternachtsvorstellung gezogen, war geprägt von einer diffusen Enttäuschung. Fünf gute Kurzfilme machen nicht automatisch einen guten Film aus. Ich ziehe Romane den Kurzgeschichten vor. Jarmusch wird überschätzt, fehlt ihm doch der Atem zum grossen Erzählkino.

Wochen später die andere Sicht. Es gibt Filme, die man begeistert verlässt, nur um kurze Zeit darauf festzustellen, dass man sie schon fast vergessen hat. Andere setzen sich irgendwo fest, im Herzen oder im Kopf. Sie sind nie fertig, hallen nach. Die Schreibende stellt zu ihrer eigenen Überraschung fest, dass es ihr mit «Night on Earth» so ergeht. Beharrlich halten sich Bilder im Kopf. Die Erinnerung an das Licht, die Arbeit der Kamera. Dank der Zusammenarbeit mit Frederick Elmes (dem bevorzugten Kameramann von David Lynch) hat Jarmuschs Film die atmosphärische Dichte seiner ersten Schwarzweissarbeiten zurückgewonnen, die die farbigen Bilder Robby Müllers in «Mystery Train» vermissen liessen: die goldgelbe Abenddämmerung in Los Angeles, die Schwärze der römischen Nacht, das fahle, kalte



Taxifahrt im nächtlichen Paris. Mit Isaach de Bankolé und Béatrice Dalle.

Nordlicht der frühen Morgenstunden in Helsinki.

Jarmusch ist mit seinem neuen Film konsequent in der Richtung weitergegangen, die er mit «Stranger than Paradise» eingeschlagen hat. Seine der «Minimal Art» verwandte Konzeption der Verdichtung stellt sich quer zu unseren Erwartungen: Kino als Kunst der Opulenz. Terry Gilliams «The Fisher King» ist jüngstes Paradebeispiel für einen Film dieser Art. Eine Hauptfigur macht eine existentielle Krise durch und gelangt zu neuem Lebenssinn. Man kann mitleben, mitleiden.

Jarmuschs Film ist wie das Leben selbst. Ausschnitte, Blickkontakte, Begegnungen, wie sie immer wieder stattfinden. Da wird nichts künstlich herbeigeführt, keine haarsträubenden Zufälle exerziert. Am Ende der Szene geht man auseinander, der Fahrgast steigt aus dem Taxi aus, die Begegnung mit dem andern bleibt folgenlos. Darum wohl sind wir auch so enttäuscht. Das Leben ist schon mickrig genug. Kino soll mehr sein, grösser, schöner – «bigger than life». Dafür haben wir es ja. Okay, wir leben in einer atomisierten Gesellschaft. Von der siebten Kunst möchten wir nicht nur, dass sie uns einen Spiegel vorhält. Sie soll uns die Realität vergessen oder sonst eine Sinnhaftigkeit erkennen lassen. Filme wie «Night on Earth» erklären uns das Leben nicht – und doch erzählen sie alles darüber:

Vom Rassismus, wenn ein schwarzer Taxifahrer von der Elfenbeinküste in Paris von seinen ebenfalls schwarzen Fahrgästen, die aus Kamerun stammen, herablassend behandelt wird. Und immer wieder von der Einsamkeit, wenn der Römer Taxifahrer, gespielt von Jarmusch-Freund Roberto Benigni, seinem Priester-Fahrgast eine endlose Beichte über seine sexuellen Obsessionen ablegt, die von einer geradezu surrealen Komik ist.

Höhepunkt und trauriges Finale ist die Heimfahrt der drei Zechkumpane im kalten Morgengrauen von Helsinki. Hier, wo ein Wahlverwandter Jarmuschs, der Finne Kaurismäki, seine lakonischen Filme über Arbeiter wie diese drei macht, von denen zwei, nicht zufällig, Aki und Mika heissen. Am Steuer sitzt Matti Pellonpää, der eine herzzerbrechende Geschichte über den sinnlosen, unbegreiflichen Tod eines Kindes erzählt.

Jarmuschs Film passt in unsere Zeit, ob uns das genehm ist oder nicht. Kurzes Zwangsinnehalten in einer unaufhörlichen Fortbewegung wie solche Taxifahrten, Momente des Zuhörens und Hinsehens, bevor man weiterrast, folgenlose Begegnungen. Er ist zum Weinen komisch, dieser moderne Mensch. ■

La demoiselle sauvage

Regie: Léa Pool
Kanada/Schweiz 1991

Matthias Rüttimann

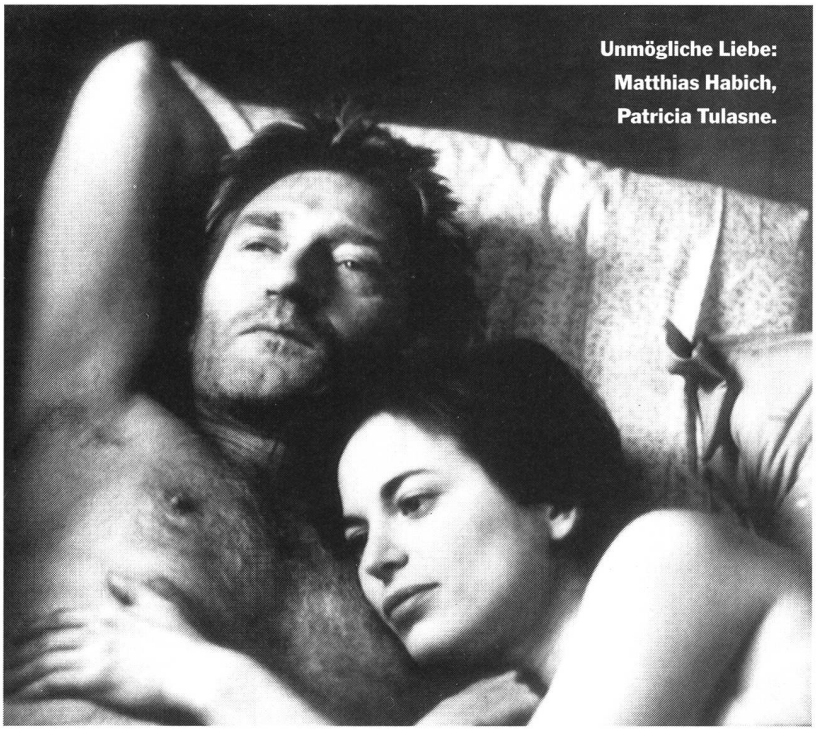
Katzgrau, rohe Steinfassaden, in der Morgendämmerung. Fensterläden verriegelt, grün, blau, rot. Geräusche. Gehetzte Schritte, halbunterdrückte Schreie, ein Kampf? – Eine Frau taumelt ins Freie, Blutspuren am Kleid, irr der Blick. Im Auto davon, rast quer durchs Tal, die steile Rampe eines Schotterbergs hinauf. Ein Abgrund tut sich auf. In der Tiefe reisst ein Fluss. Die Frau legt den Kopf aufs Steuer und tritt das Gaspedal durch.

Léa Pool spart nicht an Dramatik, wenn es gilt, einen Film in Gang zu bringen. Das hat sie in «A corps perdu» (1988) demonstriert und jetzt mit ihrem fünften Spielfilm, «La demoiselle sauvage», bestätigt. Es ist die kinogerechte Umsetzung des sehr viel verhalteneren Anfangs einer Novelle gleichen Titels, für welche die Westschweizer Schriftstellerin Corinna S. Bille 1976 den angesehenen französischen Literaturpreis «Prix Goncourt» erhalten hat. Der Zufall habe sie, erzählt Léa Pool, bei der Stoffsuche auf dieses Werk gebracht, in dem sie eine innere Verwandtschaft zu ihrer eigenen Arbeit entdeckte. Wie schon bei «A corps perdu», der auf dem Roman «Kurwenal» von Yves Navarre basiert, hat die Kanada-Schweizerin Léa Pool in erster Linie die Personenkonstellation und den groben Verlauf der Fabel aus ihrer Vorlage entnommen, um ansonsten und sehr zum Vorteil mit dem Stoff äusserst frei umzugehen.

Beginnt etwa Billes Novelle mit der Perspektive des Mannes, so Pool mit der der Frau: Halb unter Wasser, halb über dem Fluss nimmt die Kamera auf. Bis über den Hals steht der Verzweifelten das Wasser, doch dann spuckt sie der Fluss wieder aus. Nun flieht sie Zivilisation und Erinnerung. Dem Lauf des Wassers folgt sie zurück zum Ursprung, als wäre es ihr eigener, wo sie bei der Entbindung von ihrer Mutter erstmals den Schmerz der Trennung erfahren hatte. Dieses Bild hat Léa Pool bereits 1986 in einem Gespräch in Aussicht gestellt: «Im Bemühen, zurück zur Quelle zu finden, gerät man in unbekanntes und unwegsames Gelände» (ZOOM 16/1986, S. 28). Doch eintretend in die Abgeschiedenheit des Hochgebirges, findet sie nicht die Quelle, sondern *ihn*.

Mächtig und unübersehbar sperrt er ihren Weg, alles Wasser hält er auf, einen ganzen See, dessen Oberfläche von lumineszierendem Blaugrün überzogen scheint, alle Geheimnisse seiner Tiefe verbergend. Ein See, zurückgehalten von ihm, dem Staudamm.

«Ich habe den Schauspielern erklärt, sie dürften nie wichtiger werden als der Staudamm.» Was bei Corinna



Unmögliche Liebe: Matthias Habich, Patricia Tulasne.

Bille ein Motiv unter andern ist, hat Léa Pool zur zentralen Metapher ihres Films erhoben. Gerade deswegen konnte «La demoiselle sauvage» nur in der Schweiz gedreht werden, was den kanadischen Koproduzenten mit Mehrheitsbeteiligung (Kanada 76, Schweiz 24 Prozent) missfiel. Doch diese Art von Staumauern, die hoch in den Bergen oben und doch so nah der Zivilisation enge Täler verriegeln, gibt es in Kanada nicht. Überdies erblickt die 1975 abrupt nach Kanada ausgewanderte Filmemacherin in dieser Schweizer Landschaft einen Teil ihrer eigenen, lange beiseite geschobenen Identität als Schweizerin. Bezeichnend, dass die «demoiselle sauvage» die erste Filmfigur ist, die von Léa Pool nicht auf Identitätssuche geschickt wird. Diese wilde Berglandschaft spiegelt die Identität, ihre eigene und die ihrer Figur. Auf dem Grund des Stausees ruht eine Vergangenheit, die sie nicht bereit ist zu heben.

So wird die Frau von Elysée gefunden. Er hat Familie und Häuschen im Tal. Während des Sommers lebt er allein hier oben mit seiner Arbeit, wach am Puls der Natur. Wie seine Instrumente feinste Erdbewegungen registrieren, wenn er als Ingenieur mit ihnen die Spannungen in der Staumauer kontrolliert, so hat er sich ein Sensorium für das Menschliche bewahrt. Mit diesem nähert er sich behutsam jenem entwurzelten Geschöpf, wobei die Gefühle nicht unbemerkt bleiben, welche die Begegnung in ihm weckt und welche ihm entgegengebracht werden. Eine Liebe fasst Raum, die von Anfang an weiss, dass sie nur diesen Ort und diese Stunde hat.

In den ausserordentlich langen Castings für die Rolle der «demoiselle sauvage» ist schliesslich eine junge Schauspielerin hängengeblieben: Patricia Tulasne, Französin, doch wie Léa Pool nach Kanada ausgewandert. Einmal mehr scheint die Regisseurin genau die Darstellerin gefunden zu haben, deren Innenleben sich mit dem der darzustellenden Figur deckt. Tulasne bringt diese irritierende Mischung von Zerbrechlichkeit und kompromissloser Stärke mit, die diese «demoiselle sauvage», «schon tot, im Aufschub lebend», charakterisiert. Den Gegenpart gibt der Deutsche Matthias Habich, der bereits in «A corps perdu» den Kurwenal höchst sensibel interpretiert hat. Als Elysée spielt er verhaltener, seiner Gefühle bewusst, ist er doch der vernünftigere, mehr an der Realität orientierte Part in dieser leidenschaftlichen Liebe.

Er kehrt jedenfalls vor dem Winter ins Tal und zur Familie zurück. Die Frau bleibt, denn unten wird sie gesucht, wegen Mordes. Einmal noch, als der Schnee schon von den Bergen herabgestiegen ist, ruft sie Elysée an. Die Telefonzelle steht auf dem Staudamm, rot und winzig vor dem immensen bleigrauen See, der bald zufrieren wird. In einem Eisgrab wird dann die ertränkte Kapelle auf dem Grund des Stausees ruhen, von der Elysée einmal erzählt hat.

Léa Pool beherrscht das Spiel mit den bildlichen Metaphern von Film zu Film perfekter. Unaufdringlich und konzentriert erzählt sie die letztlich simple Geschichte zugleich auf mehreren Ebenen: in Handlung, Bild (Georges Dufaux) und Musik (Jean Corriveau). Ja selbst die steigenden und sinkenden Kamerabewegungen verdoppeln den Weg des Wassers und der Protagonistin.

Ganz zuletzt steigt diese ins Tal hinab. Doch nicht um sich der von Elysée unterrichteten Advokatin zu stellen, sondern um sich noch einmal dem Fluss zu ergeben.

Ein pessimistischer Schluss? Der «demoiselle sauvage» fehlen sowohl ein Medium, in dem sie sich ausdrücken könnte, als auch die Bereitschaft, sich mit ihrer Vergangenheit auseinanderzusetzen – zwei Bedingungen, die alle andern von Pools Figuren bislang aus ihren Krisen geführt haben. Léa Pool identifiziert sich mit Elysée, und mit ihm endet auch der Film. Er trägt alle Hoffnung, wenn er am Flussufer steht, wo das ungebärdige Leben seiner Leidenschaft ertrunken ist. Doch nein, es rauscht und reisst das schäumende Wasser, nur einen Schritt entfernt. ■

Urga

Regie: Nikita Michalkow
UdSSR/Frankreich 1991

Stefan Lux

«Urga» nennen die Mongolen ein lassoähnliches Werkzeug an einer langen Stange, mit dem sie ihre Tiere einfangen. Eine in den Boden gesteckte Urga dient aber auch als weithin sichtbares Signal, das einem Liebespaar unter freiem Himmel die Ungestörtheit garantiert. Mit einer verhinderten Liebesszene beginnt der Film. Pagma befreit sich von den Annäherungsversuchen ihres Mannes Gombo. Die Familie lebt in der chinesischen Mongolei und hat mit ihren drei Kindern bereits das gesetzliche «Limit» erreicht. (Den Chinesen selbst ist gar nur ein Kind erlaubt.) Ansonsten aber ist das Viehzüchterdasein in der Einsamkeit der Steppe intakt. Allenfalls in Gestalt eines ständig betrunkenen Onkels, der bei seinen Stippvisiten kleine Geschenke aus der Grossstadt mitbringt, macht sich die Zivilisation bemerkbar.

Bis Gombo dann eines Tages auf Sergej stösst, einen russischen Strassenarbeiter, der seinen LKW unfreiwillig in einem nahegelegenen Flusslauf «geparkt» hat. Für eine Nacht bleibt Sergej Gast in Gombos Familie, und über alle Sprachbarrieren hinweg entwickelt sich eine herzliche Freundschaft, die in Sergej auch wehmütige Erinnerungen an die eigene russische Heimat wachruft.

Am folgenden Tag reisen die beiden Männer gemeinsam in die Stadt; Gombo, weil die weltgewandtere Pagma ihm den Kauf von Kondomen nahegelegt hat (zu dem der stolze Mongole letztlich doch nicht den Mut haben wird). Abends trifft man sich zunächst in einer Diskothek und später auf der Polizeiwache, nachdem der volltrunkene Sergej die Musikgruppe zu einem russischen Volkslied genötigt hat – die Noten trägt er als Tätowierung auf seinem Rücken.

Als Gombo sich auf den Heimweg macht, fehlen die Kondome, doch sein Pferd ist mit Fahrrad, Fernseher und Konservenmahlzeiten bepackt. Während einer Rast erscheinen ihm Dschingis Khan und Pagma in dessen kriegerischem Gefolge. Sie bezichtigen Gombo des Verrats an der mongolischen Identität und zerstören die Symbole des «Fortschritts» in einer wütenden Attacke. Zuhause angekommen, erweisen Gombos Mitbringsel ihre zwiespältige Natur: Mit dem Fernseher ziehen Bush und Gobartschow in die Hütte ein, die liebevollen Gespräche drohen zu verschwinden. Wieder ist es Pagma, die den ersten Schritt gegen die drohende Gefahr unternimmt. In der Schlusssequenz, einem der schönsten und gleichzeitig traurigsten Kinomomente der letzten Jahre, greift Michalkow der Entwicklung um zwanzig bis dreissig Jahre voraus. Gombo und Pagma haben dem Diktat der Bürokratie getrotzt und ein viertes Kind gezeugt. An die Stelle der Urga aber ist inzwischen ein riesiger Fabrikschornstein getreten.

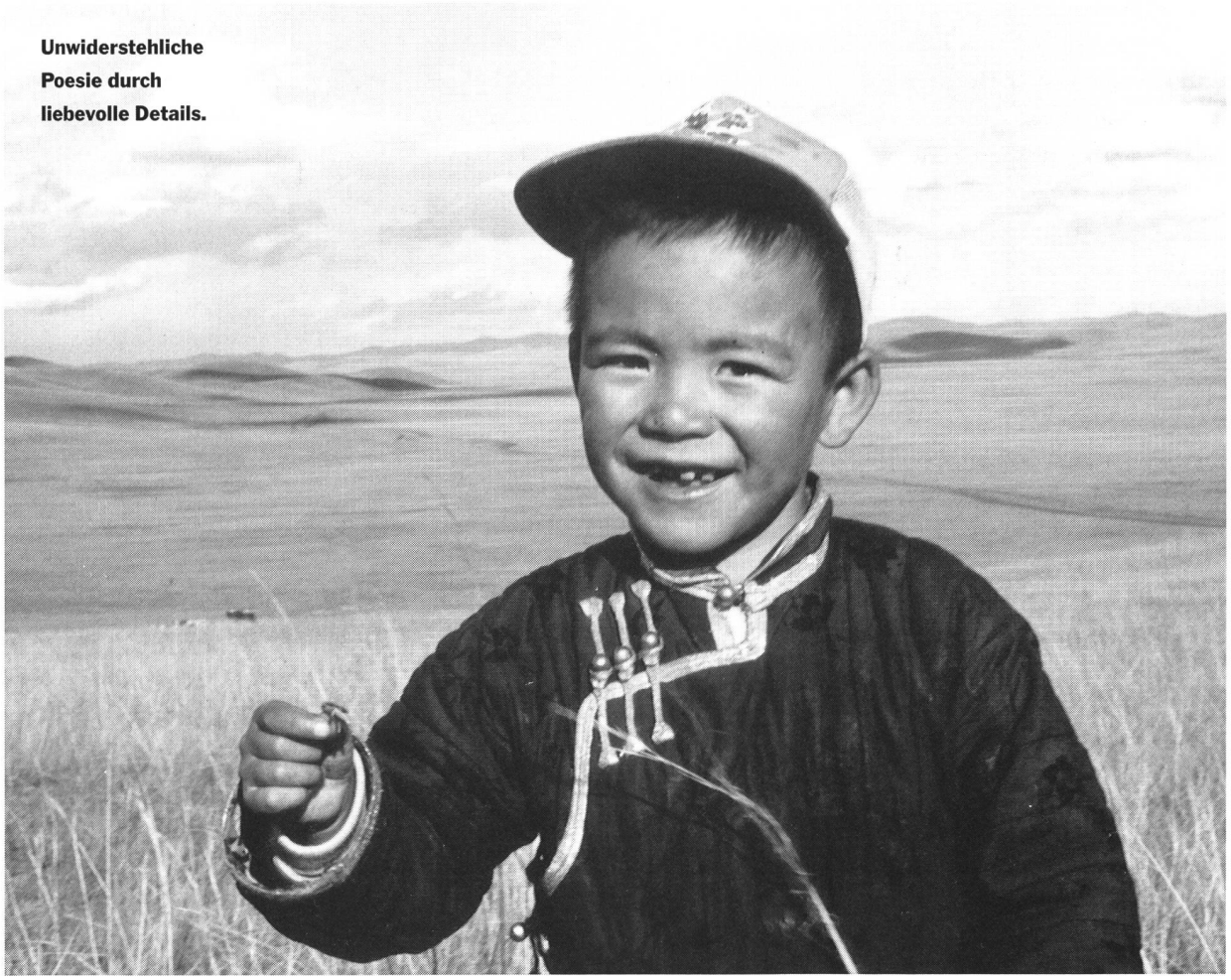
Nicht die knappe Rahmenhandlung, sondern unzählige liebevolle Details verleihen «Urga» eine unwiderstehliche Poesie. Das Staunen über die Schönheit eines Insekts, das deplazierte Sylvester-Stallone-Plakat in Gombos Hütte, Sergejs plötzliche Vision zerstörter russischer Dörfer, die als Fernsehantenne missbrauchte Urga, das fast schon utopische Modell einer gleichberechtigten Beziehung zwischen Gombo und Pagma: Nikita Michalkow vermittelt die wesentlichen Inhalte und Gefühle seiner Geschichte in faszinierenden Bildern, die keiner klärenden Worte bedürfen.

Am deutlichsten treffen Tradition und Moderne in der ruhelosen Gestalt des Onkels zusammen, dessen knallroter Schirm in der Steppe so wunderlich wirkt wie sein Ritt durch einen städtischen Hotelflur. Immer aber bewahrt sich Michalkow einen liebevollen Blick auf die Personen, ihre Eigenarten und Gebräuche. Noch wo die Kamera «dokumentarisch» das Töten und Ausnehmen eines Schafes festhält, liegt ein warmer und zärtlicher Grundton über der Szene – für den dem Tod entfremdeten Durchschnittswesteuropäer eine faszinierende und irritierende Erfahrung.

Der Humanist Michalkow erzählt vom drohenden Verlust kultureller Identität und von der Bedrohung der Natur durch den Menschen. Brisante Themen in der zerfallenden Sowjetunion, und doch ist «Urga» frei vom quasi-apokalyptischen Geist so vieler gesellschaftskritischer sowjetischer Produktionen der letzten Jahre. Besinnung auf eigene traditionelle Werte bedeutet bei Michalkow nicht nationalistische Abgrenzung, sondern Offenheit und Neugier auf das Fremde. «Urga» verknüpft diese Aussage geschickt mit Themen und visuellen Elementen des klassischen Westerns. Der rauhbeinig-herzliche Sergej (im US-Western hätte er wohl im Dienst der Eisenbahngesellschaft gestanden), anfangs ein Durchreisender in Sachen Landerschliessung, lässt sich von der grandiosen Steppenlandschaft und ihren Bewohnern die Augen öffnen

– auch für sein eigenes entfremdetes Leben und Arbeiten. Wladimir Gostjukin legt in die Rolle so viel grimmig-zärtlichen Humor, dass man sich unwillkürlich an Filme von Howard Hawks und John Ford erinnert fühlt. Und auch mit deren legendären Landschaftsinszenierungen kann sich «Urga» durchaus messen. Michalkows «Monument Valley» ist die unendlich scheinende Steppe mit ihren sanften Hügeln und dem für Sergej schicksalhaften verschlungenen Flusslauf.

«Urga» bietet wunderbares Erzählkino, dessen kleine Schwächen kaum ins Gewicht fallen. Da mag man (aus westeuropäischer Sicht) die nicht ganz taufrische Idee einer Don-Quijote-haften Attacke auf das Fernsehgerät bemängeln; da mag der filmische Rhythmus nach Gombos Besuch in der lärmenden Stadt für einen Moment aus dem Tritt geraten. Dafür wird man mehr als entschädigt durch eine inhaltlich und visuell packende Erzählweise, unverbraucht-spontane Darsteller (die ihre Freiräume zur Improvisation optimal ausfüllen) und eine überbordende Ideenfülle, die auch beim wiederholten Sehen Überraschungen bereithält. Kevin Costners «Dances with Wolves» (ZOOM 4/91) war ein exzellenter Film, Michalkows Mongolen-«Western» aber kann in jeder Beziehung mindestens (!) mithalten. ■



Unwiderstehliche Poesie durch liebevolle Details.

Tawk al hamama al mafkud

Regie: Nacer Khemir
Tunesien 1991

Das verlorene Halsband der Taube

Judith Waldner

«Der Liebe Anfang, mein Freund, ist Scherz, ihr Ende aber ist ernst», schrieb der in Cordoba geborene Ibn Hazm zu Beginn des elften Jahrhunderts in seinem berühmt gewordenen Buch «Das Halsband der Taube. – Von der Liebe und den Liebenden.» Neben diesem Buch, erzählt der tunesische Regisseur Nacer Khemir, habe ihn vor allem eines inspiriert, das er erst kürzlich entdeckt habe: Die vielfältige Art, mit der die arabische Sprache die Liebe zu benennen wisse. Sechzig Namen – sechzig verschiedene Facetten beschreibend – kennt sie für jenes Gefühl.

Hassan, ein junger Kalligraphieschüler, möchte sie alle erfahren, auch wenn die Länge eines Menschenlebens vielleicht nicht ausreicht dafür. Strassenhändler und Gelehrte fragt er, was Liebe denn sei, um neu gehörte Namen in ein kleines Pergamentröllchen zu schreiben, das er, stets in seinen farbigen Gewändern versteckt, mit sich trägt.

Hassans Freund, der kleine Zin, rennt wieselgeschwind durch die Strassen der Stadt, kennt jede und jeden. Er rennt im Namen der Liebe, überbringt gegen Entgelt Botschaften und Briefe und hat, da er noch so klein ist, auch Zugang zu normalerweise den Frauen vorbehaltenen Orten. Hassan, dieser Möglichkeit beraubt, muss sich mit deren heimlicher Beobachtung begnügen. Immer wieder steigt er in den Taubenschlag im Haus seines Lehrers und blickt in den Hof, in dem sich die schöne Leila und ihre Freundinnen vergnügen. Das Bild der drei spielenden Frauen gleicht einer lebendig gewordenen Abbildung aus einem Märchenbuch, überhaupt erinnern viele Einstellungen und Sequenzen in Khemirs Film an die Geschichten aus 1001 Nacht. Süss sind sie, und wie sehr zuckerige Speisen mögen sie den einen als den Mund verklebend, den andern als schmelzende Gaumenfreude erscheinen.

Verborgenes liegt – auch hier zeigt der Film Verwandtschaft zu den Märchen – hinter der unterhaltenden Oberfläche, so vielfältig, dass die Tiefen nicht ohne weiteres auslotbar sind. Khemir erzählt von Hassan, der sich auf die Suche nach einem Traum begibt, ihn findet und wieder verliert. Ausführlich auf die Handlung eingehen zu wollen, bedeutete hier, sich bloss erzählend an einer Oberfläche entlangzubewegen, Bilder einer Geschichte zu verbinden, die keiner geraden Logik folgt.

Eine halbverkohlte Buchseite gelangt in Hassans Besitz, nährt seinen Traum. Sie zeigt ein simpel gemaltes Bild neben einem Text, der von einer Prinzessin spricht, vom einfachen Anfang und schwierigen Ende der Liebe. Wunderbar, wie Khemir jenen Text später in ein Bild umsetzt und damit die Grenzen, die sich bereits zuvor verwischt haben, ganz auflöst. Realität und Traum fliessen ineinander, ob die auf dem Blatt beschriebene Szene tatsächlich oder nur in Hassans Vorstellung stattfindet, bleibt offen.

«Das verlorene Halsband der Taube» verzichtet darauf, alles und jedes erklären, benennen zu wollen, öffnet Interpretationsmöglichkeiten, ist voller Geheimnisse, lässt einer mit eigenen Gedanken zu füllenden Leere Raum. Einer Leere, die ihr Spiegelbild in den Aufnahmen der Stadt, von Räumen und Höfen, Strassen und Gassen, findet: Symmetrisch angelegt, ist die Bildmitte stets wieder von Durchgängen zu anderen Räumen bestimmt, werden Fenster, Vorhänge, Ornament oder auch Spiegelungen im Wasser Tore zu Unsichtbarem. Hier wiederum spiegelt sich der Reichtum der Kalligraphie, in der die Leere letztlich das Eigentliche, Wichtige ist.

Stilistische Sicherheit, Phantasie und Sensibilität zeichnen Khemir nicht nur in der Gestaltung der einzelnen Bilder aus, sondern nicht weniger im Einbezug von Räumen und Landschaften. Ein Teil des Films spielt in der malerischen, in ihrer Schönheit fast irreal wirkenden Stadt, in deren Gassen kein Halm wächst, ganz als sei alles unkontrolliert Wuchernde aus ihr verbannt. Vor der Stadt liegt ein Friedhof, Äusseres und Inneres verbindend und gleichzeitig trennend. Die um die Stadt liegende Landschaft ist urtümlich, unüber-

sichtlich, in ihr spielen jene Sequenzen, die vielleicht Realität, vielleicht aber auch Traum sind.

Der kleine Zin weiss sich Cordobas Omaijaden-Moschee vorzustellen in ihrer ganzen, geheimnisvollen Pracht. Träumt er von einer längst vergangenen Zeit, oder steht sie bloss an einem anderen Ort, in einer fernen Stadt? «Das verlorene Halsband der Taube» geht vom Stoff des 11. Jahrhunderts aus, doch bleibt offen, ob jenes verlorene Andalusien schon in der Zeit, in der der Film spielt, der Vergangenheit angehörte. «Andalusien», sagt Nacer Khemir, «bezeichnet in meinem Film natürlich nicht das heutige, in Spaniens Süden liegende Gebiet. Andalusien steht als Bild für einen verlorenen Traum, ein verlorenes Paradies. Andalusien meint einen imaginären Ort und gleichzeitig die Kultur- und Lebensform, die noch um die letzte Jahrhundertwende im ganzen Mittelmeerraum existiert hat.» Sie war, vereinfacht gesagt, bestimmt von Liebe in einem umfassenden Sinn, von Toleranz und vom friedlichen, gar dialogsuchenchenden und sich gegenseitig befruchtenden Nebeneinander verschiedener Völker, Rassen und Religionen, von Moslems, Christen und Juden – weitgehend vergessen und undenkbar heute, wo Ansichten, Formen und Denkweisen der einzelnen Glaubensrichtungen Vorwand für blutige Kriege sind, ein Nebeneinander unmöglich scheint, ein austauschendes Miteinander sowieso.

«Das verlorene Halsband der Taube» erzählt in der Form eines Märchens vom Tod des damaligen Andalusien. Nicht nur sind alle Personen des Films auf eine Art Liebende – wobei Liebe hier nicht das kleine Glück zweier Personen meint –, auch erzählt Khemirs Film in kleinen Andeutungen von der damals gelebten Toleranz. So verbindet Hassans islamischen Kalligraphielehrer eine herzliche Freundschaft mit einem christlichen Krauthändler. Fern voneinander lebend, spielen die beiden jahrelang Schach, teilen sich die neuen Züge jeweils durch eine Brieftaube mit.

Hassan findet letztlich die Prinzessin und das Buch und verliert beides wieder. Das Buch der Liebe versinkt im Meer wie ein Stück untergehende Hoffnung. Der Kalligraphielehrer macht sich auf seine letzte Reise. Der Prophet stirbt. Das Leben verirrt sich in unbezähmbarer Brutalität, alles versinkt in Schutt und Asche. Um die Frage, warum dem so ist, geht es hier weniger als um den Wunsch nach einer dringlich gewordenen Besinnung, den Wunsch nach einem neuen Traum vielleicht. «Die Taube», sagt Nacer Khemir und spricht damit noch einmal Hazms Buch an, «hat ihr Halsband verloren, die Toleranz ist gestorben, und ohne sie gibt es keine Liebe, letztlich für niemanden. Die Zeit der Taube ohne Halsband ist die, in der wir heute leben.».

Khemirs Film bleibt in manchem unfassbar, hält vieles versteckt und lässt nicht zuletzt eines wieder aufleben: Die manchmal fast vergessene arabische Kunst des Geschichtenerzählens, des Fabulierens. «Das verlorene Halsband der Taube» entführt diejenigen in eine andere Welt, die sich entführen lassen mögen. ■

Geschichte wie aus 1001 Nacht.

Der Tod zu Basel

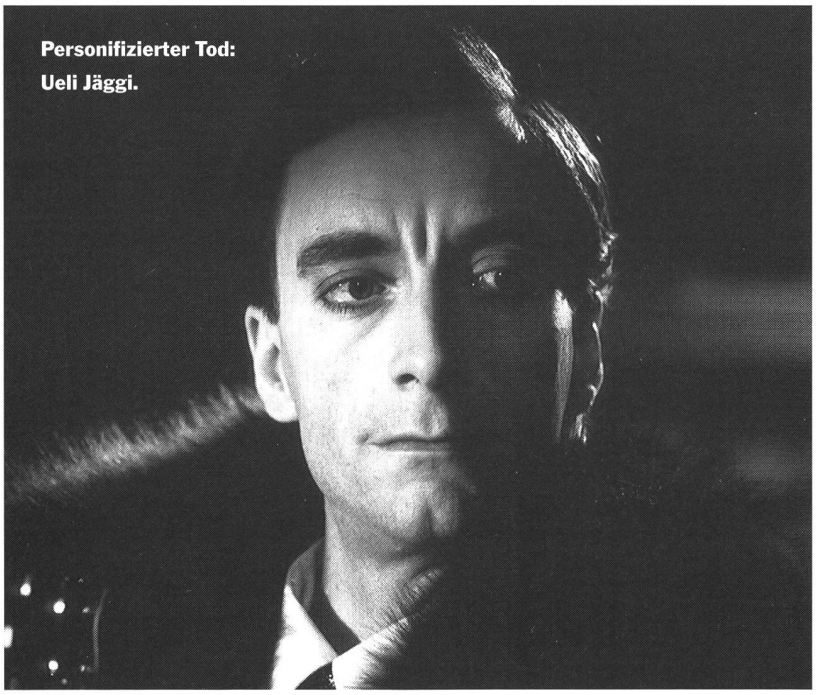
Regie: Urs Odermatt
Schweiz 1992

Rolf Hürzeler

Ein grünes «Drämmli» steht in der Schlaufe der Endstation. Die letzte Passagierin bewegt sich nicht von ihrem Sitz. Der «Drämmler» spricht sie an – vergeblich. Die junge Frau hat das Zeitliche gesegnet. Mit dieser Sequenz hält der Tod in Basel Einzug.

«Nach einer Idee von André Ratti» heisst es im Abspann zum Fernsehfilm «Der Tod zu Basel», den das Schweizer Fernsehen mit finanzieller Unterstützung des WDR gedreht hat. Der Basler Journalist André Ratti war während Jahren Pressesprecher eines Computerkonzerns, später wurde er Redaktor der populärwissenschaftlichen Magazinsendung «Menschen Technik Wissenschaft» und präsentierte die Kultursendung «Schauplatz». Ratti war einer der wenigen prominenten Menschen in der Schweiz, die sich in der Öffentlichkeit zu ihrer Homosexualität bekannten und später als einer der ersten seine Erkrankung an Aids – als Warnung an die Gesunden – in zahlreichen Artikeln und Interviews thematisierte.

Noch bevor André Ratti wusste, dass sein Körper HIV-positiv war, hatte er die Idee vom «Tod in Basel». Nach seiner damaligen Empfindung ist die Stadt mit dem Tod verheiratet, sie steht unter einer «Totentanz-Obsession», wie sie sich in der Tradition und der Moderne Basels manifestiert – von Holbeins Totentanz über die latente Bedrohung der Chemie bis zum grössten Friedhof der Schweiz, dem Hörnli. Und dieser Tod besucht nun – so der rote beziehungsweise schwarze Faden der Handlung – «seine» Stadt. Er schlägt zu, und niemand weiss wo und wann – die Wissenschaft ist am Ende ihres Lateins.

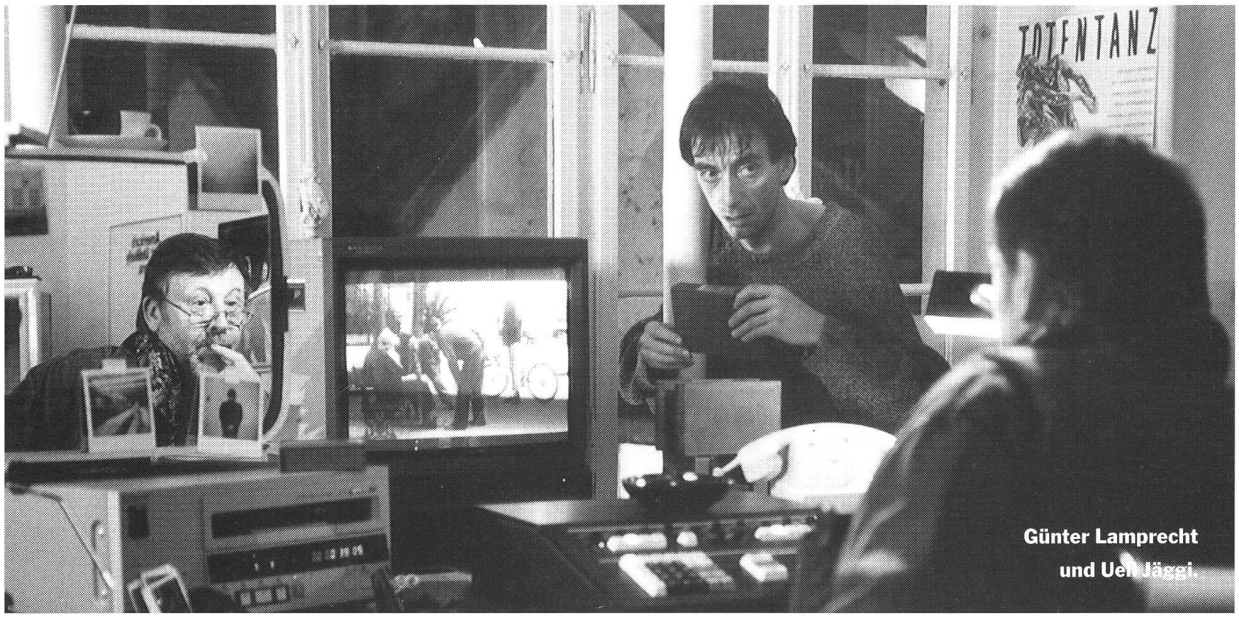


Personifizierter Tod: Ueli Jäggi.

Mit dem Basler Publizisten und Werbefachmann Markus Kutter hat André Ratti damals – in den frühen achtziger Jahren – darüber gesprochen und diesen aufgefordert, ein Drehbuch zu schreiben. Erste Verhandlungen über die Finanzierung wurden mit dem Schweizer Fernsehen geführt. Dann starb Ratti, und das Drehbuch verschwand in einer Schublade.

Einige Jahre später redeten Martin Hennig, heute Chef der DRS-Abteilung Dramatik, und Markus Kutter über das nicht zustande gekommene Projekt. Sie erkannten die tragisch-visionäre Dimension der Geschichte und bauten diese gedanklich in das teilweise vorliegende Drehbuch ein. Deshalb spielt «Der Tod zu Basel» auf zwei Ebenen – derjenigen des tödlichen Besuchs in der Stadt als Grundmuster einerseits und anderseits derjenigen des TV-Journalisten André, der diese Geschichte verfilmen will.

Der Innerschweizer Regisseur Urs Odermatt erhielt den Auftrag, diesen Stoff für das Schweizer Fernsehen umzusetzen. Mit einem Budget von 1,4 Millionen Franken (davon übernahm der



Günter Lamprecht und Ueli Jäggi.

WDR fast 400 000 Franken) musste er mit ausserordentlich bescheidenen Mitteln arbeiten. Er inszenierte einen makabren Tanz von packender Spannung – besonders im zweiten Teil – einzig aufgelockert mit Momenten von schwarzem Humor. Zahlreiche Symbole illustrieren die Gegenwärtigkeit des Sensenmanns in den romantischen Gassen der Altstadt Basels, begleitet von mitunter schrillen Piccolo-Klängen. Der Film ist in düsteren Farben, mit zahlreichen Nachtaufnahmen, gehalten. Nur hin und wieder erlaubt dunstiger Sonnenschein seelisches Aufatmen. Die Dialoge sind in Hochdeutsch gesprochen – mit den üblichen Vor- und Nachteilen. In den Augen des Einheimischen mag es seltsam erscheinen, wenn zwei Freunde auf der «Mittleren Rheinbrücke» in einer «Fremdsprache» für immer Abschied nehmen. Anderseits wird der «Märchencharakter», das «Fabel-hafte» der Geschichte verdeutlicht.

Schauspieler und Schauspielerinnen von Format kommen zum Einsatz. Günter Lamprecht spielt André, Dietmar Schönherr einen alten Arzt, der seinen Glauben an die Schulmedizin verliert – und dem Tod des berühmten Schnippchen schlägt. Marie-Therese Mäder und Stephan Walz sind die jungen Zweifler, Nicolas Lansky als Gegenpart der professorale Patriarch. In Nebenrollen sind neben anderen Siegfried Kernen, Wolfram Berger, Stephanie Glaser, Peter Schweiger und Renate Steiger zu sehen.

Die ungewöhnliche Entstehungsgeschichte des Films brachte es mit sich, dass die Dreharbeiten nicht ohne Nebengeräusche abliefen. Autor Markus Kutter – er verfasste das Buch zum Film über die Rey/Bally-Übernahme unter dem Titel «Herr Herr» – sah seine Intentionen nicht in allen Teilen glücklich umgesetzt. Insbesondere erscheint ihm die Figur des Schulmediziners Rüegg im Film zu «stur», und eine Regierungsrätin hätte er «politisch grüner» auftreten lassen. Nach der Meinung von Markus Kutter hat Max Peter Ammann, der frühere Leiter der DRS-Abteilung «Dramatik», das Werk gerettet. Der Zürcher Regisseur hat den Schnitt von «Tod zu Basel» als Berater wesentlich mitgeprägt. Sein Name fehlt freilich im Abspann, als ob er sich mit dem Film ebenfalls nicht ganz identifizieren könne.

Die lange Produktionszeit nach den Dreharbeiten – fast zwei Jahre bis zur Ausstrahlung am 26. Januar 1992 – sei indessen nicht auf Querelen zurückzuführen, wie Martin Hennig versichert. Vielmehr sei die Belegungskapazität seiner Abteilung für die Schnitträume und das Personal beim Schweizer Fernsehen mit einem derart grossen Projekt schnell ausgeschöpft gewesen, was zu Verzögerungen geführt habe.

Die «Hauptperson» im Film, der Tod nämlich, wird personifiziert – und hier setzt meine Kritik am «Tod zu Basel» ein. Der Schauspieler Ueli Jäggi schreitet steten Schrittes durch die Stadt, begrüsst seine Opfer und nimmt sie mit in sein Reich. Meines Erachtens hätte man das Unerklärliche im Abstrakten ruhen lassen können. Es gibt Bereiche des menschlichen Daseins, die sich im Medium nicht direkt umsetzen lassen, die sich nur mit der Metapher illustrieren lassen – ein un-fassbarer Tod zu Basel hätte mir mehr eingeleuchtet.

Dieser Film wird es beim Publikum kaum leicht haben. Die ineinander verwobenen Handlungsebenen verlangen Konzentration. Doch die Auseinandersetzung mit dieser Produktion – einer der besten der Abteilung Dramatik – lohnt sich. Wegen fehlender Geldmittel wird sie wohl vorderhand die letzte bleiben. ■

Hachigatsu no rapusodi

Regie: Akira Kurosawa
Japan 1991

Rhapsodie im August

Franz Ulrich

Der grosse alte Mann des japanischen Films ist auch mit 81 Jahren noch für Überraschungen gut. In seinem letzten Film *«Konna yume no mita»* (Träume, ZOOM 11/90) hat er sein Nachdenken über Natur und Kunst, Katastrophen und Chancen der Menschheit in acht phantastische und stilitisch völlig unterschiedliche Episoden gekleidet, die von Kindheitserinnerungen bis zu apokalyptischen und idyllisch-paradiesischen Visionen reichen und ein ganzes Menschenleben umfassen. In «Rhapsodie im August» ist Kurosawa wieder zurückgekehrt zu einer dramaturgisch einfacheren, geschlosseneren Form und hat sich an ein heikles «historisches» Thema gewagt – das aus dem Zweiten Weltkrieg stammende Trauma der Japaner gegenüber der Siegermacht aus Übersee, den USA.

Wie nicht anders zu erwarten, befasst sich Kurosawa damit auf seine ganz persönliche, eigenwillige Weise. Er rekonstruiert nicht das grauenvolle Geschehen von 1945, die kriegsbeendenden Atombombenabwürfe der Amerikaner auf Hiroshima und Nagasaki, die Hunderttausenden den Tod oder jahrzehntelanges Leiden an den Folgen der radioaktiven Bestrahlung brachten. Der Film schildert vielmehr, wie 45 Jahre danach eine japanische, aus drei Generationen bestehende Familie mit diesem Trauma zwischen Vergessen und Erinnern umgeht. Kurosawa im Presseheft: «Ich weiss nicht mehr, wer gesagt hat, Schöpfung sei Erinnern. Meine eigenen Erfahrungen und das, was ich gelesen habe, bleiben mir im Gedächtnis und bilden die Grundlage für meine schöpferische Arbeit. Aus dem Nichts heraus kann ich nichts schaffen.» Vergessen, Erinnern, Bewältigen – das war auch das Thema von Alain Resnais' Meisterwerk *«Hiroshima mon amour»* (1959), das ebenfalls die atomare Katastrophe als Hintergrund hatte. In diesem Zusammenhang zu erwähnen ist auch Shohei Imamuras *«Kuroi name»* (Schwarzer Regen, 1989), ein Werk, das auf beklemmende und bewegende Weise die Folgen des radioaktiven Fallouts (schwarzer Regen) von Hiroshima auf eine Handvoll Menschen Jahre nach der Katastrophe beschreibt, bis heute aber leider nicht in unsere Kinos gelangt ist.

«Rhapsodie im August» spielt im August 1990. Bei herrlichem Sommerwetter verbringen vier halbwüchsige Enkel ihre Ferien bei ihrer Grossmutter Kane (grossartig gespielt von der 86jährigen Sachiko Murase, die seit Anfang der dreissiger Jahre in Filmen fast aller grossen japanischen Regisseure gespielt hat, darunter in «Kekkon/Die Hochzeit», 1947, und Kenji Mizoguchis «Yôkihi/Prinzessin Yang Kwei-fei», 1955). Kanes Haus steht in idyllischer Berglandschaft in der Nähe Nagasakis. Kane hat ihre Enkel eingeladen, da deren Eltern nach Hawaii gereist sind, wo ein Bruder Kanes, den sie längst vergessen hat, lebt. Vor vielen Jahren ist er in die USA ausgewandert, hat eine Amerikanerin geheiratet und ist als Ananasfarmer auf Hawaii reich geworden. Die unbeschwerte Ferienatmosphäre ändert sich, als ein Brief aus Hawaii eintrifft, in dem Kane eindringlich gebeten wird, ihren schwer erkrankten Bruder zu besuchen, damit er sie vor seinem Tode noch einmal sehen könne. Die Enkel freuen sich auf eine Traumreise nach Hawaii, aber die Grossmutter will nichts davon wissen. Sie kann sich an diesen Bruder kaum mehr erinnern, er ist ihr völlig fremd geworden. Die Enkel sind zunächst sehr enttäuscht.

Aber der Brief hat bei Kane einen Knoten gelöst. Sie beginnt sich an die Ereignisse vor 45 Jahren zu erinnern und lässt die wissbegierigen Enkel daran teilhaben, indem sie ihnen von den damaligen Ereignissen, von denen die Kinder nichts wissen, erzählt und sie nach Nagasaki mitnimmt, um ihnen die Stätten, die an die Atomkatastrophe erinnern, zu zeigen. Auch am 9. August 1945 war schönes Wetter in Nagasaki, als um 11.02 die Bombe «Little Boy» auf die Stadt fiel und sie in ein Inferno verwandelte. Einer ihrer Brüder sei mit einer Frau in die nahen Berge durchgebrannt, wo beide in ihrer Hütte von einem Blitz-

Grossmutter Kane (Sachiko Murase) erinnert sich an den Bombenabwurf auf Nagasaki (hier mit Neffe Richard Gere).

schlag getötet wurden. An jener Stelle steht immer noch eine seltsam verwachsene Zeder. Ein anderer Bruder habe zur selben Zeit ein Auge am Himmel gesehen, das auf ihn herabblickte; danach habe er tausendfach überall Augen gemalt. Als er eines Tages in einem Fluss zu ertrinken drohte, habe ihn ein Wassergeist gerettet. Und schliesslich steht Kane jener Tag deutlich vor Augen, an dem die Erde bebte, ein unglaublich helles Licht vom Himmel blendete und alles gelähmt erstarrte – an diesem Tag verbrannte ihr Mann mit seinen Kindern im Klassenzimmer einer Stadtschule in der Hitzewelle. Sie selbst ist durch die Strahlung kahl geworden. Die Enkel, die T-Shirts mit amerikanischen Aufschriften und Emblemen und Jeans tragen und auf dem Harmonium Goethes von Schubert vertontes Lied «Sah ein Knab' ein Röslein stehn» spielen, lauschen gebannt Grossmutters Geschichten, die sie zum ersten Mal hören.

Durch die Erinnerungen aufgewühlt und weicher gestimmt, ist Kane schliesslich mit der Reise einverstanden und schreibt nach Hawaii, dass sie mit ihren Enkeln trotz der belastenden Vergangenheit kommen werde. Die inzwischen aus Hawaii zurückgekehrten Eltern sind über den vertrauten Briefwechsel verstimmt. Als Angehörige der mittleren Generation haben die Eltern die Erinnerungen an die Atomkatastrophe verdrängt und befürchten Unstimmigkeiten zwischen ihnen und Clark (Richard Gere), dem Sohn und Erben des reichen Onkels auf Hawaii, der seinen Verwandten sogar eine Anstellung in der japanischen Filiale seiner Firma in Aussicht gestellt hat.

Überraschend kommt Clark selbst auf Besuch, der ebenfalls nicht gewusst hat, wie sehr die Familie seines Vaters vom Bombenabwurf der Amerikaner betroffen war. Obwohl er seinen jungen Verwandten zum ersten Mal auf dem Gedenkplatz vor der Schule begegnet, wo der Mann seiner Tante umgekommen ist, entspannt sich die schwierige Situation rasch. Zum Erstaunen der Eltern, die durch das Verhalten Kanes geniert sind, ergibt sich auch rasch ein herzliches Einvernehmen zwischen dem jungen Amerikaner und seiner Grossmutter. Es kommt sogar zu einer ebenso stillen wie ergreifenden Versöhnung zwischen der alten Japanerin und dem «Amerikaner». (Hier ist ein kleiner Exkurs angebracht: Überall dort, wo «Rhapsodie im August» synchronisiert gezeigt wird, beispielsweise am Fernsehen, verlieren gerade diese zentralen Szenen ihre Subtilität und Bedeutung. Clark spricht stockend Japanisch – er hat es extra für diese Rolle gelernt –, und die Kinder versuchen, in gebrochenem Englisch mit ihm zu sprechen – ein Vorgang, dem im Rahmen des Films, der der Verständigung zwischen Menschen unterschiedlicher Kultur und Sprache vor dem Hintergrund einer Japaner und Amerikaner belastenden Vergangenheit grösstes Gewicht beimisst, entscheidende Bedeutung zukommt, aber durch die Synchronisation unverständlich, ja total zerstört wird.)

Die Begegnung zwischen Clark und seinen japanischen Verwandten, die in einer Atmosphäre der Offenheit und des Vertrauens stattfindet, wird durch den Tod von Kanes Bruder jäh unterbrochen. Clark muss nach Hawaii zurückfliegen. Kane ist bestürzt und verstört und hat Schuldgefühle, weil sie der Einladung ihres Bruders nicht rechtzeitig Folge geleistet hat. In einem heftigen Gewittersturm durchlebt sie noch einmal jenen grauen- und verhängnisvollen Augusttag vor 45 Jahren.

Akira Kurosawa gestaltet in «Rhapsodie im August» ein grosses und heikles Thema: die «unbewältigte Vergangenheit» des Zweiten Weltkrieges bei Japanern und Amerikanern, gesehen aus der Perspektive einer alten Japanerin und ihrer staunenden Enkel, deren Familie durch den atomaren Holocaust von Nagasaki schwer gelitten hat. Darum hasst Kane die Amerikaner als Täter, nicht laut protestierend, sondern still leidend. Amerikaner haben Kurosawa schwere Vorwürfe gemacht. Dass die Atombombenabwürfe auf Hiroshima und Nagasaki als Verbrechen hingestellt, die japanische Schuld und die Massaker in China dagegen verschwiegen würden und der heimtückische Überfall auf Pearl Harbour unerwähnt bleibe, sei eine üble Geschichtsklitterung. Als skandalös empfanden Amerikaner, dass Clark im Film an einer Gedenkfeier für die Opfer von Nagasaki teilnehme und dass eine alte Japanerin von einem jungen Amerikaner um Verzeihung für die Bombe gebeten werde. Hier kommt doch wohl Selbstgerechtigkeit, vielleicht sogar etwas schlechtes Gewissen der Sieger zum Vorschein, während der Film vielleicht zu einseitig nur die hochgradig unbewältigte japanische Vergangenheit aufdeckt. Kurosawa hat betont, dass die japanisch-amerikanischen Beziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg nicht im Zentrum des Films ständen und dieser sich keineswegs darauf beschränke: «Es geht nicht um Schuldzuweisung und Freispruch. Diejenigen, die die Bombe geworfen haben, sind nicht die Schlechten, wir nicht die Opfer. Der Krieg ist das Monströse. In ‹Rhapsodie im August› wird dies zweimal deutlich gesagt. Der Film ist weder antiamerikanisch, noch ist er eine Reflexion über die Rolle der Japaner. Es ist eher eine Verurteilung des Krieges insgesamt. Der Film zeigt, dass man versuchen muss, sich zu begegnen, sich an die Stelle des anderen zu versetzen. Die Bombe ist das zweite Thema, das erst später dazu kam.» Und wenn es schon – begreiflicherweise – der hüben und drüben am Krieg beteiligten Generation schwerfällt, gar unmöglich scheint, sich zu versöhnen, ist dann nicht die Hoffnung berechtigt, ja lebensnotwendig, dass spätere Generationen diese Versöhnung ermöglichen, wie es in Kurosawas Film geschieht?

«Früher hat Kurosawa im Kino von Fürsten und Königen erzählt, von Dynastien, die sich selbst auslöschten, und Reichen, die in Schlachten zerbrachen. Jetzt hat er über die grösste von allen Katastrophen den stillsten aller Filme gedreht. (...) Ein Film wie ein Gebet: ein Opfer» (Andreas Kilb in «Die Zeit», 17. Mai 1991). Kurosawas Film beeindruckt durch die Verbindung von Realität und Poesie, ja von Magie. «Rhapsodie in August» beginnt unbeschwert als heitere, sonnendurchflutete Familiengeschichte in idyllischer Atmosphäre – einfach, verhalten, unspektakulär. In diese Idylle dringen allmählich die düsteren Erinnerungen an eine Katastrophe, die noch immer ihre Schatten auf die Überlebenden und ihre Nachkommen wirft. Wenn die pubertierenden Enkel das Lied vom Heideröslein singen, zunächst begleitet von einem verstimmten Harmonium, ist das eine verschlüsselte sexuelle Initiation, die bald überlagert wird von einer Initiation in die Monstrosität des Atomkrieges durch die Erinnerungen der Grossmutter.

Die japanische Familiengeschichte mit ihrer Ausweitung nach Übersee, zum ehemaligen Feind, kulminiert immer wieder in Szenen von äusserst suggestiver, meditativer und kontemplativer, ja magischer Wirkung. Da sitzen zwei alte Frauen schweigend beieinander und kommunizieren doch intensiv miteinander. Die Gedenkfeier am Zen-Schrein endet auf einer Strasse krabbelnder Ameisen, deren Ziel eine prachtvolle, glutrote Rose ist. Die vor allem zu Beginn meist symmetrischen Bildkompositionen, etwa Kane flankiert von ihren Grosskindern, vermitteln den Eindruck von Ruhe und Harmonie. Diese werden gestört durch die Rückkehr der «modernen» Eltern mit ihren kleinkarierten Befürchtungen und Ängsten, mit denen sie Kane immer mehr an den Rand und schliesslich sogar aus dem Bild drängen. Gänzlich vertrieben werden Stille und Harmonie in den dramatisch bewegten Szenen wie dem Gewitter am Schluss: Verstört und ausser sich stemmt sich die greise Kane mit zerbrochenem Schirm dem wütenden Wind und dem sintflutartigen Regen entgegen, während die Grosskinder sie vergeblich einzuholen suchen. Ist es Kanes letzter Gang in die Einsamkeit, gar in den Tod, in das grosse Vergessen, getrieben von übermächtigen Erinnerungen an unerträgliche Schrecken?

«Rhapsodie im August» ist kein lautes, schrilles Pamphlet gegen den Krieg, sondern vielmehr eine Art Trauerarbeit voller Wehmut und Melancholie, aber auch Heiterkeit und Gelöstheit – ein kontemplatives Friedensgebet um die Abwendung künftiger apokalyptischer Katastrophen wie jener von Hiroshima und Nagasaki. Und einmal mehr beweist Akira Kurosawa mit «Rhapsodie im August», dass er nicht nur einer der grössten Bildmagier des Kinos, sondern auch einer der bedeutendsten Humanisten unter den Filmschaffenden ist. ■