Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 45 (1993)
Heft: 3

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: 07.01.2026

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

Orlando

Regie: Sally Potter
England 1992

Günther Bastian

Virginia Woolf als Vorkämpferin des modernen Romans verfasste keine Lebensdarstellungen mit festgefügter Handlung und präzis umrissenen Charakteren. Ihre dichterische Geltung und einen entscheidenden Einfluss auf die neuere Weltliteratur erreichte sie mit einer Epik, in der Leben nur noch als Summe unendlich vieler flüchtiger, erlittener oder gesuchter Eindrücke in einem unablässigen Strömen begreifbar wird. Dieses Ineinanderfliessen von Erleben und Reflexion, Bewusstem und Unbewusstem, Traum und Tat, Illusion und Erkenntnis, das auch ihre 1928 erschienene fantastisch-fiktive Biografie «Orlando» beherrscht, wird in der Filmadaption von Sally Potter nicht zu einem Strömen, sondern durch die abgrenzenden Einblendungen von Daten und Stichworten zu einem traditionellen Erzählen in Kapiteln wie «Liebe», «Poesie», «Tod» und «Krieg». Erlebnisse und Erfahrungen unter diesen Aspekten gehören zur existentiellen Geschichte des englischen Adeligen Orlando, der in einem einzigen Leben die politischen, gesellschaftlichen und moralischen Wechselfälle von vier Jahrhunderten erfährt.

Es ist eine Zeitreise, die für Orlando als jünglingshaftem Favoriten am Hofe der gealterten Königin Elisabeth I. von England beginnt. Von ihm mit poetischem Ehrgeiz als «jungfräuliche Rose» besungen, verhilft sie ihm mit Wunsch und Beschwörung zu ewiger Jugend, sodass er gleich Oscar Wildes nicht alterndem Dorian Gray und später als immerzu junge Frau in Schönheit die Jahrhunderte bis in unserer Zeit durchlebt. Denn als Orlando in einer Epoche als Botschafter in Zentralasien tätig ist und sich dort den Schrecknissen eines plötzlich ausbrechenden Krieges ausgesetzt sieht, entledigt er sich voller Missfallen seiner «männlichen Bestimmung» zu töten oder getötet zu werden, indem er in magischer Verwandlung das weibliche Geschlecht annimmt. Musste er als Mann «nur» in der Liebe und in der als Lebenserfüllung angestrebten Dichtkunst ernüchternde und demütigende Enttäuschungen wegstekken, erfährt er als Frau weit gewichtigere Frustrationen und Traumata. Ausser dem Verlust von Liebe und Glück bekommt Orlando in der weiblichen Lebensrolle auch noch all die Geringschätzung und die Unterdrückungsmechanismen zu spüren, die Religionen, Philosophien und patriarchalische Gesellschaften jahrhundertelang gegen die Frau entwickelt haben.

Wenn Orlando am Schluss seiner Odyssee durch die Zeiten aus dem Muff und Zwang des viktorianischen Englands herauskommt ins London des 20. Jahrhunderts, vermag auch der Jubelgesang eines am Himmel auftauchenden seraphisch-hermaphroditischen Wesens über das Ideal der Einheit von Mann und Frau nur als ironischer Schlusspunkt aufgefasst werden angesichts der Tatsache, dass trotz des emanzipatorischen Aufbäumens der Frau die männliche Vorherrschaft heute noch weitgehend ungebrochen ist und Errungenschaften wie die Frauenquote im Grunde nur verbale Gleichstellungsgalanterie sind.

Orlando
(Tilda Swinton)

In Orlandos geschlechtsgebundenen Erfahrungen innerhalb von vier Jahrhunderten entfiltert der mit erlesenen Bildkompositionen und Kostümen prunkende Film manche lehrhafte Betrachtung über Schein und Sein von Mann und Frau. Im Verbund mit grundsätzlichen Fragen nach Liebe, Vertrauen, Schmerz und der Unausweichlichkeit von Schicksal zeigt er nicht ohne eine gewisse komische Dramatik die Konflikte von Mann und Frau auf, «deren Welten sofort (wieder) unvereinbar sind, sobald die Liebe verbraucht ist». Ausser mit der von Virginia Woolf vorgegebenen Mann-Frau-Dialektik erreicht der Film auch mehrmals die Höhepunkte eines ironisch-intellektuellen Schmunzelvergnügens durch Bestandesaufnahmen bestimmter Zeiterscheinungen allgemeinmenschlicher Verhaltensweisen.

Wie sehr ein solch komplexes Filmgewebe aus Zeit und Mensch mit der Hauptdarstellung steht und fällt, beweist die letzthin in Derek Jarmans «Edward II» (ZOOM 8/92) höchstbewährte Tilda Swinton, die den zartsinnigen Jüngling Orlando ebenso glaubhaft verkörpert wie die von jener männlichen Egozentrik immer wieder düpierte «Orlanda», die ihr als Mann selbst einmal zu eigen war. ■

Malcolm X

Regie: Spike Lee
USA 1992

Michael Lang

Wenn die afro-amerikanische Politkultur einen Heroen hat, dann ist es der 1925 in Omaha (Nebraska) geborene, 1965 ermordete, charismatische Führer Malcolm Little alias Malcolm X. Anders als weitere Aktivisten des farbigen Amerika, wie Angela Devis oder Eldridge Cleaver, ist Malcolm X bis heute präsent geblieben, nicht zuletzt dank Alex Haleys Buch «The Autobiography of Malcolm X», das jetzt wieder eine Renaissance erlebt.

Little stammte aus einer einfachen Landfamilie, erlebte früh rassistische Verfolgungen, verlor den Vater durch einen feigen Mordanschlag, erhielt eine überdurchschnittliche Erziehung durch eine sehr kämpferische Mutter, geriet als Lebemann, Spieler und Kleingauner bald auf Abwege und schloss sich schon während einer Haftstrafe dem sektiererischen Islam-Führer Elijah Muhammad an, der die separatistische Organisation «Nation of Islam» eisern dirigierte.

Dass der aktivste, engagierteste unter den jüngeren farbigen US-Filmschaffenden, Spike Lee, sich der Lebenstragik des Malcolm X annehmen würde, war lange schon klar. Immer wieder hat der Unbequeme davon gesprochen, und etwa zeitgleich mit Oliver Stones «JFK» ist er – dank einem Geldgeschäft mit dem Hollywood-Major Warner Brothers – das ambitionierte Werk angegangen. Die Ehe mit Warner zerbrach allerdings schnell: Lee überzog das Budget gigantisch und stellte sein monumentales Portrait letztlich mit Hilfsgeldern von prominenten Freunden fertig. «Malcolm X», lange vor der Premiere Ende 1992 durch das gewiefte Spike-Lee-Management und andere mediale PR-Aktionen publik gemacht, ist ein etwas anderer Film geworden als erwartet. Spike Lee, der 1988 mit seiner frischen, kämpferischen, auch formal durchaus anarchistischen New Yorker Quartiersaga «Do the Right Thing» aufgefallen war und sich so definitiv zum Hauptsprecher des schwarzen US-Kinos hochstilisiert hatte, nähert sich der Figur Malcolm X auffallend differenziert. Gezeigt wird keine Lichtgestalt ohne Fehl und Tadel, sondern ein zwar begabter, allerdings oft fahrlässig naiver und charakterlich labiler Mann. Ein Mann, der, wenn man so will, zu lange ein handlangerischer Götzendiener seines Gurus, des Islam-Führers Elijah Muhammad, blieb und dann, nach einer bemerkenswerten Wandlung hin zu eigenständigem sozialpolitischem Profil, vom Feuer der Geschichte verbrannt wurde.

Lee zeigt also einen Mister Malcolm und einen Doktor X gleichzeitig, konzentriert sich – zusammen mit seinem Lieblingsdarsteller Denzel Washington, der eine formidable Leistung erbringt – auf persönlichste Art auf die entscheidenden Lebensetappen Malcolms. Dieses Vorgehen erweist sich als Stärke und Schwäche zugleich: Einleuchtend ist das Vorgehen, weil Lee es immer hervorragend versteht, am Beispiel einer bestimmten Figur die Tragödie, die Leiden, aber auch die Energie seiner Brüder und Schwestern in Rasse und Geist innerhalb einer lange repressiven weissen Kultur zu zeigen. Unbefriedigend bleibt die Reise ins Innere des Gurus X dort, wo die Bedeutung seines Wirkens auf heutige Verhältnisse übertragen werden müsste. Zuweilen erscheint Lees «X»-Film wie ein Bericht aus einer sehr fernen Zeit, ohne politische Brisanz. Schwer zu glauben, dass sich in Aufruhr begriffene Jugendliche, etwa in den Quartieren von South Central Los Angeles oder in New York mit der (aus heutiger Sicht notabene ohnehin diffus erscheinenden, fast antiquiert ankommenden) Malcolm-Botschaft von der Notwendigkeit einer Durchsetzung schwarzer Rechte mit allen Mitteln tatsächlich identifizieren können. Scheint es doch, dass die Eigendynamik des farbigen Amerika (die Unruhen in den Grossstädten vom Frühling 1992 sind noch in Erinnerung) kaum

Malcolm X (Denzel Washington)

mehr einer gemässigt militanten Predigerstimme bedarf, die, was Lee überraschend kritisch durchschaubar macht, Malcolm X gepflegt hat.

Dennoch, Spike Lees neuer Wurf ist gelungen, ist wichtig, nicht nur als ungewöhnlicher Film in einer zunehmend auf seichte Kommerzialität getrimmten US-Filmlandschaft, sondern auch als erstaunliches Dokument. Wer nämlich von Lee einen subversiven, leicht angreifbaren Malcolm-X-Agitations-Gospel erwartet, sieht sich enttäuscht. Der im öffentlichen Auftritt gerne zynische und sarkastische Kreative aus Brooklyn verneigt sich mit Respekt vor dem Denkmal Malcolm X, er schönt es nicht, sondern erzielt gerade durch die Offenlegung auch fragwürdige Seiten möglicherweise eine Langzeitwirkung; dies wäre dann natürlich, auf die Lee'sche Art, dennoch subversiv genug!

«**M**alcolm X» ist also der sensible Versuch, über die Annäherung an eine Kultfigur aus den fünfziger und sechziger Jahren den Zwiespalt eines Suchlaufs zwischen sich bekämpfenden religiösen Elementen (Christentum und Islam), aber auch stellvertretend den Konflikt jeder Leitgestalt-Figur im Zusammenhang mit dem Moloch der Massenmedien aufzuzeigen. Spike Lee, selbst ein brillanter Dirigent im realexistierenden Medienzirkus, hat das irritierend-faszinierende Bild eines neuzeitlichen Propheten skizziert, sein Entstehen, seine Wandlung, seinen Aufstieg, seinen Realitätsverlust, seinen gnadenlosen Fall, seinen unwürdigen Abgang.

Was zudem – und nicht zuletzt – bemerkenswert ist: Spike Lee polarisiert weniger als auch schon zwischen der schwarzen und der weissen Gesellschaft (obwohl Denzel Washingtons wunderbarer Filmcharakter durch die weisse Droge Kokain und eine zerstörerische blonde Frau ins Elend abdriftet). Lee setzt ein einleuchtendes Filmzeichen für die Notwendigkeit einer differenzierten Betrachtungsweise komplexer sozialer, politischer, ethnischer und ethischer Probleme, nicht nur in den USA. Dass eine epische, illuster ausgestattete, monographische Etüde die Basis bildet, ist nur oberflächlich gesehen paradox. Bei Lee macht es Sinn: Sein Film geht zwar von einer agitatorischen Propagandagebärde aus (am Anfang verbrennt die US-Flagge zu einem markanten X und der Videofilm von der Misshandlung des Schwarzen Rodney King durch Polizeibeamte in Los Angeles 1991 läuft ab), entkräftet diese aber fast versöhnlich durch eine subtile, glaubwürdige Verbeugung vor einem Idol mit Schrunden, ohne heldenverehrerische Züge.

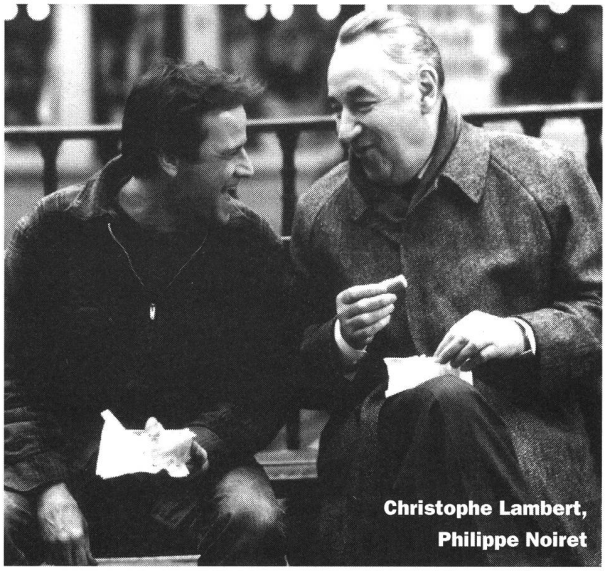
Erstaunlich: Wer Spike Lee als ein Botschafter des Prinzips Hoffnung interpretiert, liegt so falsch nicht. ■

Max & Jérémie

Regie:
Claire Devers
Frankreich 1992

Pierre Lachat

Philippe Noiret schliesst in «Max & Jérémie» mit über 60 dort an, wo zum Beispiel Jean Gabin aufhörte. Steinerne Ruhe an der Grenze zur Abwesenheit ist das Hauptmerkmal seiner Haltung. Bedächtig, aber garantiert effizient nimmt sich jede seiner Reaktionen aus. Und an, sagen wir einmal, Alain Delon richtet sich seinerseits Christophe Lambert aus. Fahrig und unstet gibt er sich, oft grundlos lachend wie ein zerrütteter Marihuana-Vielraucher. Am einfachsten lässt sich seine Attitüde wahrscheinlich als neurotisch-spätpubertär bezeichnen. Er besteht an der Seite der männiglich glatt überschattenden Vaterfigur der heutigen frankophonen Filmschauspielerei mit ihren über hundert absolvierten Rollen einigermassen ansprechend.



Christophe Lambert, Philippe Noiret

Dabei legt auch die Story des Films den gleichen etwas gönnerhaften Schluss nahe, den auch der eben gezogene Vergleich zwischen den respektiven Leistungen Noirets und Lamberts schon suggeriert. Er besteht ganz banal darin, dass der Nachwüchsling halt noch länger Erfahrungen wird sammeln müssen. Der Alte hingegen hat alle Chancen, endlich gescheiter zu werden, bereits vertan. Mit geradezu masochistischem Genuss begeht er die vertrauten Fehler bis zuletzt weiter. Es bleibt offen, ob er das gewaltsame Ende, wie es von den meisten Filmen aus dem Milieu der «truanderie» für seinesgleichen vorgeschrieben wird, noch findet. Fest steht indessen schon, dass ihm kein gesegneter Ruhestand beschieden ist, was ja aber kaum weiter überrascht.

Max findet, indem er noch einen letzten Auftrag annimmt, wenigstens so etwas wie einen Nachfolger, auch wenn Jérémie vorerst eher lächerlich und keineswegs etwa vielversprechend wirkt, von der branchenspezifisch geforderten Gefährlichkeit nicht zu reden. Gleiches kann Polizeikommissar Almeida (Jean-Pierre Marielle), die immer wieder aus dem Hintergrund hervortretende erste Nebenfigur im Männerbund, nicht von sich sagen. Jahrzehntelang ist er vergeblich hinter Beweisen gegen den scheidenden Profi-Killer her gewesen. Dessen letzte Initiative, der «flic» weiss es nur zu gut, bietet auch die letzte Möglichkeit, den Verbrecher doch noch hinter Gitter zu bringen. Mit ihm hat sich der Fahnder im Verlauf zahl- und ergebnisloser Beschattungen und Verhöre locker angefreundet.

Almeida trägt seinen Misserfolg mit dem schmerzlich-gelassenen Humor des Abgeklärten, im vollen Bewusstsein, dass sich im Leben alles – das Korps der Gendarmen wie eben auch dasjenige der Räuber – immerzu erneuern muss und dass es in keinem Konflikt so etwas wie einen Endsieg der einen oder andern Seite gibt, aber immer die Niederlage beider. Es ist eine späte Gewissheit, die er mit Max teilt (und die er vielleicht sogar von ihm gelernt hat). Doch haben sie die beiden natürlich nicht mit dem grünen Jérémie gemeinsam. Der halbschwere Junge ist nur einfach unverdrossen lustig und zu allerhand simplen Spässen aufgelegt, die einen noch unverdorbenen, um nicht zu sagen ein bisschen zurückgebliebenen Verstand verraten. Wie alle Kinder versteht er weder Ironie noch gar die feierliche Gemessenheit der Alten. Wie alle Kinder sitzt er gern lange vor dem Fernseher, egal, was für ein Programm läuft. Wie alle Kinder ist er meist ausserstande, Grausamkeit als solche zu erkennen. Wie alle Kinder kann er dann aber, wenn's ernst wird, kein Blut sehen.

Woran es dem Film fehlt, ist also keineswegs erzählerische Substanz oder etwa gar Witz, Tempo oder Spannung. Im Gegenteil, die Geschichte hat durchaus ihren tieferen Sinn, ihren sensiblen Rhythmus und ihre überraschenden Wendungen. Es mangelt Devers hingegen, leider, an einer erkennbaren Handschrift. Drehbuch, Dialoge, Schauspieler wollen praktisch alles von allein auf der Leinwand ausrichten, und da bleibt dann für Bildgestaltung, Ton und Montage so gut wie kein Spielraum mehr übrig, um mehr dartun zu können als die eigene kommune, konventionelle Korrektheit. Man kann es den letzten Schliff nennen, der da vermisst wird, jene endgültige Ausarbeitung im konkreten einzelnen, die dann erst die volle Balance zwischen Sinn und Form erbringen müsste. ■

Zendegi edamé dârad

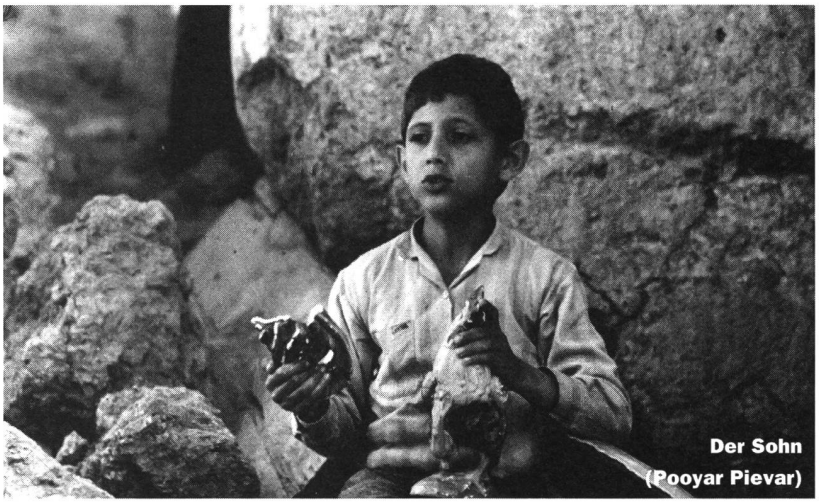
Regie: Abbas Kiarostami
Iran 1992

Und das Leben geht weiter

Robert Richter

In «Khaneh-je doost kojast» (Wo ist das Haus meines Freundes?, 1988) zeigte uns Abbas Kiarostami eine traditionelle, hermetisch geschlossene Welt von Bauerndörfern. Ein Junge brach mit dem Gehorsam, um seinen Schulkollegen zu suchen, und er nutzte die Unaufmerksamkeit der Erwachsenen, um dem Freund zu helfen. Den Freund fand er nicht, aber er fand Freundschaft, weil er seine Bereitschaft zur Hilfe den Gegebenheiten anpasste.

Mit «Zendegi edamé dârad» (Und das Leben geht weiter) kehrt Abbas Kiarostami an den Ort des früheren Films zurück. Die traditionelle, in sich geschlossene Welt hat Risse bekommen, ist zerstört. Ein Erdbeben hat die Dörfer in Trümmer gelegt. Kiarostami hat die zerstörten Orte besucht und aus seiner Betroffenheit heraus eine neue Filmgeschichte geschaffen: Ein Vater und sein Sohn fahren mit dem Auto von Teheran in den Norden des Irans. Im Kino haben sie «Wo ist das Haus meines Freundes?» gesehen; sie hoffen, dass die beiden Jungen, die im Film die Hauptfiguren spielten, das Erdbeben überlebt haben. Aus der Suche nach den beiden Knaben wird eine Begegnung mit den Überlebenden des Erdbebens. Vater und Sohn finden die beiden Gesuchten nicht, aber sie finden das Leben nach dem Erdbeben. Weil sie auf die Menschen, deren Wege sie kreuzen, eingehen, finden sie die unzerstörbare Lebenskraft des Menschen. In den meisten seiner Kurz- und Langspielfilme erzählt Abbas Kiarostami Geschichten mit Kindern im Mittelpunkt. Keine naiv-



Der Sohn (Pooyar Pievar)

harmlosen Kindergeschichten, sondern Parabeln und Lehrstücke, in denen Kinder die Welt der Ewachsenen mit ihren Ideen zu erneuern suchen. Dabei durchbrechen die Kinder mit ihrer Ausdauer die Verkrustung der Erwachsenenwelt, machen deren Grenzen sichtbar und stellen deren Begrenztheit in Frage. Dem Dialog zwischen Erwachsenen und Kindern, dieser Begegnug, die der Befragung des Eingeübten und alltäglich Gewordenen dient, schenkt Kiarostami in seinem neusten Werk grosse Aufmerksamkeit. Dies vor allem im ersten Teil, in dem wir Vater und Sohn im Auto auf der Fahrt in den Norden kennenlernen. Da ist der Vater, der nichts weniger als das Alter ego des Filmemachers ist. Mit fürsorgerischer Haltung nimmt er seinen Sohn mit auf eine Reise, die nicht zuletzt durch eine Tunnelfahrt, die das bisherige Leben des Sohns vom Leben in den zerstörten Dörfern trennt, an ein Initiationsritual erinnert. Und da ist der Sohn, der auf die Umgebung und die Ereignisse, die wie die Landschaft an ihm vorbeiziehen, reagiert und unablässig Fragen stellt. Seine Neugier belegt die Vitalität der jungen Generation, welche die Welt in Bewegung halten kann.

Bewegung als Matapher ist ein Grundbegriff nicht nur der Filme Abbas Kiarostamis, sondern des iranischen Kinos schlechthin. Die bekanntesten Beispiele sind Amir Naderis Meisterwerke «Dawandeh» (Der Renner) und «Ab, bad, khad» (Wasser, Wind, Sand). Das Rennen des kleinen Ahmad in «Wo ist das Haus meines Freundes?» ist, der zivilisatorischen Entwicklung entsprechend, im neuen Film durch das Fahren mit dem Auto abgelöst worden. Die Botschaft bleibt dieselbe: Nicht der Weg zählt, sondern die Idee, die hinter dem Suchen steht. Und vorwärts kommt nur, wer Rückschritte und Umwege in Kauf nimmt. Unzählige durch das Erdbeben verur- ▶

sachte Verkehrsstaus setzt Kiarostami dem Film-Vater in den Weg. Während ein entgegenkommender, in der Autokolonne festsitzender Autofahrer nach den Sünden des Volkes fragt, die den Zorn Gottes und damit das Erdbeben heraufbeschwört haben mögen, bricht der Vater aus der stehenden Masse aus und verlässt den offiziellen Weg, um voranzukommen.

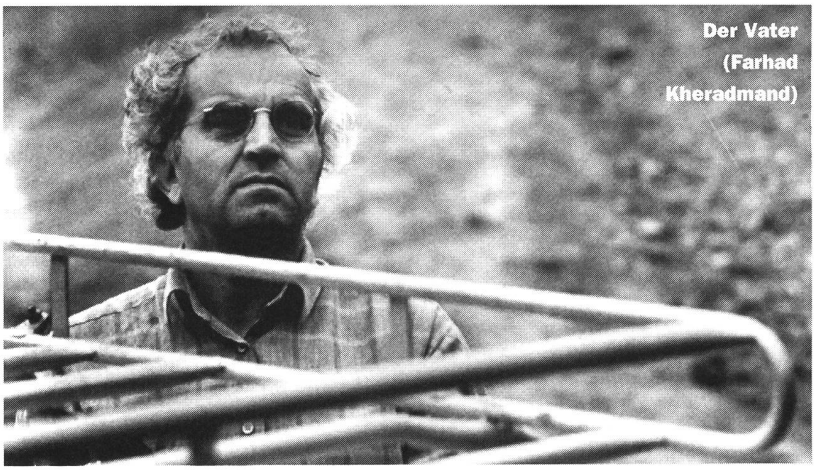
Politisches Kino sei nicht seine Sache, behauptet Abbas Kiarostami immer wieder. Seine Filme aber beweisen, dass er das Leben in seiner Heimat mit allen gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Schattierungen möglichst authentisch wiedergeben und dazu Stellung beziehen will. Dazu entwirft er Figuren, die sich in bestimmten Situationen bewähren sollen, Figuren, in deren Charakter und Handeln sich die moralische und politische Instanz des Filmautors spiegelt. Die Nähe zum wirklichen Leben ist zweifelsohne das wesentliche Anliegen in allen Filmen Kiaorstamis. Dabei geht es ihm nicht um atemberaubende Äusserlichkeiten, die wirkungsvoll herangezoomt werden, sondern um die verborgenen Träume, Kräfte und Zusammenhänge, die das Leben in Bewegung halten. «Und das Leben geht weiter» ist demzufolge kein Film, der die Zerstörungskraft eines Erdbebens und das Leid der betroffenen Menschen in Schrekkensbilder verpackt. Vielmehr zeigt er, was Menschen zwischen den Ruinen tun, wie sie aus dem wenigen, das ihnen geblieben ist, eine neue Zukunft bauen.

Der letztes Jahr mit dem «Prix Robert Rossellini» und in Cannes mit dem «Prix Un Certain Regard» ausgezeichnete Film ist ein Werk, das die Qualität des zeitgenössischen iranischen Filmschaffens belegt. Mit einfachen, an die persische Erzähltradition erinnernden Episoden und Situationsbeschreibungen macht uns Kiarostami mit dem Leben nach dem Erdbeben vertraut. Mit analytischer Beobachtungsgabe holt er aus noch so unscheinbaren, vermeintlich gar austauschbaren Motiven und Handlungsfäden jenen verborgenen, konnotativen Reichtum hervor, der seinen Blick auf die Wirklichkeit assoziiert. Dabei erinnert der Film an eine Zwiebel: Unter der einfach erscheinenden Form verbergen sich unzählige Schichten. Die Nähe zur Wirklichkeit als Prinzip macht Kiarostamis Inszenierungen glaubwürdig und ermöglicht ihm gar, moralische Anliegen zu transportieren, die das Publikum heute sonst kaum einem Filmautor mehr abnimmt. Kiarostamis «Und das Leben geht weiter» leistet, was in der zeitgenössischen Filmkultur selten ist: er gibt positive Beispiele, er skizziert sinnstiftende Utopien.

Als Zuschauerin oder Zuschauer von «Und das Leben geht weiter» könnte man glauben, einen dokumentarischen oder halbdokumentarischen Film zu sehen und sich fragen, welche Szenen oder Episoden wohl inszeniert und welche rein dokumentarisch sind. Die Antwort ist verblüffend: Alles ist Fiktion, alles ist inszeniert. Was in der Filmgeschichte als Gegensatz dargestellt wird, wächst bei Abbas Kiarostami zu einem spannenden Spiel zwischen Sein und Schein, das uns Zuschauern und Zuschauerinnen einen vielschichtigen Einblick in das Innenleben der Figuren und die Sichtweise des Erzählers vermittelt. So baut Kiarostami aus den Erkenntnissen seines analytischen Beobachtens eine Fiktion, mit der er die erkannten Zusammenhänge interpretatorisch überhöht und verdeutlicht: «Wenn die alltäglichen Ereignisse die Wahheit aussprechen könnten, würde es die Kunst nicht brauchen», sagte mir Abbas Kiarostami in einem früheren Interview.

Schon im 1990 fertiggestellten «Nama-ye nasdik» (Nahaufnahme) machte Abbas Kiarostami aus einer wirklichen Begebenheit filmische Fiktion und thematisierte damit das Spiel zwischen Sein und Schein. Aus einer Zeitungsmeldung erfuhr er, dass ein Arbeitsloser vorgegeben hatte, der berühmte iranische Filmautor Mohsen Makhmalbaf zu sein und deswegen vor Gericht gestellt wurde. Kiarostami rekonstruierte diese unglaubliche Gesichte mit den echten Personen, machte sie zu fiktiven Figuren. In der Fiktion erst wird die Not des Arbeitslosen erlebbar, verdichten sich Täuschung und Wirklichkeit, Betrug und Wahrheit.

Auch in «Und das Leben geht weiter» begegnen wir dem Wechselspiel von Sein und Schein. Vor einem vom Erdbeben verschonten Haus kommt der Film-Vater mit einem jungen Mann ins Gespräch. Auf dem Balkon dieses Hauses sehen wir, wie eine Frau die Geranien wässert. Der junge Mann erzählt, dass er und diese Frau trotz der vielen Toten kurz nach dem Erdbeben geheiratet hätten. Was dokumentarisch echt aussieht, ist «unwahre» Fiktion: Die beiden sind nicht verheiratet, aber sie spielen als Laienschauspielerin und -schauspieler ein junges Ehepaar. Sein und Schein – oder für Kiarostami Grund genug, einen neuen Film zu drehen. Dieser wird von jener Frau und jenem Mann erzählen, die im Parterre und vor dem Haus ein Ehepaar spielen, während die Wahheit nur auf dem Balkon zum Tragen kommt. ■



Der Vater (Farhad Kheradmand)

Lebensnah

Gespräch mit Abbas Kiarostami

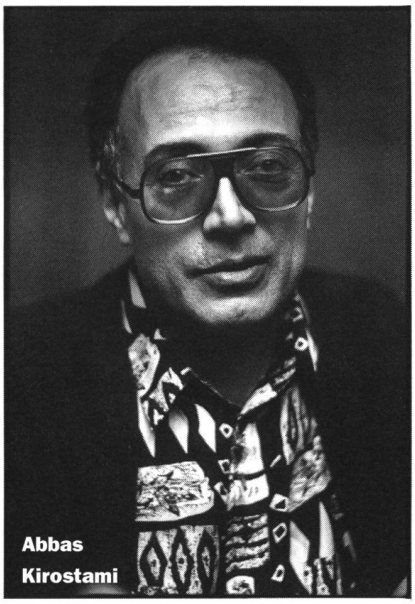
Robert Richter

Ihr letzter Film «Nama-ye nasdik» (Nahaufnahme, 1990) und der neuste «Zendegi edamé dârad» (Und das Leben geht weiter) sind Spielfilme mit einem ausgesprochen dokumentarischen Blick auf das Leben im Iran. Welche Beziehung sehen Sie in Ihrer Arbeit zwischen Dokumentar- und Spielfilmen?

Ich bediene mich der Wirklichkeit, aber ich spüre kein Wechselspiel zwischen Dokumentarischem und Fiktivem. Meine Arbeit, mein filmisches Werkzeug, baut keinenfalls auf den dokumentarischen Film auf. Alles ist inszeniert, ist fiktiv. Meine Haltung als Filmemacher ist ganz anders als jene eines Dokumentarfilmautors. Ich bediene mich der Wirklichkeit, um mich den menschlichen Vorstellungen anzunähern. Das ergibt sich so, weil ich jemand bin, der die Dinge echt, heiter und direkt erlebt, sie drängen sich mir auf und ich greife dann in sie ein. Ich will dem Zuschauer weder ein Werk, noch einen Lebensstil vorsetzten. Und auch keine Filmkarriere, die sich auf eine Schule oder auf Vorbilder beruft: Alles kommt aus mir, aus meinem Leben und damit aus *dem* Leben.

Wie reagiert das iranische Kinopublikum auf Ihre so wirlichkeitsnahen Filme?

Im Iran gibt es zwei Gruppen von Kinopublikum. Die Mehrheit sucht im Kino Unterhaltung, geht ins Kino, um zu lachen oder zu weinen, um dort Gefühle zu finden oder um eine Geschichte erzählt zu bekommen. Diese Leute sind an der Art von Filmen, wie ich sie mache, nicht interessiert. Für sie gibt es in diesen Filmen keine Schauspieler, keine Geschichte, keine Gefühle, sie sehen vielmehr alltägliche Leute, so wie am Fernsehen. Für diese Kinobesucher sind Filme wie ich sie mache Dokumentarfilme im schlechten Sinn. Sie akzeptieren diese in der Realität fussenden Inszenierungen, die eine andere Sichtweise des Kinos schaffen, nicht, behaften sie von Anfang an mit dem Etikett des Dokumentarischen.



Abbas Kirostami

In «Khaneh-je doost kojast» (Wo ist das Haus meines Freundes, 1988) und in ihrem neusten Film haben die Menschen eine klare Vorstellung von dem, was sie suchen, aber sie finden etwas anderes. Das bedeutet doch, das wir offen sein müssen, um dem Leben einen Sinn geben zu können?

Sie haben absolut recht, das ist die Botschaft des Films. Ich glaube in der Tat, dass wenn wir etwas suchen und dabei nicht auf etwas fixiert sind, sondern offen bleiben, dass wir dann bessere und höhere Dinge finden, als wir ursprünglich gesucht haben.

Die beiden Filme bilden ein Kontrastpaar. Im ersten begegnen wir einer traditionellen Welt, der zweite zeigt, wie das moderne Leben in das traditionelle Landleben eingebrochen ist. Entspricht dies der effektiven Entwicklung im Iran?

Die Zeiten haben sich wirklich geändert. Im Dorf, wo ich fünf Jahre zuvor den ersten Film gedreht habe, hat sich viel verändert. Ich wollte die Modernisierung, die Veränderungen zeigen, die nicht die Folge des Erdbebens, sonder der sich wandelnden Lebensbedingungen, der Zivilistation sind. Und diese Lebensbedingungen verändern sich noch viel schneller, als wir es im Film sehen.

Wie schon «Nahaufnahme» und in «Wo ist das Haus meines Freundes?» beziehen Sie auch in «Und das Leben geht weiter» mit einer Fülle von Bildmethaphern Stellung zu gesellschaftlichen und politischen Fragen im Iran.

Schafft man eine Figur, die echt sein soll, muss man ihre Umgebung auf allen Ebenen – auf der sozialen, politischen oder geografischen – einbeziehen. Der Figur im Film eine Wirklichkeit zu erschaffen heisst, ihr das Wort zu geben. Selbstverständlich hat diese Figur ihre eigene Meinung zu ihrem Umfeld, zur Politik, zur Gesellschaft, zu allem. Sonst existiert sie nicht wirklich, sonst ist sie eine Karikatur. Aber es ist falsch anzunehmen, dass ich mich als Autor dieser Figur bediene, nur um meinen eigenen Standpunkt auszudrücken. Ich masse mir nicht an, die Welt zu erschaffen, Personen, Geschichten und Dialoge zu kreieren; ich bin bescheiden und sage: Ich entdecke sie. Die Welt existiert schon länger als ich. Ich entdecke sie, setzte sie in Szenen, setzte sie zusammen oder nehme etwas weg, richte sie für meine Zwecke ein. ■

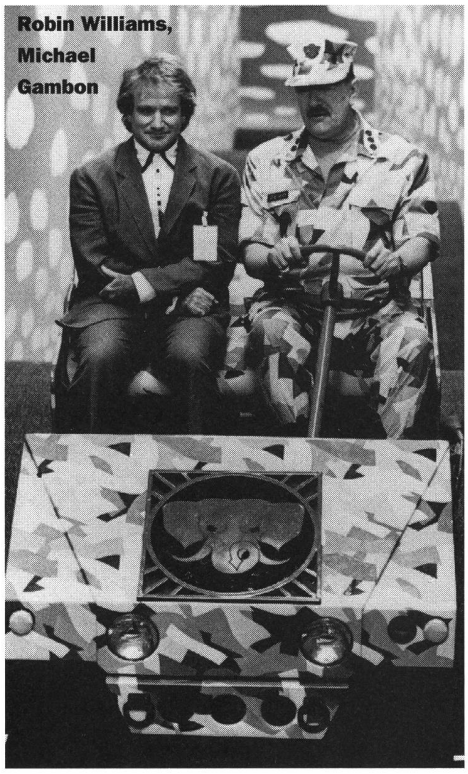
Toys

Regie: Barry Levinson
USA 1992

Franz Derendinger

Balletteusen wirbeln wie Schneeflöckchen zwischen den Papphochhäusern eines Mini-Manhattan, als Christbaumkugeln, Lebkuchen oder Rentiere verkleidet, tanzen Kinder zu süsslichen Weihnachtsliedern, über all dem kommt Santaclaus in der Seilbahn angeschwebt und wirft Päckchen ab: So sieht die Christmas-Show aus, die in Zevos Spielzeugfabrik turnusmässig aufgeführt wird, um ewiges Kinderglück zu suggerieren. Aber Ken Zevo (Donald O'Connor), dem Gründer und Leiter des Unternehmens, geht es gar nicht gut: Der Propeller an seinem Hut, der mit dem Herzschrittmacher gekoppelt ist, dreht nicht mehr rund. So muss er dringend einen Nachfolger bestimmen, und weil seine beiden Kinder etwas gar verspielt herausgekommen sind, entscheidet er sich für seinen Bruder Leland (Michael Gambon). Der ist – im Gegensatz zum ungeratenen Ken – in die Fussstapfen des Vaters getreten, das heisst General bei der Army geworden. Hier allerdings droht nach dem Ausfall der natürlichen Feinde ein Personalabbau, was Leland den Abstieg ins zivile Leben doch mächtig erleichtert.

Ken stirbt und wird zusammen mit einem Lachsack beerdigt. Leland übernimmt wie vorgesehen die Firma seines Bruders, in der dieser seine Philosophie äusserst konsequent umgesetzt hat: Jeglicher Ernst ist für das Spiel tödlich; Spielzeug kann folglich nur funktionieren, wenn es auf spielerische Weise hergestellt wird. Entsprechend sieht denn auch die Fabrik aus: Die Treppe, welche zum Direktionsbüro führt, wirkt wie ein riesenhaftes Spielklötzchen auf Rädern; die Verbindungskorridore sind als Berg- und Talbahnen angelegt, auf denen man schon mal Spielzeugenten den Vortritt lassen muss. Nicht einmal die Fertigungshalle hat Fabrikcharakter; hier niessen überdimensionale Elefäntchen Puppenköpfe auf Förderbänder, und gewaltige Clowns spucken den Rest dazu; zwischen den Maschinen tänzelt die Belegschaft wie ein fröhlicher Kinderreigen.


Robin Williams, Michael Gambon

Nicht weniger skurril übrigens das Wohnhaus der Zevos: Von aussen bietet es den Anblick einer aufklappbaren Glückwunschkarte, und das Interieur unterscheidet sich, wie eine Zoomfahrt nachdrücklich betont, in nichts vom Innern einer Puppenstube. Der Ausstatter Ferdinando Scarfiotti hat da durch Anlehnung an Dada, an Surrealismus und Futurismus eine Kunstwelt von erstaunlicher optischer Dichte geschaffen. Der Handlungsraum von «Toys» präsentiert sich in der Tat als quasi entgrenztes Spielzimmer, worin sich Leslie (Robin Williams) und Alsatia Zevo (Joan Cusack), Kens auch schon in die Jahre gekommene Sprösslinge, in ungetrübter Kindlichkeit bewegen. Soweit macht der Film wirklich Spass; verspricht er doch nichts weniger als die satirische Behandlung des Peter-Pan-Syndroms, jener zunehmend – auch bei den Grossen – fehlenden Bereitschaft, sich vom Leben belekken zu lassen.

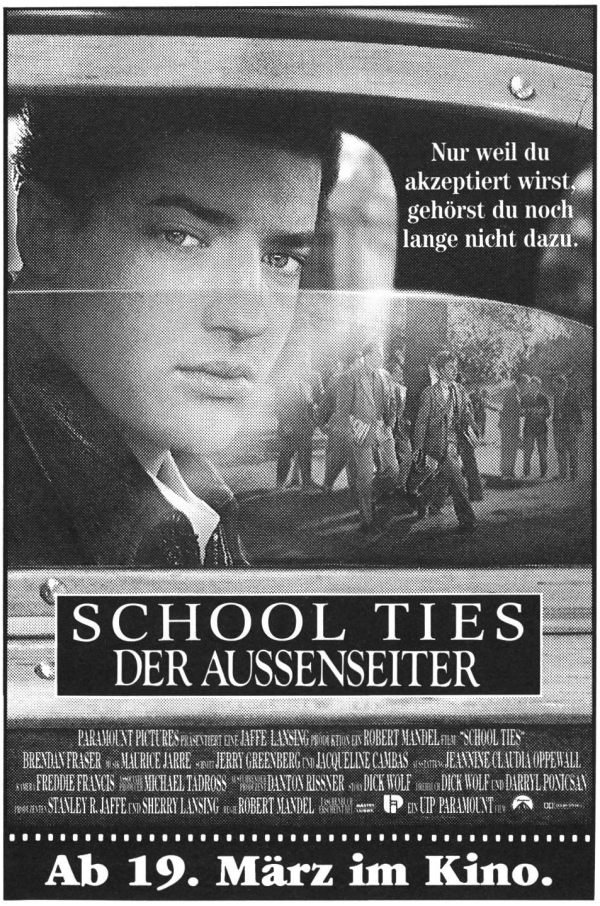
Aber damit wäre Levinson denn doch zu weit neben die heutigen Trampelpfade des Kommerzkinos geraten und hätte wohl ein glücklich junggebliebenes Publikum verschreckt. So hält sich der Film auf der Ebene der Handlung ganz an die Spielregeln des Disney-Spielberg-Universums, das seit einem halben Jahrhundert nicht müde wird, unverbrauchten Nachwuchs gegen sturverknöcherte Erzeuger Sturm laufen zu lassen. Einmal Chairman, setzt Leland Zevo der verspielten Fröhlichkeit in den Hallen ein Ende. Weil er die Möglichkeit von Betriebsspionage wittert, lässt er seinen Sohn Patrick (LL Cool J) einen Sicherheitsdienst aufbauen, der das Personal überwacht; damit hört natürlich jede Gemütlichkeit am Arbeitsplatz auf.

Aber das ist noch längst nicht alles: Wie sollte auch ein eingefleischter Militärkopf seine Kriegsspielzeuge gegen harmlose Gummientchen eintauschen können! Der General hat da seine eigenen Vorstellungen von zukünftigen Produktelinien, und als ihm Leslie, Alsatia und die Belegschaft nicht willfahren, führt er kurzerhand Sperrzonen in der Fabrik ein, wo er fortan seine eigenen Forschungen treibt. Leland Zevo hegt nämlich die Vision von Spielzeug ganz eigener Art; er träumt von Miniwaffen mit hoher Feuer-

kraft, die von Computer-Kids am Terminal gesteuert werden können. Verständlich, dass Leslie sich mit solchen Plänen nicht anfreunden kann; verständlich aber auch, dass er als notorisches Spielkind nicht so recht weiss, wie er seinem Onkel entgegentreten soll.

Um sich überhaupt zum Widerstand zu entschliessen, braucht er zwei Anstösse: Einmal trifft er im Betrieb Gwen (Robin Wright), eine veritable Kopierfee, die in ihm eine Aufwallung männlicher Gefühle auslöst; zum andern kippt sein Cousin Patrick um, als er erfährt, dass Dad seine Mom sozusagen bei einem militärischen Einsatz verheizt hat. So rüstet das Jungvolk denn zum Sturm auf den maskulin-militärischen Komplex, wobei sie das gesamte Arsenal an Knuddelelefäntchen, Schmusebärchen und mechanischen Watschelenten mobilisieren, die Leland ins Lagerhaus verbannt hat. Dieser selbst verteidigt seine Zentrale mit einem riesen Aufgebot an Hightech-Kriegsspielzeugen, welche die guten alten Spielsachen in einem fulminanten Feuerwerk zu Blechsalat verarbeiten – bis der kapitale Fehlschuss eines Tommy-Tanks den Hauptcomputer ausser Gefecht setzt. Damit hat der Spuk ein Ende, und der dreisternige Leland wird zu seinem Vierstern-Papa ins Lazarettzelt gelegt, wo sie beim Anblick einer endlosen Zinnsoldaten-Parade vergangener Glorie nachträumen können. Les aber kriegt seine Copy Bell, und weil sie gar nicht sterben können, werden sie auf ewig in ihrem Neverland weiterleben.

Ganz offensichtlich enthält Levinsons Film eine Spitze gegen den Militarismus, dessen selbstzweckhafter Charakter nach dem Schwinden der äusseren Bedrohungen ja deutlicher zutage liegt als je. Zudem nimmt er auch die Möglichkeiten einer automatisierten Kriegsführung aufs Korn, welche sich im Golfkrieg erstmals abgezeichnet haben. Aber dafür, dass man «Toys» als Antikriegsfilm ernst nehmen könnte, ist die Geschichte schon entschieden zu verspielt; dazu bleibt auch die platte Gegenüberstellung von kindlicher Unschuld und militärischen Machinationen zu simpel. Einmal mehr lässt da einer jugendliche Helden ein bisschen gegen die Autoritäten ödipoussieren, ganz unverbindlich selbstverständlich, ganz so, dass es keinem wehtut. Vielleicht hat aber die Vision von einem «sauberen», einem von Computern und Lenkwaffen geführten Krieg, dessen Folgen man sich nicht ansehen muss, gerade mit dem hier zelebrierten Kinderzimmer-Narzissmus zu tun, der sich konsequent der Konfrontation mit Konsequenzen verweigert. Hätte Peter Pan eine militärische Auseinandersetzung auszutragen, so wäre er auf jeden Fall von Leland Zevos Konzept begeistert; denn so würde auch im Äussersten die Allmacht der Gedanken nicht mehr in Frage gestellt. ■



Accidental Hero

Ein ganz normaler Held

Regie: Stephen Frears
USA 1992

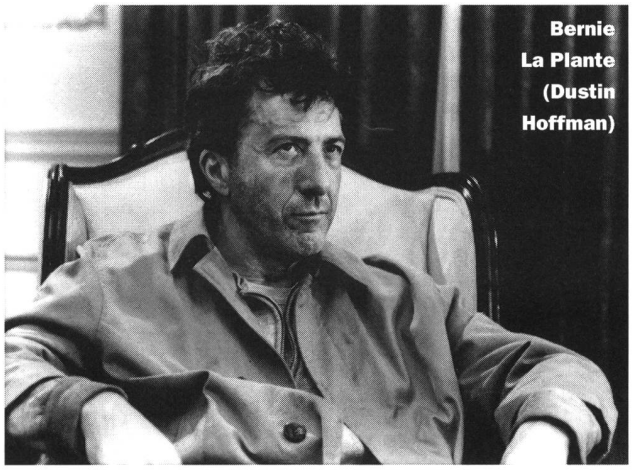
Michel Bodmer

Neue Helden braucht das Land, soviel ist klar. Aber was ist ein Held? Was macht den Helden aus? Ist Heldentum eine Frage der Neigung, der Veranlagung, der Umstände? Oder vielleicht nur der Betrachtung? Ist jeder Mensch ein potentieller Held? Reicht es, für einen Helden gehalten zu werden?

Bernie LaPlante (Dustin Hoffman) ist zunächst einmal ein echter Anti-Held: Seine «Religion» besteht darin, nur für sich selbst zu sorgen. Er sieht sich als Hiob der amerikanischen Grossstadt, der alle Probleme für sich gepachtet hat: Er hat einen miesen Job, kann kaum die Alimente für seinen Sohn Joey bezahlen, steht wegen Hehlerei vor Gericht, seine Pflichtverteidigerin taugt nichts, seine Ex-Frau Evelyn (Joan Cusack) treibt's mit einem Feuerwehrmann. Als wäre das nicht genug, fällt ihm auf dem Weg zu einem Kinoabend mit Joey ein Flugzeug vor die Kühlerhaube. Bernie sieht sich umständehalber zu einer Heldentat gezwungen. Er öffnet den Notausstieg des Flugzeugs, steigt gar in das brennende Wrack und rettet mehrere Passagiere, darunter die TV-Reporterin Gale Gayley (Geena Davis). Grummelnd, weil er einen Schuh verloren hat, rattert Bernie schliesslich unerkannt von dannen. Nur dem Obdachlosen John Bubber (Andy Garcia) erzählt er von dem Vorfall.

Während Bernie, der egoistische Schlemihl, eine Heldentat vollbracht hat, aber damit bloss nicht auffallen will – seiner «juristischen Probleme» wegen –, hat John die Veranlagung zum Helden, aber vorerst nicht die Mittel oder die Gelegenheit zu Taten von heroischem Ausmass. So bittet dieser Franziskus der Gosse vorerst nur den erstaunten Bernie um seinen verbliebenen Schuh, um ihn einem einbeinigen Bedürftigen zu schenken.

Gale Gayley will wissen, wer der «Engel von Flug 104» war, wie ihn ihr CNN-ähnlicher Sender getauft hat. Gales Chef Deakins (Chevy Chase) setzt eine Million Dollar Belohnung für den Besitzer des am Absturzort gefundenen Schuhs aus. Ein Aschenputtel-Tumult bricht aus. Bernie muss vom Knast aus mitansehen, wie John Bubber, der Bernies zweiten Schuh als Ausweis vorlegt, zum telegenen Helden getrimmt wird und abkassiert. Für Bernie ist John ein gefährlicher Volksverblender, den es zu stoppen gilt – vom Geld mal ganz abgesehen. Aber John, der eigentlich schnell wieder von der Bildfläche verschwinden wollte, fühlt sich in seiner knüllergerecht aufgebauschten und ausgeschlachteten Heldenrolle unbehaglich. Trotz fortgesetzter Erfolge als Wohltäter stürzt er seines Betrugs wegen in eine Gewissenskrise. Bernie gerät in den Verdacht, John zu erpressen und für seine selbstmörderischen Impulse verantwortlich zu sein. Gale will ihn darum mit John konfrontieren. Doch bei dem dramatischen und absurden Tête-à-tête des tatsächlichen mit dem vom Fernsehen geschaffenen Helden auf dem luftigen Hochhaussims kommt es zu einem Kuhhandel, der alle Seiten zufriedenstellen wird.


Bernie La Plante (Dustin Hoffman)

Zu Beginn des Films erhält Gale einen Journalistenpreis und erklärt ihren Kollegen anhand einer Zwiebel, dass man auf der Suche nach der Wahrheit auch zu tief graben kann - bis nichts mehr da ist. Tatsächlich verbirgt sich im Kern der tollen Story vom anonymen Helden, der 54 Menschenleben rettet, nur ein schäbiger kleiner Gauner: Bernie. Da ist es doch besser, man verheimlicht der Öffentlichkeit den letzten Rest Wahrheit und gönnt ihr einen schönen Mythos in der Person von John Bubber. Diese Philosophie stand bereits 1961 am Ende von John Fords «The Man Who Shot Liberty Valance», wo ebenfalls gegen die Tatsachen und zugunsten der Legende entschieden wurde. «Facts are stupid», bestimmte ja auch Ronald Reagan, der Hollywood-Star und Mythenschmied unter den US-Präsidenten. Wissen ist Macht, aber nur wer glaubt, wird selig. Es liegt nahe, «Accidental Hero» in die Tradition von naiv-erbaulichen amerikanischen Patriotismus-Märchen wie Frank Capras «Mr. Deeds Goes to Town» (1936), «Mr. Smith Goes to Washington» (1939) und «Meet John Doe» (1941) einzureihen. Der

mythenkritische Autor David Webb Peoples («Unforgiven», 1991) und der «un-amerikanische» Regisseur Stephen Frears borgen jedoch auch anderswo – bei Satiren wie Preston Sturges' «Hail the Conquering Hero» (1944) und den diversen Filmfassungen des Bühnenstücks «The Front Page». So variiert Bernie am Schluss Gales pathetische Zwiebelmetapher auf seine Weise: «Life is all bullshit, layer upon layer. You choose your layer, and that's your bullshit.»

Das Ende ist allerdings happy: Bernie wird für seinen einmaligen Akt des Altruismus mit der Achtung seines Sohnes belohnt und ist dank Johns Beistand alle seine Probleme los; John Bubber kann mit reinem Gewissen nach Lust und Laune Gutes tun, wie es sich für eine Erlöser-Figur gehört; Gale Gayley schliesslich hat Bernie als ihren wahren Retter erkannt, hütet aber ihrem Reporterberuf zum Trotz das Geheimnis. Nun weiss sie, dass sie entgegen der Meinung ihres Chefs nicht nur ein «news junkie» ist, sondern auch ein Mensch.

Der Appell an den Helden in jedem von uns lässt sich genauso als demokratisches Manifest lesen wie Capras Solidaritäts-Hymne «It's a Wonderful Life» (1947) oder in jüngster Zeit Lawrence Kasdans grabenüberbrückender «Grand Canyon» (1992). Nach dem Crash der «Me-Generation» der achtziger Jahre soll nun ein neuer Wind des sozialen Engagements wehen. Die bleihaltigen Maschinengewehre der Schwarzkopfs und Schwarzeneggers werden durch das umweltverträglichere Konfliktlösungsmittel der christlichen Nächstenliebe ersetzt. Geradezu prophetisch nimmt «Accidental Hero» die Ideen (zumindest die Wahlversprechen) von Clinton/Gore vorweg.

Dass der wahre Held ist, wer für andere den Kopf hinhält, erklingt im Amerika der gewaltgebeutelten Grossstädte als frohe Botschaft. Der Film selbst gerät allerdings ob seiner Sinnschwangerschaft bisweilen ins Stolpern. Teils auch infolge des enormen Materialaufwands und des nicht immer gleich souveränen Dustin Hoffman wirkt «Accidental Hero» deutlich schwerfälliger als die leichtfüssigen Vorläufer von Sturges und Capra – oder Frears. Der Regisseur von schlanken Filmen wie «My Beautiful Laundrette» (1985) und «Dangerous Liaisons» (1989) sah sich durch die massige Maschinerie der Studioproduktion behindert; seine realismusbeflissenen Schauspieler und Schauspielerinnen lieferten auch nicht ganz die flinken Kunst-Dialoge, die er sich gewünscht hatte. Immerhin waren Autor und Regisseur doch noch in der Lage, das zuckrige Moralin der Geschicht' mit einem guten Schuss satirischem Vitriol abzuschmecken, und so ist das Resultat auch für ewig Ungläubige geniessbar. ■

Ein Film von Abbas Kiarostami, Iran

Der Film versucht herauszufinden, ob die beiden Kinder nach dem Erdbeben noch leben, und findet das Leben selbst. (Abbas Kiarostami)

Prix François Truffaut
Prix Roberto Rossellini
Prix Un Certain Regard Cannes

Light Sleeper

Regie: Paul Schrader
USA 1993

Michael Lang

Für den New Yorker John Le Tour ist die Welt überhaupt nicht in Ordnung. Zwar lässt er sich per Limousine zu seiner Kundschaft chauffieren und kassiert für seine Dienste recht gutes Geld. Pech, dass John dennoch nichts weiter ist, als eine Art Laufbursche und erst noch für eine knallhart operierende Kokain-Organisation, genauer gesagt für dessen mittleres Kader, das derart eindrücklich selten im Film dargestellt worden ist, gewissermassen oft durch die Maschen des knallbunten Actionkinos fällt. Le Tour also, in Beziehungsdingen als Ex-Junkie längst gescheitert, kaputt und verzweifelt bemüht, die unvergessene Liebe zu einer Ex-Freundin wieder aufleben zu lassen, obwohl sie nichts anderes sein kann, als eine Fata-Morgana, gerät schliesslich in eine Nummer, die für ihn zu gross ist.

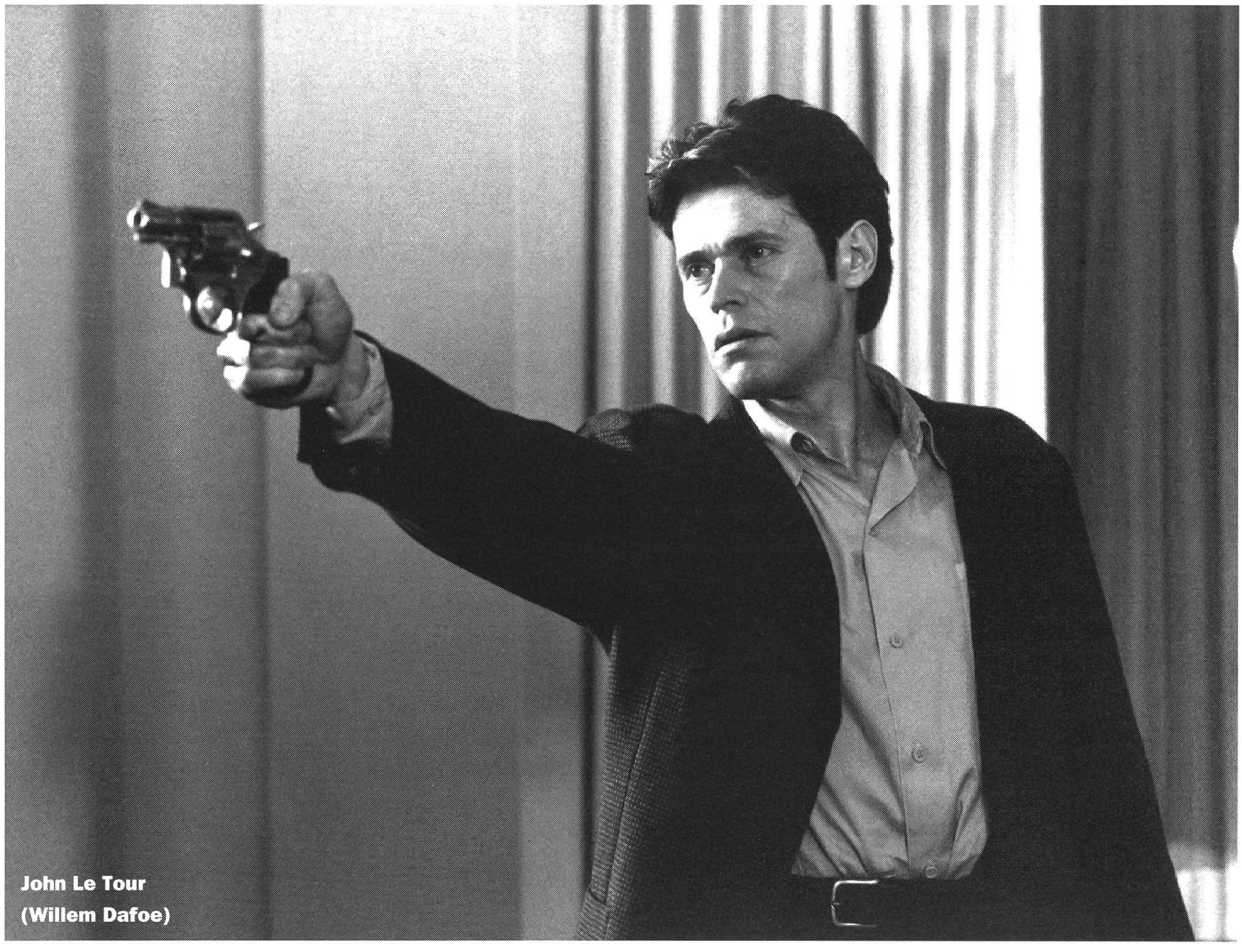
Seine Chefin, eben daran, sich aufgrund des hinkenden Geschäftsgangs (die noch brutalere Szenerie der tödlichen Modedroge Crack fordert mehr Platz im Verteilerkuchen) eine neue Existenz in der Kosmetikbranche aufzubauen, plant einen letzten grossen Deal mit einem Grossganoven. Und zieht so die Fäden für einen blutigen Showdown, indem klar ist, dass es nur einen Sieger geben kann: Verderben und Untergang.

Paul Schrader aus Michigan hat «Light Sleeper» inszeniert und auch das Buch für die trist-melancholische Oper für Blues und schwerblütigen Soul geschrieben, durchaus in der Tradition des Leitsatzes, den er einmal formuliert hat: «Egal wie alt ich werde, die Begriffe der Sünde, der Erlösung, der Gnade werden in meiner Arbeit immer eine Rolle spielen.» Schrader, der einst das Priesteramt als Beruf anstrebte, gehört tatsächlich zu einer Gattung Filmschaffender, die es im klassischen amerikanischen Kino kaum gibt. Als Drehbuchautor für Sydney Pollack («Yakuza», 1974), Brian de Palma («Obsession», 1975), Steven Spielberg («Close Encounters of the Third Kind», 1977) oder Martin Scorsese («Taxi Driver», 1975; «Raging Bull», 1979; «The Last Temptation of Christ», 1988) hat er seine Neigung für das seelenreinigende Element, die drängende Wucht einer höheren, von Menschenwillen nicht kontrollierbaren Kraft gerne in seine Stories eingebaut. Dass dabei die Elemente vielfältiger Gewalt fast immer eine zentrale Rolle spielen, gehört zu Schraders Stilmitteln. Auch in seinen Regiefilmen, wie im Arbeiterdrama «Blue Collar» (1978), in der Vater-Tochter-Tragödie «Hardcore» (1978), im Horrordrama «Cat People» (1981) und in seinem kraftvollsten Werk «Mishima» (1985, ein Film über den japanischen Faschismus), sowie im (klar misslungenen) Beziehungsdrama «The Comfort of Strangers» (1990).

Schraders Qualität ist die Kunst, jederzeit eine Atmosphäre zu konstruieren, in der er Figuren voll innerer Zerrissenheit wie Adler mit gebrochenen Flügeln in einen Feuerstrudel abstürzen lässt und sie dem unkontrollierbaren Spiel mit äusseren Bedingungen aussetzt. Urbane Turbulenzen, Zivilisationswahnvorstellungen, plötzlich aufbrechende Eitergeschwüre des Unbewussten führen dann Regie. Das ist auch in «Light Sleeper» nicht anders, wo der bestens geführte Willem Dafoe den heilos gebrochenen Helden John abgibt und die untadelige Susan Sarandon die fragwüdige Über-, oder Un-Muttergestalt Ann, die Frau, die als Drogenverwalterin, als Verwalterin des Bösen, alles ins Rollen bringt.

Wie immer bei Schrader ist auch das schauspielerische Umfeld interssant besetzt. Es entsteht der Eindruck, dass sich das Team voll auf die Ambitionen, Allüren und Besessenheiten einstellt. Was auch für den formalen Teil gilt, der etwa kameramässig durch den vormaligen Dokumentarfilmer Edward Lachman be-

Susan Sarandon, Willem Dafoe



John Le Tour (Willem Dafoe)

stimmt ist. Für Wim Wenders hat er das Nicholas-Ray-Portrait «Nick's Film-Lightning over Water» (1980) fotografiert, für Werner Herzog «Stroszek» (1976/77), für Jean-Luc Godard «Passion» (1982), für Taylor Hackford die brillante Rock'n'Roll-Hommage an Chuck Berry, «Hail! Hail! Rock'n'Roll» (1987). Lachman also führt Zuschauerinnen und Zuschauer bildmässig durch den Stadtdschungel Manhattans, in Absteigen, Luxusetablissements mit morbider Ausstrahlung, regennasse Strassenzüge, abgewrackte Hinterhöfe und in die Gesellschaft seltsamer Charaktere. Er ist tatsächlich der verlängerte Arm seines Meisters Schrader, dessen Filme nie den Gesetzen der kalkulierbaren Kommerzialität gehorchen. Insofern ist Schrader ein Pfeiler im US-Autorenkino geblieben. Wenn seine Story um den immer haltloser werdenden Drogentransporteur La Tour zusehends in eine himmeltraurige Liebesgeschichte mündet, in welcher der gebrochene Protagonist nur über einen sinnlosen Mord und eine Gefängnisstrafe wenigstens in die Nähe eines (möglicherweise winkenden) Glücks rückt, dann spiegelt dies den Denkansatz Schraders ideal. Sein Film, angelehnt an die Bewegungsabläufe einer griechischen Tragödie, zuweilen fast überreich besetzt mit Trivialsymbolik, ist von irritierender Faszination. Und wird von einem nicht zu unterschätzenden Zusatzelement getragen: Michale Been, Leadsänger und Gitarrist der Band «The Call» liefert quasi den Chorteil für die geisterbahnhafte New-Yorker-Stadtfahrt, kündet in seinen stimmungsvollen, dunklen, bluesigen Songs von kommenden Katastrophen, Stimmungswandeln, Richtungsänderungen, bildet so das Leitmotiv für den Exkurs in eine Einsamkeit des Seins, die weniger rational ergründbar ist (obwohl im Drogengeschäft die eiskalte Vernunft in den oberen Etagen immer eine dominante Rolle spielt), sondern emotionale Wirrnisse offenlegt.

«Light Sleeper» ist nicht unbedingt Schraders Meisterstück, bestimmt nicht auf die Sehgewohnheiten des Massenpublikums komponiert, aber ohne jeden Zweifel von Informationswert: Selten zuvor ist die raffiniert kaschierte Wohlstand-Suchtabhängigkeit und das menschlich unwürdige Geschäft mit ihr derart realistisch gezeigt worden. Schraders Abfallprodukte einer pervertierten Stadtgesellschaft irren nicht wie abgerissene, lebenden Leichen durch die Strassenzüge, sie werden erst durch nähere Betrachtung in ihrem Leid erkennbar, als Inkarnation einer Einsamkeit, die sich hinter Flanellanzügen und Designerschuhen versteckt und die grenzenlos, weil sinnentleert ist. Und die, wenn überhaupt, ihre Hoffnung auf Erlösung von allem Bösen nur einer tragischen Läuterung nährt. ■

Mem û Zîn

Regie: Ümit Elçi
Türkei/Kurdistan 1992

Mem und Zin – ein kurdisches Märchen

Matthias Rüttimann

Jedes Volk hat sein Nationalepos, die Kurdinnen und Kurden haben «Mem û Zîn». In der tragischen Liebesgeschichte von Mem und Zîn spiegelt sich das Jahrtausende alte Schicksal des kurdischen Volkes, das mit zwanzig Millionen Menschen zwar das viertgrösste im vorderen Orient ist, das aber – ohne eigene Nation, verteilt auf fünf Staaten – rechtloser denn je um seine Kultur und gar Existenz kämpft.

Ehmedê Xanî, der 1695 das Liebesepos «Mem û Zîn» nach mündlicher Überlieferung niederschrieb, hielt voller Weitsicht fest: «Wenn es nur Eintracht gäbe zwischen uns. Wenn wir nur einem zu gehorchen hätten; die Türken, Araber und Perser allesamt würde er zu Vasallen machen.» So alt der Traum von einem freien Kurdistan sein mag, so oft ist er nicht nur an den feindseligen Nachbarn gescheitert, sondern auch an den Machtkämpfen innerhalb der kurdischen Stammeshierarchien. Daran scheitert auch die Erfüllung von Mem und Zîns Liebe in Xanîs Epos, auf dem Ümit Elçis Film basiert.

Mem und Tajdîn sind Brüder und verlieben sich gleichzeitig in Zîn und Sitî, die Schwestern des Emirs von Botan, in dessen Dienst sie stehen. Da der Emir nicht beide Schwestern ins selbe Haus verheiraten will, verzichtet Mem zugunsten seines älteren Bruders, der Sitî heiratet. Aber die Liebe zwischen Mem und Zîn ist stärker als die Verfügung des Emirs, und sie finden Wege, sich heimlich zu treffen. Angestachelt von seinem boshaften Berater Beko und von der Angst, seine Macht zu verlieren, lässt der Emir Mem ins Gefängnis werfen. Als Beko Mem vergiftet, folgt Zîn ihrem Geliebten in den Tod.

Meltem Doganay (Zîn), Yalçin Dümer (Mem)

«Der Film ist poetisch symbolisch angelegt», erklärt Ümit Elçi, der sich bisher als Regisseur sozial-politischer Dokumentarfilme hervorgetan hat. «Mem steht für das kurdische Volk und Zîn für das Land Kurdistan, welche nicht zusammenkommen dürfen.» Erst vor zwei Jahren hat beispielsweise die türkische Regierung offiziell anerkannt, dass rund 13 Millionen Kurdinnen und Kurden in der Türkei leben. Vor 1991 wäre es in der Türkei undenkbar gewesen, einen Film über das kurdische Nationalepos zu drehen, der sowohl an kurdischen Originalschauplätzen (Hasankeyf, Mardin, Cizre u.a.) spielt als auch kurdisch gesprochen und von kurdischer Musik begleitet ist. Beinahe ethnographischen Wert kommt daher der ausführlichen Schilderung des Hochzeits- und Begräbnisrituals im Film zu. Umso mehr, als Elçi die überlieferte, farbenprächtige Kultur der Kurden so zitiert, wie sie sich noch heute – wenn auch nur noch selten – findet. Insofern kann Elçis «Mem û Zîn» als der erste kurdische Film bezeichnet werden. Nebst der schlichten, doch eindringlichen Inszenierung und der stimmungsvollen Fotografie überrascht vor allem die visionäre Friedensbotschaft. In einer grossartigen Geste des Verzeihens verlangt Zîn vor ihrem Freitod, dass der böse Gegenspieler Beko, den die Rache von Mems Bruder ereilt, zu Füssen der unglücklich Liebenden begraben wird.

Keinen geringeren als den bekannten kurdischen Schriftsteller und Kritiker Musa Anter hat Elçi gewinnen können, um als Erzähler im Film der Hoffnung «auf gegenseitige Toleranz zwischen Türken und Kurden» Ausdruck zu geben. Doch fern der Hoffnung ist die Realität. Seit einem Jahr dreht sich die Spirale der Gewalt gegen die Kurden in der Türkei mehr denn je. Ende September 1992 wurde Musa Anter von einem paramilitärischen Kommando in Diyarbakir (Türkei) ermordet. ■