Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film

Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst

Band: 46 (1994)

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: 10.01.2026

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

The Snapper

Regie: Stephen Frears
Grossbritannien 1993

Judith Waldner

Rambazamba im urbanen Reihenhaus. Musik plärrt, der kleine Hund will rein, die diversen Sprösslinge lärmen: das ganz normale Durcheinander im engen Heim der irischen Familie Curley. Da bricht Unvorhergesehenes in den turbulenten Alltag herein. Sharon, mit neunzehn Jahren die älteste Tochter der Curleys, ist schwanger. Von wem, will sie partout nicht erzählen. Düstere Wochen ziehen über den Familienhimmel: ein Kind ganz und gar ohne Vater? Wer soll denn da für kommende Verpflichtungen verantwortlich gemacht werden? Und überhaupt, und vor allem: Was werden die Nachbarn sagen?

Die Schwangerschaft einer Neunzehnjährigen, die im konservativen Irland ohne männliche Begleitung durchs Leben geht: eine Ausgangslage, prädestiniert, sich zu einem Leinwanddrama mit tragischem Ausgang zu entwickeln – könnte man meinen. Weit gefehlt! Stephan Frears zaubert mit «The Snapper» einen sympathischen, witzigen Film auf die Leinwand, reichert die im Stoff steckende Tragik mit herzerfrischender Komik an und nimmt dabei seine Personen in jeder Hinsicht ernst. Sharon ist schwanger; das Leben aber geht weiter, wenn auch nicht mehr seinen ganz gewohnten Gang. Denn bald bruzzelt es in der Gerüchteküche. Rundum wird über die Identität des Vaters spekuliert, und Papa Curley muss sich bald von verschiedenen Seiten manche so zweideutigen wie spitzzüngigen Bemerkungen anhören. In seiner Ehre gekränkt und seinem Stolz verletzt, verbringt er die Abende fortan lieber im überfüllten Familienwohnzimmer vor dem TV, anstatt, im Kreise seiner Kumpels, im rauchigen Pub.

Stephen Frears wendet sich mit seinem neusten Film – nach den Hollywood-Produktionen «The Grifters» (1990) und «Accidental Hero» (1992) – von neuem einem Stil des realistischen Kinos zu, das in Grossbritannien Tradition hat. Die Story von «The Snapper» beruht auf dem zweiten Teil der Barrytown-Trilogie – benannt nach der gleichnamigen Dubliner Satellitenstadt – des irischen Autors Roddy Doyle, der den Stoff zum Drehbuch adaptiert hat. Deren ersten Teil hat Alan Parker vor rund drei Jahren auf die Leinwand gebracht. Wie in seinem fulminanten Kinostück «The Commitments» gibt der in den USA lebende Ire Colm Meaney auch in Stephan Frears Film den Familienvater. Und Mister Curley ist der eigentliche «Held» in «The Snapper», macht er doch eine grundlegende innere Wandlung und Entwicklung durch. Wegen Sharons Schwangerschaft beschäftigt sich der zwar gutherzige, doch nicht eben engagierte Mann mit Gedanken und Sorgen, die ihm – der immerhin selber sechsfacher Vater ist – bisher fremd waren und ihn aus dem gewohnten Trott werfen. Und die sich, erfreulicherweise, positiv auf das Eheleben der Curleys auswirken.

Mitte: Tina Kellegher

Die schwangere Sharon (Tina Kellegher) nimmt die Sache im grossen und ganzen nicht auf die allzuschwere Schulter. Vom Vater des Kindes will sie, was ganz und gar nicht verwunderlich ist, sowieso nichts mehr wissen. Sharon und ihre Freundinnen – frech, aufgeputzt und schon einmal an der Grenze des sogenannten guten Geschmacks – machen sich zwar sehr viel aus Männern, nur ernst nehmen sie diese kaum. Die lauten, ein paar Gläsern nicht abgeneigten Freundinnen, stets zusammen unterwegs, lachen mit Vorliebe über ihre Verehrer, und es ist klar, dass sie keineswegs vorhaben, auf irgendwelche Märchenprinzen zu warten, die in der Gegend wie in jeder anderen sowieso selten sind. Erfrischend, dass Sharon eher zwei als eine Generation von ihrer Mutter entfernt scheint, dieser genügsamen, stillen, in sich gekehrten Managerin des turbulenten Haushalts, deren Figur leider nur rudimentär gezeichnet wird. Im Gegensatz zu ihr weiss Sharon was sie will, sie setzt sich und ihre Vorstellungen durch.

Die misslichen wirtschaftlichen Umstände auf der grünen Insel sind in kleinen Details sichtbar, ohne dramatisiert zu werden. Klar, das Leben ist kein Zuckerschlecken, doch zu bewältigen allemal. Einfacher mit Humor, gegenseitigem Respekt und Solidarität, wie «The Snapper» mit Witz und Doppelbödigkeit, dafür ohne Zeigefinger zeigt. Frears vergnüglicher Film erzählt von den Leuten von nebenan, ohne grosse, bedeutungsschwangere Metaphern und Überzeichnungen, ist spontan, frisch, sprühend, politisch engagiert, motiviert und bei allemdem überaus vergnüglich. ■

Short Cuts

Regie: Robert Altman
USA 1993

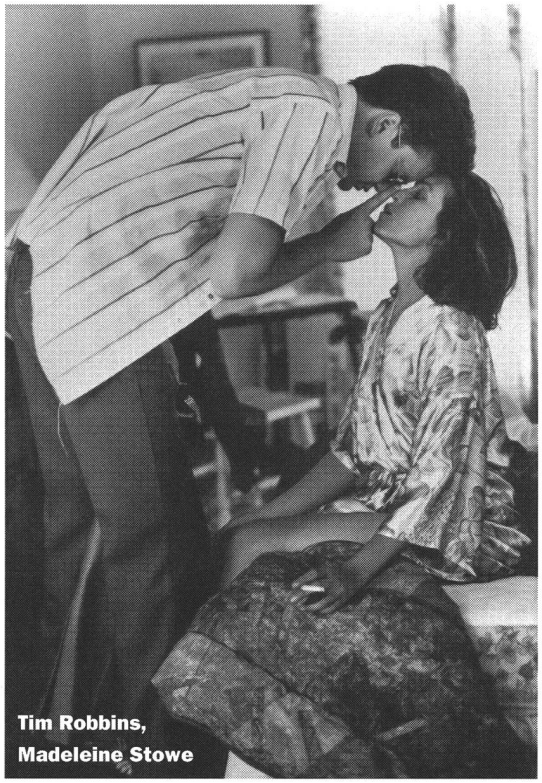
Amerikaner

Michel Bodmer

Namen schweben ins Bild, kreuzen sich, verschwinden wieder: Zufallsbegegnungen sind schon im Titelvorspann von «Short Cuts» das Prinzip. Zufällig war auch die erste Begegnung des Filmers Robert Altman mit dem Werk des Schriftstellers Raymond Carver, aber wenn Zufälle solche Folgen haben, kann man ebensogut von Fügung sprechen: Altman fand in Carver einen Geistesverwandten, was zu einer einzigartigen (postumen) Vermählung zweier künstlerischer Temperamente führte, genau wie die zufälligen Ereignisse und Begegnungen in Carvers *short stories* und zwischen den *cuts* von Altmans Film stets Geschichten nach sich ziehen.

Es sind kleine, oft minimale Geschichten, die Carver erzählt, mikroskopisch beobachtet und akribisch geschildert, aber weder vom Inhalt noch von der Dramaturgie her filmfreundlich. Altman hat sich gar nicht erst um äusserliche Originaltreue bemüht: «Carvers Geschichten sind bloss Ereignisse, Dinge, die Leuten zugestossen sind und ihrem Leben eine Wendung gegeben haben. Die Geschichte besteht eher aus dem, was man nicht weiss, als aus dem, was man weiss. Das, worüber die Figuren sprechen, ist weniger wichtig als wer sie sind und wie sie auf das Gesagte reagieren. ... Wir sind mit Carvers Werk sehr frei umgesprungen, was manchen Carver-Fans nicht gefallen wird. Wir haben Figuren verändert, Figuren aus einer seiner Geschichten herausgenommen und sie in andere übergeführt, wir haben neue Figuren erschaffen, aber der Kern des Films ist reiner Carver. Er konzentriert sich auf die alltäglichen Probleme und Dilemmas, die normale Menschen erleben, und ich war schon immer fasziniert vom menschlichen Verhalten, das wunderbar idiosynkratisch ist, durchdrungen von Geheimnissen und Inspiration.»

Carvers Werk stellt den Begriff der Normalität an sich in Frage. Selbst unscheinbarste Gestalten vermögen, durch die hyperrealistische Brille des Autors betrachtet, zu befremden und zu verblüffen. Folgende Figuren und Motive aus Carvers Geschichten und einem Gedicht sind in Altmans Film auszumachen: Ein Ehepaar (Andie MacDowell und Bruce Davison), dessen Sohn von einem Auto angefahren wird, stürzt in eine Krise, die sich in der Konfrontation mit einem egozentrischen Bäcker (Lyle Lovett) entlädt («A Small Good Thing»); ein Hobby-Angler (Fred Ward) lässt sich durch den Fund einer Wasserleiche nicht vom Forellenfang ablenken, was ihn und seine Ehefrau (Anne Archer) entzweit («So Much Water So Close to Home»); ein junges Paar (Lily Taylor und Robert Downey Jr.), das die Nachbarwohnung hüten muss, fängt an, sich dort einzuleben («Neighbors»); ein Ehemann (Matthew Modine) fragt, ob seine Frau (Julianne Moore) einst mit einem andern rumgeknutscht hat, und erfährt mehr, als er wissen wollte («Will You Please Be Quiet, Please?»); ein alter Mann (Jack Lemmon) erinnert sich an einen fatalen Unfall und grübelt über die Ursachenkette nach, die dazu führte («Lemonade»); Earl (Tom Waits) wird Zeuge, wie drei Männer (Fred Ward, Buck Henry, Huey Lewis) seiner Frau, der Kellnerin Doreen (Lily Tomlin), unter den Rock schauen, und drängt sie zu einer Diät («They're Not Your Husband»); eine junge weisse Frau (Jennifer Jason Leigh) wird von einem Schwarzen angemacht, der sie für sexuelle Dienste bezahlen will («Vitamins»); ein Polizist und Familienvater (Tim Robbins), der seine Frau (Madeleine Stowe) betrügt, glaubt seine häuslichen Probleme zu lösen, indem er den Hund loswird («Jerry and Molly and Sam»); ein Staubsaugervertreter drängt sich einem Mann (Peter Gallagher) auf, dessen Frau (Frances McDormand) ihn verlassen hat («Collectors»); ein sorgloser Seitensprung zweier Freunde (Robert Downey Jr. und Christopher Penn) mündet in Mord («Tell the Women We're Going»). ▶

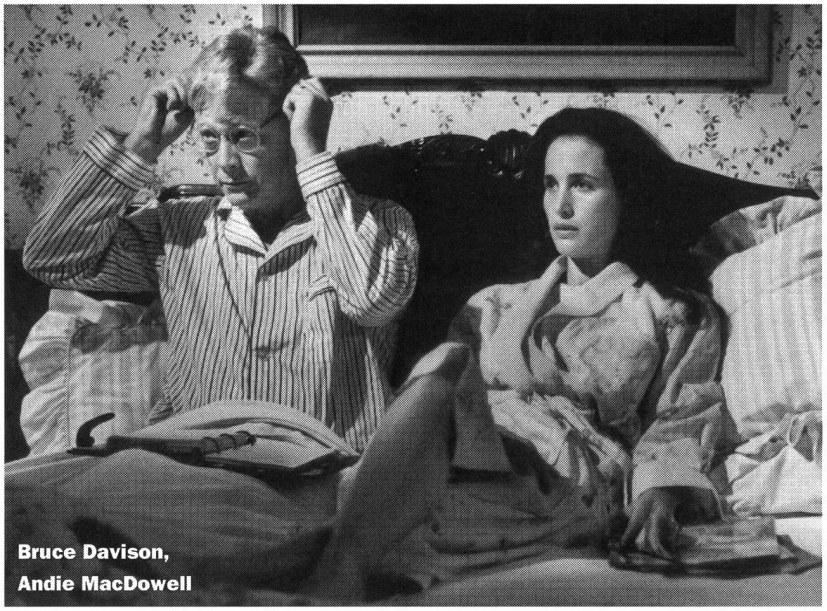


Tim Robbins, Madeleine Stowe

Freilich wirken Carvers schmale *slices of life* nicht mehr so mager, wenn sie von Altman mit allerlei Beigemüse garniert und als üppiges Buffet von *cold cuts* aufgetischt werden. Der dreistündige Film-Text, den Altman gemeinsam mit Frank Barhydt (Ko-Autor von «Health» und «Quintet») gewoben hat, ist erstaunlich dicht. Wie in «Nashville» (1975) und neueren Filmen (zuletzt in «Tanner '88», 1988) verwendet der Regisseur ein *multi character format* wie eine komprimierte Fernsehserie, deren viele Figuren gleichwertig sind und deren Handlungsstränge sich geschickt verflechten: Protagonisten einer Geschichte erscheinen in anderen als Statisten, und assoziative Bildschnitte schaffen thematische Bezüge. Dass die ehrgeizige Rechnung aufgeht, ist zu einem grossen Teil das Verdienst des hervorragenden, in Venedig 1993 preisgekrönten Darsteller-Ensembles. Altman räumt seinen Schauspielern, die für ungewohnt niedrige Gagen spielten, viel Platz ein, auch indem er die Kamera (Walt Lloyd) zurückhaltend führt.

Raymond Carvers Witwe Tess Gallagher, die in der Vorproduktionsphase mit Altman korrespondierte, stört sich nicht an den Freiheiten und Ergänzungen seitens der Autoren: «Sie (Altman und Barhydt) haben Rays Geschichten auf einer sehr tiefen und innovativen Ebene angegangen. 'Short Cuts' ist nicht die abgedroschene Form einer blossen Präsentation von Rays Szenen und Figuren, 'wie sie geschrieben wurden'. Vielmehr ergeben sich überraschende Wendungen. Sie haben beim Schreiben das Originalmaterial so verwendet, wie es vielleicht ein Jazz-Musiker machen würde.»

Jazz dominiert denn ebenfalls den Soundtrack (Mark Isham), der auch zum Zusammenhalt von Altmans oft locker improvisiert wirkender Film-Symphonie beiträgt. Die (von Altman erfundene) Nachtklub-Sängerin Tess Trainer (Annie Ross) äussert in leitmotivischen Songs wie «Prisoner of Life» und «I Don't Know You» heftige Gefühle einer entfremdeten Gesellschaft und übersieht dabei die Lebenskrise ihrer Tochter Zoë (Lori Singer), die in klagender Streichmusik ihren Ausdruck sucht (hier allein schwappt der sonst trocken-lakonische Film kurz ins un-Carver-mässig Sentimentale).


Bruce Davison, Andie MacDowell

Die alles verzeihende Menschlichkeit, die Carvers Werk zugrundeliegt, durchdringt auch Altmans Film. Allerdings tritt stellenweise auch seine moralische Kritik an diesen *displaced people* im Niemandsland von L.A. bzw. den USA zutage, wie schon in «The Player» (1992). Die Figuren in «Short Cuts» sind fast durchwegs egozentrisch, engstirnig auf ihre persönliche Welt fixiert. Nur das Publikum, das die verschiedenen Stränge parallel verfolgen kann, überblickt und durchschaut aus ironischer Distanz die Missverständnisse und (Selbst-)Täuschungen, die zu oft komischen, bisweilen tragischen Konflikten führen. Sympathische Unbekümmertheit kippt um in asoziale Verantwortungslosigkeit oder gar tödliche Fahrlässigkeit; scheinbar Harmloses hat schlimme Folgen: Das beim Unfall vermeintlich kaum verletzte Kind stirbt; der Hubschrauber-Pilot ist selbst nach der Trennung von seiner Frau noch so eifersüchtig, dass er ihr die ganze Wohnung zerstört; der still frustrierte Pool-Man, der seiner Frau, einer Sex-Telefonistin, zuhören muss, wird zum Totschläger.

Carvers und Altmans Figuren haben ihr Leben nicht im Griff. Sie lassen sich von Ereignissen mitreissen oder reagieren spontan und machen moralische Abkürzungen *(short cuts)*, ohne Rücksicht auf Konsequenzen. Nur wenige – etwa der Bäcker, der die trauernden Eltern mit frischem Gebäck tröstet, oder die Frau des Anglers, die die Abdankung für die Wasserleiche besucht, vielleicht auch Earl, der sich mit seiner Frau Doreen versöhnt – finden nach der Krise zu Einsicht und erleben eine Wendung zum Besseren.

An Anfang und Ende seines Films setzt Altman ein Menetekel: Zur Einleitung dröhnen «Apocalypse Now»-würdige Hubschrauber daher, die im «Krieg gegen die Fruchtfliege» ganz Los Angeles mit einem Insektizid überziehen; zum Schluss werden alle Figuren von einem Erdbeben erschüttert. Aber solche Winke des Schicksals werden nicht erhört: Wurde das sinnlose Attentat am Ende von «Nashville» mit dem naiv-optimistischen Chorgesang von «It Don't Worry Me» quittiert, so lautet in «Short Cuts» das beschwichtigende Fazit zum heftigen Erdstoss: «Don't worry, it's not the big one.» Trotz Wertkrise und Sinnleere wird munter weitergewurstelt. ■ ▶

«Der Lack ist ab»

Gespräch mit Robert Altman

Margret Köhler

Ihr neuster Film heisst «Short Cuts». Was bedeutet dieser Begriff?
Das kann man nicht einfach in eine andere Sprache übertragen, der Begriff ist vieldeutig. Am treffendsten wäre es vielleicht, ihn mit «Abkürzung», mit «der schnellste, manchmal auch geheime Weg von A nach B» zu übersetzen.

Was hat Sie an den Kurzgeschichten von Raymond Carver, auf denen Ihr Film basiert, so begeistert?
Ich habe seine aussergewöhnliche Prosa gelesen und war sofort fasziniert, wie Carver das ganz normale Leben in den amerikanischen «Suburbs» beschreibt. Er konzentriert sich ganz auf das, was im Inneren der Menschen passiert, verzichtet auf Oberflächlichkeiten und Äusserlichkeiten.

Carvers Stories spielen im Nordosten Amerikas.
Am Anfang habe ich die Handlung aus finanziellen Gründen nach Los Angeles verlegt, weil es für die Schauspielerinnen und Schauspieler einfacher und für die Produktion billiger war. Jetzt bin ich mit dieser Entscheidung sehr zufrieden. Denn diese Stadt pulsiert, in ihr treffen sich Menschen aus der ganzen Welt, ist immer alles in Bewegung, ist alles noch schwieriger und komplexer als anderswo. Das war der richtige Platz für meinen Film.

Ist «Short Cuts» in Ihren Augen ein pessimistischer oder ein optimistischer Film?
Nach dem Erdbeben geht alles wieder wie gewohnt weiter... Insgesamt würde ich sagen, er ist ein realistischer Film. Es kommt immer darauf an, wie man die zwischenmenschlichen Beziehungen beurteilt.

Sie werfen einen kritischen Blick auf die amerikanische Gesellschaft. Ist der «American Dream», der Traum vom Glück, gescheitert?
Ich glaube, der Lack ist ab, der Glanz vorbei. Ich halte es für verlogen, dem Publikum immer eine Welt vorzuspiegeln, die es in Wirklichkeit nicht gibt. Damit machen wir uns selbst zum Narren.

Ihre Helden sind nicht strahlend, sondern pflegen ihre Neurosen, sie sind vom Alltag gezeichnet. Ist Los Angeles die Metropole menschlicher Neurosen und Macken?
Die Leute in Los Angeles leben unter der ständigen Bedrohung des «Big Bang». Das macht vielleicht einige Verhaltensweisen verständlich. Aber der Hauptgrund ist die gegenwärtige Sinn- und Wertkrise. Wir gehen durch eine kulturelle und existentielle Krise. Die Schere zwischen Arm und Reich, zwischen den sozialen Klassen, klafft immer weiter auseinander. Um diese Krise zu beschreiben, benutze ich gerne Metaphern wie die Hollywoodproduzenten in «The Player» oder das Erdbeben in «Short Cuts».

Sie galten lange als Rebell in Hollywood; hat Sie der Erfolg von «The Player» (ZOOM 6-7/92) zahm gemacht?
Glauben Sie, dadurch ist mein Ruf ramponiert? Aber ehrlich gesagt, weder war noch bin ich ein Rebell. Ich wollte nur nie die typischen Hollywood-Filme machen, und Hollywood konnte wenig mit meinen Vorstellungen anfangen. Das war's. Als dann meine Filme Geld eingespielt haben, hat man mich mit offenen Armen – wie einen verlorenen Sohn – wieder aufgenommen. Und ich mache immer noch dieselben Filme.

Demnach war die Finanzierung von «Short Cuts» einfach?
Das Buch zu «Short Cuts» hatte ich schon vor «The Player» geschrieben, aber niemand gab dem Projekt eine Chance. Nach dem überraschenden Erfolg von «The Player» zeigten die Produzenten, die das Skript vorher abgelehnt hatten, plötzlich reges Interesse. Aber das ist ja nicht neu. Als unabhängiger Regisseur muss man immer mit verschiedenen Schwierigkeiten kämpfen. Geld und Erfolg bestimmen unsere Gesellschaft. Da bleiben moralische Prinzipien auf der Strecke.

Wie schaffen Sie es, immer wieder so viele berühmte Schauspielerinnen und Schauspieler für Ihre Filme zu gewinnen?
Ich lasse ihnen relativ viel Freiheit, sie können ihre Ideen mit einbringen, können das tun, wozu sie Lust haben, aus schauspielerischen Konventionen ausbrechen. Ausserdem wissen sie, dass sie mir trauen können, dass ich sie nicht falsch einsetze oder ins Messer laufen lasse, sondern sie die Figur spielen lasse, die zu ihnen passt.

Wie kam es zu Ihren eher unkonventionellen Erzählformen?
Ich weiss es nicht mehr. Mir gefällt es einfach, nicht nur linear zu erzählen. Ich möchte dem Publikum kein Fertigmenu servieren, sondern ihm die Möglichkeit geben, seine eigene Imagination einzusetzen, seine Kreativität zu benutzen.

Seit 35 Jahren machen Sie Filme. Verliert man da nicht den Enthusiasmus? Sie haben einmal gesagt, man müsse verzweifelt sein und leiden, um kreativ zu sein.
Mir macht es Spass, mit Schauspielern und Autoren zu arbeiten oder mir neue Ideen einfallen zu lassen. Ich liebe mein Metier und habe eine gute Zeit. Sollte mich die Arbeit nicht mehr reizen, sondern nur noch langweilen, würde ich aufhören. Aber so weit wird es nicht kommen. Als die Dreharbeiten zu «Short Cuts» an einem Nachmittag endeten, habe ich anschliessend das Flugzeug nach Chicago genommen und dort am nächsten Tag eine Oper inszeniert. Es wäre für mich eine furchtbare Vorstellung, auf dem Altenteil zu sitzen und nichts zu tun, kleine Pläne zu haben. ■

Goldener Löwe für den besten Film
und für bestes Schauspieler-Team
Filmfestival Venedig

Nach NASHVILLE, M.A.S.H. und THE PLAYER fasziniert Robert Altman mit einem triumphalen Meisterwerk. Bissig, witzig, raffiniert und bewegend.

ROBERT ALTMAN

SHORT CUTS

DIE AMERIKANER

Mit Andie MacDowell, Tim Robbins, Tom Waits, Lily Tomlin, Anne Archer, Peter Gallagher, Bruce Davison, Lori Singer, Jack Lemmon...

Pathé Films

JETZT IM KINO

SPIELFILMLISTE 1994
KURZFILMLISTE 1994

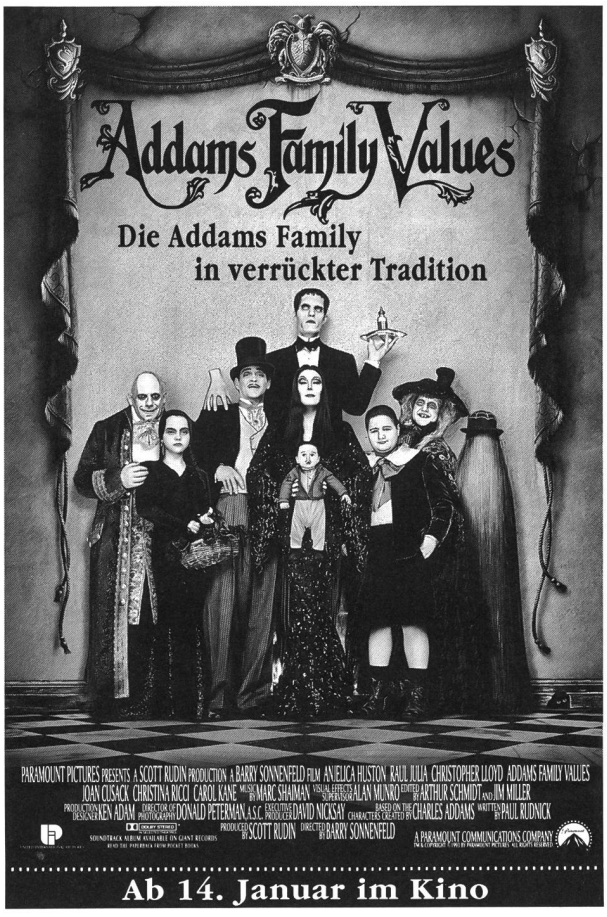
Die übersichtliche und aktuelle Information zu gegen 2000 empfehlenswerten Spiel-, Dokumentar- und Trickfilmen für Kinder, Jugendliche und Erwachsene.
Mit Kurzinhalt und Verleihangaben zu jedem Film sowie ausführlichem Themenregister.
Eine unentbehrliche Arbeitshilfe für alle Filminteressierten, die sich Informationen zu den wichtigsten derzeit im Verleih und im Gespräch befindlichen Filmen nicht lange zusammensuchen wollen.

Spielfilmliste:	Spiel- und Dokumentarfilme in den Formaten 16mm, 35mm und Video mit über 60 Min. Länge
Kurzfilmliste:	Filme und Videos bis 60 Min. Länge
Erscheinungsdatum:	Dezember 1993
Preis:	je Fr. 14.- + Porto pauschal Fr. 3.-

SWISS FILMS

Bestellungen bei:
Schweizerisches Filmzentrum
Münstergasse 18, Postfach
8025 Zürich
Tel. 01/261 28 60
Fax 01/262 11 32

oder Einzahlung direkt auf Postcheckkonto 80–66665-6, Schweiz. Filmzentrum Zürich, mit dem Vermerk "Spiel- bzw. Kurzfilmliste".



FILMPROGRAMM

"Die wohl beste Filmprogramm-Serie, die derzeit im deutschsprachigen Raum existiert" (TIP, Berlin), dokumentiert auf 8-52 Seiten (davon die Hälfte mit Fotos), Filmklassiker mit ausführlichen Stabsangaben, Inhalt (44-52-seitige Hefte mit Filmtext) und vollständigen Bio-/Filmografien mehrerer Mitwirkender, so daß im Laufe der Zeit ein Lexikon mit kompletten Angaben zu den wichtigsten Filmschaffenden entsteht. Bislang sind über 250 Hefte lieferbar: *Nosferatu; Metropolis; THX 1138; Paris, Texas; Betty Blue; Down by Law; Cyrano de Bergerac; Ossessione; Angel Heart; Orphée; Schweigen der Lämmer; Casablanca; Freaks; Citizen Kane; Valdez; Spartacus; Gilda; Wild at Heart; Track 29; The Hot Spot; Mamma Roma; Mystery Train; Badlands; Mona Lisa* sowie zu *11 Kurosawa-, 7 Truffaut- und 17 Bogart-Filmen).*
Format DIN A5; Offsetdruck; Fotos schwarzweiß, teils mit 4-Farb-Cover.

Das **Projekt Filmprogramm**, herausgegeben von Rudolf Benda, Remagen, entspricht in Format und Aufmachung der Serie FILMPROGRAMM. Bislang sind über 60 Hefte lieferbar, u.a: *Garp; Harry & Sally; Thelma & Louise; Stormy Monday; Delicatessen; Das Piano; Leben des Brian* sowie zu *Kaurismäki- und Greenaway-Filmen.*

Die Serie **Retro Filmprogramm** wird, wie auch die Serie FILMPROGRAMM, vom Verlag Uwe Wiedleroither herausgegeben und berücksichtigt vor allem Filme des Horror- und Fantasy-Genres. Format und Aufmachung entsprechen der Serie FILMPROGRAMM. Z.Zt. sind 60 Hefte lieferbar, z.B: *Eraserhead; Blue Velvet; Steamboat Bill Jr.; Dracula (Lugosi); Rocky Horror Picture Show; Aguirre; Der Rabe; Diva; Der Wüstenplanet; Gothic* und viele *Corman- sowie Frankenstein-Filme.*

Die **Preise** *für die Serien* **Filmprogramm, Retro** *und* **Projekt** *Filmprogramm ergeben sich aus dem Umfang: von 3,- DM bei 8/12 Seiten bis zu 10,- DM bei 44-52 Seiten.*

Phantopia-Filmprogramm, dies Genre-Programm erscheint ca. 120 mal pro Jahr zu Science-Fiction-, Horror-, Fantasy- und Kriminalfilmen, wird im Format DIN A5 mit 4 Seiten Umfang gedruckt und ist wegen der darin enthaltenen vielseitigen Informationen besonders beliebt. Bisher über 300 Hefte lieferbar. *Einzelpreis: 1,50 DM.*

Bezugsmöglichkeiten: *Im Einzelverkauf gelten obige Preise zuzügl. Porto. Lieferung erfolgt gegen Rechnung. Bei einem Abo ermäßigen sich die Preise um 10%. Auch ein rückwirkendes Abonnement ist möglich! - Probesendung mit Musterexemplaren gegen 10,- DM vom Verlag.*

Edition Filmprogramm: Hollywood Professional - Jack Arnold: 38,- DM; Anfänge deutscher Filmkritik: 38,- DM; Das Cabinet des Dr.Caligari: 14,- DM; Suspense Schock Terror - John Carpenter: 29,-DM; Der Malteser Falke: 14,- DM; Psycho: 19,- DM; Der große Diktator: 24,- DM; Der Student von Prag: 16,- DM.

Verlag Uwe Wiedleroither
Bussbachstr. 3, D-70619 Stuttgart
Tel./Fax: 0711 / 47 73 57

Transit Uri

Regie: Dieter Gränicher
Schweiz 1993

Antonio Gattoni

Viele Leute kennen den Kanton Uri nur von den halsstarren Geschichtslektionen in der Schule oder von einem gähnenden, schnellen Blick aus dem Auto- oder Zugfenster während einer Fahrt in den Süden. Obwohl die Urschweiz in letzter Zeit bevorzugter Ort einer réduitähnlichen Rückbesinnung des Schweizerischen Dokumentarfilms geworden ist, gibt es wenige Filme, die wie Fredi M. Murers «Wir Bergler in den Bergen sind eigentlich nicht schuld, dass wir da sind» (1974) ohne Ausflug in national-pathetische Folkloremystik auf die «bodenständigen» Probleme der dort lebenden Bevölkerung eingegangen sind. Die Bergler der neunziger Jahre haben Probleme, die mit dem Rest der Schweiz eng verknüpft sind, ihr sozusagen einen Spiegel vorhalten. Der Film «Transit Uri» hinterfragt die Auswirkungen, die der stetig zunehmende Transitverkehr auf die Menschen im «Durchfahrtskanton» Uri hat. Dass gerade ein Zürcher, der Dokumentarfilmer Dieter Gränicher, sich dieses Themas angenommen hat, erstaunt, da selbst im Kulturtopf Film der «Kantönligeist» noch stark verbreitet ist.

Die Nord-Süd-Achse ist nach der Neat-Abstimmung und im Vorfeld der Abstimmung über die Alpeninitiative zu einem nationalen Symbol verkehrs- und wirtschaftspolitischer Interessen und Diskussionen geworden. Gränicher blendet wohlweislich das Gerangel um Zahlen, Statistiken, Entwicklungsprognosen etc. aus und lässt Menschen und Landschaften sprechen. Keine medienwirksamen Ogis, sondern Leute, die dort wohnen, wo ihnen der nationale Fortschritt buchstäblich um die Ohren braust. Trotz zeitlicher und inhaltlicher Nähe zur Abstimmung über die Alpeninitiative ist aus «Transit Uri» kein polemisch oder didaktisch argumentierender Abstimmungsfilm geworden. Gränicher hat, ähnlich seinen beiden früheren Filmen «Spuren der Trauer» (1987) und «Hinterland» (1990), die stark um autobiografische Themen und Ereignisse kreisen, seine persönliche Sicht und seine eigene Art, das komplexe Thema aufzuarbeiten, direkt in den Film einfliessen lassen.

Der (von Margrith Winter und Hanspeter Müller) behäbig gesprochene Kommentar offenbart all die Widersprüche und Unsicherheiten, die Gränicher angesichts der europaweiten Bedeutung der eidgenössischen Verkehrspolitik befallen haben müssen. Eine behutsame Annäherung also, die manchmal im Tonfall etwas dezidierter und engagierter hätte ausfallen können. Formal prägnant durchkomponiert, bezieht Gränichers Film seine Dichte aus dem spannungsvollen Kontrast verschiedener Zeitebenen und unterschiedlicher Rhythmen, die er in geschickter Montage hart aufeinanderprallen lässt. Bilder von still ruhenden, meditativ anmutenden Landschaften (Kamera: Peter Liechti) wechseln mit schnellen Bildern der Verkehrshektik. Die vielen Fahrtaufnahmen, hinter den Frontscheiben von Autos und Lokomotiven aufgenommen, vermitteln den Eindruck einer ziellosen, nach vorwärts gerichteten Bewegung. Die zunehmende Mobilität ist denn auch ein zentrales Thema des Films. Was ist der Sinn des ewigen Unterwegs-Seins? Will der Mensch überhaupt irgendwo ankommen oder versucht er nur, vor sich selbst davonzurennen?

Wie als Antwort auf diese Fragen stehen die eingeschnittenenAufnahmen des Urner Amateurfilmers Jonas Bühler, der Mitte der dreissiger Jahre seine Kamera nach Lust und Laune überallhin mitgenommen hat. Zu sehen sind beispielsweise Bilder von einem gemütlich anmutenden Picknickausflug auf den Gotthardpass mit den heute antik wirkenden Autos von damals. Vierzig Jahre später donnern jährlich 6.1 Millionen Fahrzeuge durch den 1981 fertiggestellten Gotthard-Autobahntunnel. Die Berge nicht mehr sehen, sondern durchfahren, lautet die Devise. Mit der Neuen Alpentransversalen soll die Verbindungsachse noch zusätzlich erweitert werden in der Hoffnung, den Schwerverkehr vermehrt von der Strasse auf die Schiene verlagern zu können. Was meinen die betroffenen Anwohnerinnen und Anwohner zum Neat-Projekt und was halten sie vom zunehmenden Transitverkehr? Gränicher hat verschiedene Urner und Urnerinnen nach ihrer Meinung befragt. In Interviews, die ein sicheres Gespür für den passenden Hintergrund verraten, lässt er diese Menschen ihre persönlichen Sorgen und Nöte zur Verkehrssituation formulieren. Treffliche Zwischentöne in Bild und Ton geben den Aussagen noch zusätzliche Kontur. «Selled miär uf d'Höger uffä ga wohnä, damit diä Fremdä meglichscht schnäll dur dä Kanton Uri duräfarä chennäd», meint aufgebracht eine Frau, deren Haus direkt zwischen alter und neuprojektierter Eisenbahnlinie steht. Ein Bauer, der Land für die Neat hergeben muss, meint nachdenklich: «Niämär weiss, wo's anägat». Dann braust im Hintergrund ein Zug vorbei, und es dauert gewisse Zeit, bis er weiterreden kann. Der gleiche Bauer sitzt mit seiner Familie sichtlich enttäuscht vor dem Fernseher, in dem gerade das positive Abstimmungsergebnis zur Neat-Vorlage durchgegeben wird. Schnitt. Ein Blick durchs Fenster. Draussen weht ein biesiger Wind. ■

Tanz der blauen Vögel

Regie: Lisa Faessler
Schweiz 1993

Matthias Rüttimann

Zwei Gemeinden aus zwei Ländern Europas treten zum Vergleich an: Vechigen hier gegen Trhové Sviny drüben. «Zwei Gemeinden in einer Partnerschaft verbunden; Schweiz/Tschechische Republik; Kanton Bern/Südböhmen», kündet der Vorspann an, über dem unsichtbar ein Helikopter rattert und den Rhythmus anschlägt, für die gleich darauf dem Zuschauer entgegenstürzenden Bilder: Ein Natel nimmt Anweisungen entgegen; Männer und Frauen bringen ihre Arme in Schwung; da springen Hornusser in Stellung, wird eine Militärjoppe entstaubt, füllen sich Flugzeugbäuche mit entlassenem Kriegsmaterial. Einer rückt ein, andere rücken ab. Die Sowjets werden von den Tschechen nach Hause geschickt – Applaus. Der EWR steht vor der Schweizer Tür – gespannt ducken sich die Hornusser hinter ihre Schilde.

Die Schubladen für links und rechts, hüben und drüben, oben und unten purzeln frech durcheinander. Am Unterscheiden, auf das es uns Schweizer oft so genau ankommt, ist Lisa Faessler mit ihrem «Tanz der blauen Vögel» wenig gelegen. Obwohl auf einer Struktur aufgebaut, die den Vergleich herausfordert, betont die Filmemacherin das Verbindende. Was verbindet Menschen und Funktionsträger in Vechigen und Trhové Sviny? Und ist die Zufallsverbindung dieser Gemeinden nicht mehr, nämlich Schicksalsgemeinschaft? Europa?

Der Ausgangspunkt ist einfach: Als nach dem Zusammenbruch des kommunistischen Systems Mitteleuropa ins kapitalistische, beständigere Lager heimgeholt werden soll, will auch der Kanton Bern nicht abseits stehen. Gemeindepartnerschaften werden initiiert. Vechigen, am Rande des Emmentals, nimmt sich der neu gebildeten südböhmischen Gemeinde Schweinitz (so der deutsche Namen) an. Eine zufällige Verbindung und ein zufälliges Jahr, 1992, Jahr der EWR-Abstimmung in der Schweiz, darauf basiert der Film. Aus jeder Gemeinde wählt die Autorin einander entsprechende Funktionsträger: Staatsdiener, Gemeindepräsidenten, die grössten Arbeitgeber, die Bestattungsunternehmer und zur Abrundung einen Bauern und ein paar Altersheiminsassen. Alle erhalten dieselben Fragen gestellt. Zum Beispiel: «Wenn Sie zaubern könnten, was würden Sie zaubern?»

Nicht die Versuchsanordnung ist so bestechend, sondern das Resultat und seine filmische Auflösung. Jedes der Miniporträts ist in seiner Knappheit persönlich, ja zuweilen gar intim ausgefallen. Dass jedem der Porträtierten (ausschliesslich Männer) ein alter ego gegeben ist, mit dem er durch die Montage in Dialog gesetzt wird, schafft den erhellenden Kontrast. Der EWR-Chefunterhändler der Schweiz, Dr.F. Blankart, trifft auf den tschechischen Unterhändler für den Abzug der Sowjetarmee, Michael Kocáb. Jener ist Staatsdiener in der achten Generation, dieser Rockmusiker und Politiker, weil das Volk den Staatsdienern und Berufspolitikern nicht mehr traut. Blankart verliert die EWR-Abstimmung. Kocáb spediert erfolgreich die Sowjets. Jener glaubt an die Autorität, dieser zweifelt an seiner Identität. Beiden ist das Publikum abhanden gekommen. Der Rockmusiker hintersinnt sich. Dr. Blankart stolziert unbeirrt durch die Säle seines Schlosses. Und wenn er zaubern könnte: «Ich würde versuchen, zu einem Vogel zu werden. Zum blauen Vogel im 4.Akt von Dornröschen.»

Vor «Tanz der blauen Vögel» hat Lisa Faessler in Südamerika Dokumentarfilme realisiert: «Shuar, Volk der heiligen Wasserfälle» (1985/86) und «Die letzte Beute. Der Stamm der Secoyas» (1989). Die Titel verraten ein ethnografisches Interesse, einen anthropologischen Standpunkt. Den nimmt die Autorin auch in «Tanz der blauen Vögel» ein, wenn sie die Porträtierten – wie sie sagt – «nicht nur nach dem Wissen, sondern auch nach Befindlichkeit und Lebensqualität» befragt. Im Gegensatz zu ihrer Filmarbeit in Übersee ist die Ethnografin hier in Europa selbst Teil bzw. Subjekt der dokumentierten Gesellschaft. Daher begnügt sie sich nicht, das Gesehene bloss auf den Punkt zu bringen, sondern erlaubt sich, diesen Punkt zu pointieren.

Hier gelingt der Autorin etwas, was im Schweizer Dokumentarfilm selten ist. Die Pointe als Resultat einer virtuosen Montage der Bilder und Töne. Faessler und ihr Cutter Jürg Hassler scheinen alle Möglichkeiten der Montage auszuschöpfen: Sie verbinden Gegensätze, kommentieren, argumentieren, polemisieren, reflektieren oder bringen einen einfach zum Lachen. Ton und Bild lösen sich mit Leichtigkeit, um neue Synthesen einzugehen, Filmdokumente von der Wochenschau (Niederschlagung des Prager Frühlings) bis zum Spielfilm (Vera Chytilovas «Prag, das unruhige Herz Europas») fügen sich nahtlos ein. Der Stil der 68er Filme scheint den Videoclip zu treffen.

Der «Tanz der blauen Vögel» behält bei all seiner formalen Rasanz stets einen klaren Bezugspunkt: Es geht um die Menschen, ihre Lebens- und Organisationsformen, ihre Hoffnungen und Sorgen, ihre Träume auch und ganz zentral, um ihren Umgang mit dem Tod. Das alles jetzt, hier, 1992, in Europa. Formal und inhaltlich *der* Schweizer Film zu unserer Zeit. ■

Klatschmohn
Aus dem Leben mit Heroin

Regie: Stephan Laur, Albi Klieber
Schweiz 1993

Antonio Gattoni

Von allen sozialen Problemen, die unsere Zeit kennt, ist das Drogenproblem im Moment wohl das zündstoffreichste. Parteien und Politiker geben sich im Hinblick auf bevorstehende Wahlen schussgeil das nötige Saubermacherimage, und die Medienwelt wartet «affig» auf den nächsten Zwischenfall in der Zürcher «Drogenhölle». Wo ein Thema derart die Gemüter erhitzt, ist auch genügend Stoff für Filme vorhanden.

Zur Drogenproblematik in der Schweiz sind in den letzten Jahren verschiedentlich Filme entstanden, wobei ein Grossteil der Filme die spezifische Drogensituation in einzelnen Kantonen oder Städten beleuchtet. Die ehemals offene Drogenszene auf dem Platzspitz wird unter anderem in Michael Rauchs krudem Video «HEiter» abgebildet. Mit der Drogensituation in der Stadt Luzern befassen sich zwei Filme von Stefan Jäger («Mitten in der Stadt» und «Von Grund auf wär' ich ein Mensch zum leben»). Jüngstes Beispiel der filmischen Situationsanalyse ist der Videofilm «Klatschmohn» von Stefan Laur und Albi Klieber über die Basler Szene. Es sind allesamt Filme, die keinen besonderen ästhetischen Anspruch erheben, Filme, die mit geringem Budget und einfachen Mitteln (meist auf Video) gedreht sind, und bei denen der Inhalt wichtiger ist als die Form. Das dramaturgische Muster ist bei allen diesen Filmen das gleiche.

Ein Drogenabhängiger auf der Jagd nach dem weissen Pulver, vom Absturz bis zum «High»-Gefühl, vom Notschlafstellenbett bis zum Platz in einer Entzugseinrichtung, immer hautnah begleitet von der Filmequipe. Die Filme leben von einem mit Neugier gepaarten Voyeurismus, da sie eine Welt zeigen, in der die Alltagsgesetze praktisch ausser Kraft gesetzt sind, in der es um das nackte Ueberleben geht. Der filmische Wert dieser Dokumente liegt vornehmlich im Aufklärerischen, in der Aufdeckung von Klischeebildern und von Vorurteilen, mit denen

uns die Medien zuhauf eindecken. So ist vielen Leuten immer noch wenig bewusst, dass Beschaffungskriminalität, Prostitution und die Gefahr von Überdosierungen mehr auf die Illegalität der Drogen, auf die Unkontrolliertheit des von organisierten Banden beherrschten Schwarzmarktes zurückgehen als auf die Wirkung der Drogen selbst. Der nüchterne Blick auf das Alltagsleben eines Junkies führt auch deutlich vor Augen, dass Angebote der niederschwelligen Überlebenshilfe wie Anlaufstellen, Gassenzimmer, Notschlafstellen nötig sind, um Drogenabhängige vor der Verwahrlosung zu bewahren und um ihnen medizinische und soziale Hilfe zukommen zu lassen.

Problematisch an dieser Eins-zu-Eins-Abbildung der Realität ist hingegen die unkommentierte Allgemeingültigkeit, die der beobachteten Person und ihren Aussagen zugewiesen wird. «Es gibt so verschiedene Junkies wie es Tramfahrer gibt», lässt der ehemalige DRS 1-Redaktor und seit vielen Jahren drogenkonsumierende Albi Klieber in «Klatschmohn» verlauten. Verschiedene Studien zeigen denn auch, dass jeder zweite Drogenabhängige integriert ist (Wohnung und geregelte Arbeit besitzt), und dass das Bild des verelendeten Fixers ein gern kolportiertes Medienbild ist.

«Klatschmohn» lässt vor allem die Betroffenen selbst, darunter viele Integrierte, zu Wort kommen. Ihre Aussagen über die Wirkung der Droge Heroin, über ihre Schwierigkeiten mit Justiz und Polizei, über das Methadonprogramm, über ihre Erfahrungen mit Entzug und Therapie sind aufschlussreich, aber individuell und damit relativ zu werten. Das gänzliche Aussparen von Drogenfachleuten scheint mir in diesem Zusammenhang gefährlich, hat aber insofern eine gewisse Berechtigung, als der Film vorwiegend von Leuten des *Junkie Bund Basel* geplant und mitrealisiert wurde. Der *Junkie Bund* ist eine Selbsthilfeorganisation aktiver und ehemaliger Drogenabhängiger, die sich als Sprachrohr zur Öffentlichkeit versteht. Ihre Anliegen wollen sie in Zukunft vermehrt auch politisch vertreten. So überrascht es nicht, dass gegen Ende des Films für eine neue Drogenpolitik geworben wird. Drogen sollen legalisiert werden. Die Leute vom *Junkie Bund* sehen darin die einzige Möglichkeit, die verheerenden Auswirkungen des Schwarzmarktes zu beseitigen. ■

«Klatschmohn» wird am 25.-27. Januar, jeweils 18.30 im Zürcher Kino Morgental, im Rahmen der CARITAS-Filmwoche gezeigt.

L'ombre du doute

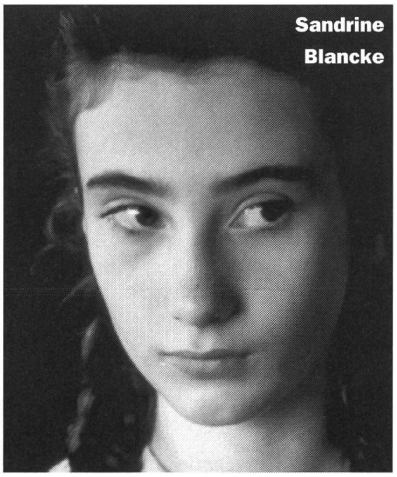
Regie: Aline Issermann
Frankreich 1993

Trudy Baumann

«Wer glaubt schon den Worten eines Kindes!» Der Anwalt von Jean Leblanc wiegt sich in derselben Sicherheit wie sein Mandant: Die Worte eines Erwachsenen haben mehr Gewicht, ihre Glaubwürdigkeit ist weniger antastbar. Auch vor Gericht. Die Argumentation der Täter ist bekannt: Kinder phantasieren gerne und erfinden Geschichten, das sei doch normal. Deshalb müsse man einem Kind noch lange keinen Glauben schenken, wenn es seinen Vater des sexuellen Missbrauchs bezichtigt. Schliesslich könnte der Vater dadurch ins Gefängnis kommen, die ganze Familie würde zerstört. Der psychische Druck, der deshalb auf das Kind ausgeübt wird, ist enorm und führt oft dazu, dass es seine Anschuldigungen später als Lügen bezeichnet und zurückzieht. Nicht anders ergeht es der sensiblen und phantasiebegabten Alexandrine. Kaum hat sie sich, ermutigt durch eine Lehrerin, durchgerungen, über den Inzest zu sprechen, macht sie auch schon einen Rückzieher. Und leitmotivisch zieht sich der Refrain eines Liedes, das Alexandrine in der Kirche im Chor mitsingt, durch den Film: «Wie dumm ist es, dauernd ein Kind zu sein.»

Die elfjährige Alexandrine Leblanc (Sandrine Blancke) ist scheu und zurückhaltend. Ihre Aussage, die in Worte zu fassen sucht, was sie selber kaum benennen kann, bringt – trotz des Rückziehers – die Mühlen der zuständigen Behörden ins Rollen. Der Zweifel ist gesetzt, auch wenn er lange nur der Schatten eines Zweifels bleibt. Die Gewissheit lässt – die Spannung und das eigene Zweifeln steigernd – auf sich warten. Ein erster Schritt aus dem lastenden Schweigen ist jedoch gemacht, und Hilfe von aussen wird dadurch erst möglich. Eine Erzieherin vom Sozialamt will sich ein genaueres Bild über die Familie Leblanc verschaffen. Es ist das erste Mal, dass Alexandrine Beistand erfährt von jemandem, der Zugang zu ihr sucht, ihre Geschichten hören will und im Deuten der Anzeichen geschult ist. Das familiäre Vakuum kann nicht mehr reibungslos funktionieren. Ein mühseliger Prozess für alle Beteiligten, bis hin zu den Schwiegereltern, wird in Gang gesetzt.

Die Familie Leblanc lebt in soliden Verhältnissen. Eine ganz normale, unauffällige Kleinfamilie mit Tochter, Sohn und Hund. Die Mutter (Mireille Perrier) arbeitet im Krankenhaus und hat oft Nachtdienst, der Vater (Alain Bashung) ist gebildet und hat mit dem Geld der Schwiegereltern ein eigenes Geschäft eröffnen können. Er zeigt unverhohlenen Besitzerstolz gegenüber «seiner» Familie. Alles, wofür er arbeitet, kommt seiner Familie zugute, sie ist sein kleines Reich, das er sich geschaffen hat, und wo er nach seinem Gutdünken walten zu können glaubt. Natürlich «liebt» er seine Familie, er ist kein Monster. Er ist auch kein Patriarch, kein Tyrann, der mit Schlägen und Terror die Hierarchie wahrt. Er ist subtil und charmant, er macht es seiner Umgebung und den Zuschauerinnen und Zuschauern nicht leicht, in ihm einen Inzesttäter zu erkennen. Darum geht es: An dieser perfekt täuschenden Fassade soll gezweifelt werden.


Sandrine Blancke

Die Familienidylle, wie sie in der Eingangssequenz gezeigt wird, ein Picknick im Wald, ist nur eine scheinbare. Unmerklich fast wandelt sich der Blick des Vaters durch die Videokamera, mit der er regelmässig familiäre Anlässe festhält: Er wird zu einem voyeuristischen Blick, der verletzend in die Persönlichkeitssphäre seiner Tochter eindringt. Sein Blick ist aufdringlich und bedrohlich, seine Hand, die Alexandrine von hinten an der Schulter fasst und sie am Davonlaufen hindern will, scheint die Hand von einem anonymen, bedrohlichen Schatten zu sein. In dieser Sequenz ist aber auch nicht eindeutig zu erkennen, ob sich dies nur in Alexandrines lebhafter Phantasie abspielt oder ob von ihrem Vater wirklich eine Bedrohung ausgeht und er tatsächlich die Grenzen überschreitet. Die Kamera bleibt diskret, sie gewährt keinen Blick auf den Täter in Aktion. Diese Spannung wird bis zuletzt aufrechterhalten.

Von ihrer Mutter, die nichts sehen will und ihr eigenes Versäumnis nicht einsieht, hatte Alexandrine nur eine Ohrfeige kassiert, als sie ihr vom ersten sexuellen Übergriff des Vaters erzählte, wie er sie in den Sommerferien vor einem Jahr zwischen die Beine gefasst und ihr wehgetan hat. Marie Leblanc zweifelt nicht, stellt ihren Mann nie zur Rede, ob eventuell doch etwas an den Anschuldi-

Sandrine Blancke, Alain Bashung

gungen der Tochter dran sein könnte. Sie sieht in ihr nur das Kind, das ihr gegenüber verstockt ist und um jeden Preis Schwierigkeiten machen will. Eine verhängnisvolle Nicht-Beziehung zwischen Mutter und Tochter.

Sexuelle Belästigung und sexueller Missbrauch sind weit verbreitet und alltäglich. Das öffentliche Reden darüber steckt aber noch in den Anfängen. Wie tabuisiert und aufklärungsbedürftig dieses Thema ist, zeigt nur schon die Tatsache, dass eine solche Aussage über die «Normalität» von sexuellen Übergriffen – um einen neutralen Begriff zu verwenden – heftigen Widerspruch erregt. Der Vorwurf der masslosen Übertreibung und Hysterie ist schnell zur Hand. Die Unsicherheit und Verwirrung darüber, was als gesicherte Erkenntnis gelten kann und welche Position vernünftigerweise eingenommen werden müsste in Diskussionen über Pädophilie und Inzest, ist gross. Aufklärung tut umso mehr Not, wenn gerade in Artikeln und Sendungen, die zwar das Thema erst zu einem öffentlichen machen und insofern zu begrüssen sind, eine klare Stellungnahme eher die Ausnahme ist. Erschreckend ist dies vor allem, weil dadurch oft unreflektiert die Täterperspektive in den Vordergrund gerückt wird. Noch viel zuwenig wird aus der Sicht der missbrauchten Mädchen und Jungen argumentiert. Ihre Stimmen gehen unter.

Aline Issermanns grosses Verdienst ist es, eine eindeutige Position zugunsten der missbrauchten Opfer zu beziehen. Auch wenn sie deshalb das Funktionieren der Justiz wohl allzu positiv darstellt. Das gereicht dem Film jedoch nie zum Nachteil, weil dadurch nämlich das Plädoyer für den notwendigen juristischen Schutz der Opfer, für ihre Unterstützung in der nötigen Unmissverständlichkeit betont wird. Die Regisseurin und Drehbuchautorin findet Bilder, die Sensibilität wecken und gleichzeitig unaufdringlich fundiertes Wissen um Zusammenhänge transportieren. Unverkennbar ist die fachliche Beschlagenheit der französischen Filmemacherin, die sie in einer gelungenen Mischung aus Aufklärung und Spannung in die fiktive Geschichte umsetzt. Das ist bei diesem schwierigen Thema, wenn verantwortungsvoll und nicht voyeuristisch damit umgegangen werden soll, unerlässlich, um glaubwürdig zu sein. Seiner Umsichtigkeit und Behutsamkeit wegen könnte es diesem Film gelingen, Kinder, die sich in der Situation von Alexandrine befinden, zum Sprechen zu ermutigen.

Aline Issermann überzeugt nicht zuletzt deshalb, weil sie ein breites Publikum anspricht, ohne auf bequeme melodramatische Akzente zu setzen. Es geht auch ohne unnötige Verteufelung des Täters, was nur einer Verdrängung des Problems gleichkäme. Keine «Hexenverfolgung» findet statt, denn die wirklichen Täter sind sowieso (oft) nicht mehr zu belangen: Jean Leblanc wird eigentlich anstelle seines Vaters verurteilt. Sein Verbrechen war schon das Verbrechen seines Vaters. Nun geht es darum, «diese Massaker zu beenden». Dazu gehört, sie als solche erst einmal zu benennen. ■

Heaven and Earth

Regie: Oliver Stone
USA 1993

Himmel und Erde

Michael Lang

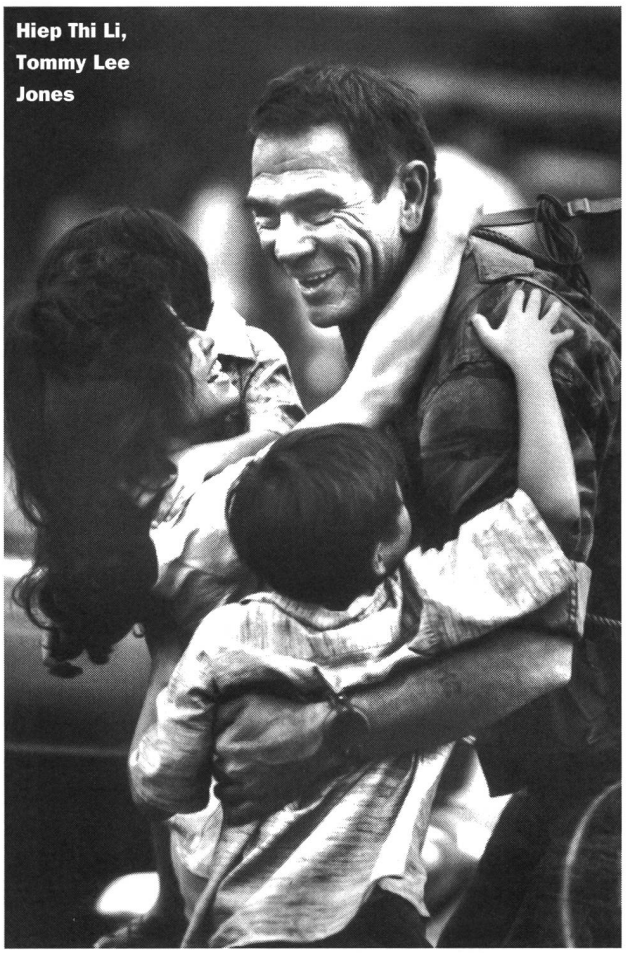
Alles beginnt in den frühen fünfziger Jahren, im Reisbauerndorf Ky La in Zentralvietnam. Noch steht der idyllische Flecken, von einer buddhistischen Bevölkerung besiedelt, unter französischer Herrschaft, doch die europäischen Kolonialisten sind eher fern denn bedrohlich nah, sitzen in Hanoi, Saigon, Paris. Für das Mädchen Le Ly (Hiep Thi Le) könnte die Welt in Ordnung sein, zwischen Himmel (wo Ong Troi, der Himmelsvater, über das Schicksal der Menschen bestimmt, Herr der Mysterien ist) und Erde (wo Me Dat, die Mutter Erde, für die Fruchtbarkeit des Bodens sorgt). Doch Oliver Stones dritter Film über das amerikanische «Vietnam-Trauma» erzählt nicht die Saga vom beschaulichen Landleben, sondern greift, hochdramatisch inszeniert, ein exemplarisches Frauenschicksal auf, illustriert es über eine Zeitspanne von rund vier Jahrzehnten hinweg, durch alle Perversionen und Wirren des Kriegsverlaufs bis hinein in die aktuelle Gegenwart.

Auslöser für diese filmische Odyssee waren die autobiografischen Aufzeichnungen der gebürtigen buddhistischen Vietnamesin Le Ly Hayslip, «When Heaven and Earth Changed Places» und «Child of War, Woman of Peace». Die heute in San Francisco lebende Autorin engagiert sich seit langem für karitative Unternehmungen in ihrer einstigen Heimat und sie hat auch das aufwendige Filmprojekt des Oliver Stone tatkräftig unterstützt und gewissermassen als «Supervisor» begleitet. In gewohnt virtuoser Manier erstellt nun Oliver Stone, einer der zweifellos virtuosesten und vielseitigsten Hollywood-Regisseure der Gegenwart, eine faszinierende Chronologie fataler Ereignisse. Angefangen von den ersten Begegnungen der zwölfjährigen Le Ly mit südvietnamesischen Militärs und US-Beratern, den agitatorischen Kontakten mit der nordvietnamesischen Gegenseite, mit Politideologen und Einheiten des Vietcong. Drastisch, aber ohne spekulative parteiliche Akzente, führt der Film vor, wie Le Ly in eine sich ins Elend schraubende Spirale aus psychischer Bedrohung und physischer Gewalt gerät, die in menschenunwürdiger Gefangenschaft, Folter, Vergewaltigung und gesellschaftlicher Erniedrigung gipfelt. Was Oliver Stone anstrebt, ist eine «Geschichtslektion von unten gesehen», hergestellt zwar mit den perfekt eingesetzten Mitteln der professionellen amerikanischen Kinomaschinerie, aber auch unter wohltuender Absenz jeglicher pathetischer, rührseliger Peinlichkeiten. Eine erfreuliche Tatsache, die im kommerziellen Kino und seiner mittlerweile fast unerträglichen Lust am Nacherzählen von sogenannt «wahren Geschichten» («Das Geisterhaus» u. a.) eher die Ausnahme ist!

Hiep Thi Li

Dass Oliver Stone über das richtige Augenmass verfügt, besonders bei diesem Themenkreis, ist keine Überraschung. Schon im klaustrophobischen Schlachtengmälde «Platoon» (1986) hat er, der 1967 als Freiwilliger selbst in Vietnam gekämpft hat, dort auch verwundet wurde, eine erstaunliche Abstraktionsfähigkeit bewiesen. Sein mikroskopischer Blick auf eine Handvoll GIs im sinnlosen Dschungelkrieg hat mit Stanley Kubricks Meisterwerk «Full Metal Jacket» (1987) oder Francis Ford Coppolas «Apocalypse Now» (1979) das oft bloss heroisierende Genre des «Kriegsfilms» moralisch neu definiert; in allen genannten Fällen wurde nicht nur ein ästhetisch

aufgemotztes Schauspiel zelebriert, sondern es gelang jeweils auch eine Annäherung an die Entlarvung der Absurdität des Waffengangs an sich. In «Born in the Fourth of July» (1990) wandte sich Stone dann – epenhafter, starkinomässig und nicht ganz ohne melodramatische Rührelemente – der Anti-Vietnamkrieg-Protestbewegung in den USA selbst zu, machte das anrührende Engagement des querschnittgelähmten Vietnamveteranen und Bürgerrechtlers Ron Kovic zur Chiffre für eine pazifistische Botschaft. Zweimal also ging es bisher im Werk des mittlerweile in die oberste Hollywood-Etage aufgestiegenen Regieautors um den Versuch, ein dunkles Kapitel der Historie auszuleuchten, eben das «Vietnam-Trauma» zu visualisieren. Und, man darf es so sehen, wohl auch die Leiden der höchsteigenen Vergangenheit mitzutherapieren.


Hiep Thi Li, Tommy Lee Jones

«Heaven and Earth» nun, aus politischen Gründen nicht an Originalschauplätzen in Vietnam gedreht (wobei die Recherchen dort angestellt wurden, im Beisein von Oliver Stone und Le Ly Hayslip), sondern in Thailand und in Kalifornie, befasst sich, eigentlich zum ersten Mal in einem Film dieser Grössenordnung, mit dem Leiden der vietnamesischen Bevölkerung selbst. Le Ly Hayslip, die durch ihre Heirat mit einem Sergeant der US-Army das Land nach dem Kollaps noch vor der kommunistischen Machtübernahme verlassen konnte, hat ihre Erfahrungen in Oliver Stones Werk einfliessen lassen. Ein Werk, das auf alle Starelemente verzichtet (abgesehen von Tommy Lee Jones ziert kein einigermassen populärer Name die Besetzungsliste) und sich um eine zwar suggestiv-bildstarke, aber doch wohltuend sensible, diskrete Schilderung des facettenreichen Frauenschicksals bemüht; es steht so glaubhaft für die Ohnmacht eines Individuums im Sog egoistischer Macht-und Politkapriolen.

«Heaven and Earth» ist ein emotionaler Film geworden, aber kein sentimental-geschmäcklerischer. Ungebrochene Identifikationsfiguren gibt es weder im Guten noch im Bösen, das gilt sowohl für die Repräsentanten aller Kriegsparteien und sogar für die Hauptfigur Le Ly selbst. Durch diesen Verzicht auf platte Klischees und Stimmungsmache gewinnt «Heaven and Earth» eine erstaunliche Tiefenwirkung und Glaubwürdigkeit. Zudem setzt eine stilistisch kontrapunktierende zweite Erzählebene unerwartete Akzente: Am interessantesten wird das Drama nämlich dort, wo das vietnamesisch/amerikanische Ehepaar in die USA heimkehrt, desillusioniert, ausgebrannt, enttäuscht. Und sich dann im vermeintlichen Friedenshorst, im Konsumparadies zu Kalifornien, auf mehreren Ebenen neuen Kulturschocks ausgesetzt sieht; spiessbürgerliche Aversionen gegenüber der exotischen Neuzuzüger sind an der Tagesordnung, aber auch die wachsende Orientierungslosigkeit des Ex-Soldaten beunruhigt, ein immer stärker werdendes Gefühl von Entwurzelung und Werteverlust fordert seinen Tribut. Mit bitter-ironischen Szenenfolgen, fast slapstickartigen Tupfern wird in diesem Kapitel Kritik geübt am *american way of life,* ohne dass der ernsthafte Grundtenor deswegen denunziert würde.

«Heaven and Earth» ist ein interessanter, ein kluger Film geworden, weil seine Autoren das Augenmass nie verlieren und begriffen haben, dass sich das «wahre Gesicht» (ohnehin eine Fiktion) einer Kriegskatastrophe zwar effektvoll bebildern, aber nur rudimentär annähernd realistisch vermitteln lässt. Selbiges gilt auch für den Mikrokosmos derartiger Tragödien, für die Befindlichkeit der unmittelbar Betroffenen, an der Opfer- sowie an der Täterfront. Gut also, dass sich Oliver Stone, der Regiestar, der einst im Fernen Osten waffen-gewaltmässig einem fatalen Patriotismus huldigte, und Le Ly Hayslip, die vor allem Opfer war, zu einer offensichtlich fruchtbaren symbiotischen Gemeinschaft gefunden haben. Niemand sollte Stones Film als spekulatives Kommerzunternehmen abtun oder ihn gar geringschätzen. Wenn sich das Massenmedium Kino einem Thema wie dem in «Heaven and Earth» abgehandelten mit solchem formalen und inhaltlichen Respekt nähert, verdient es eine wohlwollend-kritische Beachtung. ■

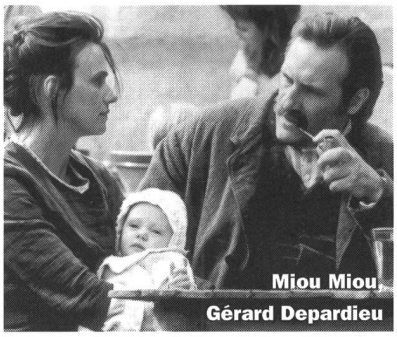
Germinal

Regie: Claude Berri
Frankreich 1993

Matthias Rüttimann

Der grosse Naturalist und Romancier Emile Zola (1840-1902) wollte nicht weniger, als mit den Mitteln der Literatur die Wirklichkeit im Verhältnis eins zu eins abbilden. An die Stelle des schönen Scheins sollte die Wahrscheinlichkeit des Dargestellten treten. Mit heiligem Eifer begab sich Zola in die Vorstädte und Proletensiedlungen, mischte sich unters geschundene, einfache Volk, observierte die schwindsüchtigen Glieder dieser Hungerleider und scheute sich nicht, von dessen wässriger Speise und scharfen Ausdünstungen zu kosten und – was skandalöser war – darüber zu schreiben. Sein 20bändiges Romanwerk «Les Rougon-Macquart», dessen 13. Band «Germinal» (1885) ist, vereinigt die Ergebnisse dieser anstössigen Recherchen gleichsam zum wissenschaftlich erhobenen Inventar der französischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts.

Von dieser Besessenheit zur Exaktheit hat Claude Berri offenbar geerbt. Nur arbeitet sie der französische Filmregisseur und Produzent nicht an der Wirklichkeit, sondern an der Literatur ab. Mit Akribie verfolgt er die Bebilderung ausgewählter Werke. Nach Pagnols provençalischer Bauernepik «Jean de Florette» und «Manon des Sources» (beide 1986 verfilmt) sowie Marcel Aymés Satire «Uranus» (1990) hat sich Berri nun «Germinal», einen wahren Eckpfeiler der französischen Literatur, vorgenommen. Um die detaillierten Milieubeschreibungen Zolas Wort für Wort ins Bild zurückzubuchstabieren, scheuten Berri und sein Ausstatter Thanh At Hoang weder Aufwand noch Kosten. Ein komplettes Bergwerk samt Arbeitersiedlung, Patina und Russ wächst aus dem Boden, wie es Frankreich wohl ein halbes Jahrhundert nicht mehr gesehen hat. 50 Tonnen Kohle werden aus Lothringen herbeigekarrt. Damit das Schwitzen, Stöhnen und Ächzen der Schauspieler in der Rolle der geschundenen Kreaturen nicht allzu gespielt wirkt. Und selbst die Korrektheit der Bierkrüge, «um den Staub hinunterzuspülen, der die Gurgel verlegte» (Zola), wurde beachtet: über 100 Stück, kegelförmig und mundgeblasen. 172 Millionen Francs, mehr als jeder französische Film zuvor verschlang das wahnwitzige Unterfangen, die Authentizität von Zolas «Germinal» noch authentischer, praktisch Wirklichkeit werden zu lassen.


Miou Miou, Gérard Depardieu

Getreu der Vorlage folgt der Film dem Maschinisten Etienne Lantier, der sich in einem Bergwerk des nordfranzösischen Kohlereviers für einen Hungerlohn anstellen lässt. Noch härter als für den Junggesellen ist das Leben für die zehnköpfige Familie des Bergarbeiters Maheu. Oft ohne Brot und Sous hungert sie dem nächsten Zahltag entgegen. Die unmenschlichen Arbeitsbedingungen führen Lantier dazu, die Bewohner der Bergarbeitersiedlung zu politisieren und zum Streik gegen die Bergwerksgesellschaft aufzurufen. Der Streik scheitert. Die Kumpel bleiben die Leidtragenden. Doch ist eine Saat gesät, wenn Lantier im Keim-Monat Germinal das Dorf der Bergarbeiter verlässt.

Wie beim Dekor hält sich die Verfilmung auch in Plot und Montage streng an den Roman. Alles steht bereits darin, selbst die Dialoge hatte Zola – weitsichtig – in direkter Rede angeführt. Die Spieler zitieren sie dankbar und lückenlos. Eine Grenze findet das Nachahmungsbestreben erst im Spiel der Darsteller und Darstellerinnen. Neben weiterem Mittelmass finden sich hier auch Glanzpunkte des Films. Miou Miou als Frau Maheu, Mutter von sieben Kindern, und Gérard Depardieu als deren Gatte scheinen zu ihren schönsten Rollen gefunden zu haben. Weniger glücklich ist die Besetzung der Hauptfigur Lantier durch den Polit-Sänger Renaud, der zum ersten Mal vor der Filmkamera steht. Zu eindimensional, zu starr verkörpert der 40jährige Barde den Part des schüchternen Jünglings, der zum Streikführer aufsteigt. In den Nebenrollen überzeugt vor allem Jean-Roger Milo als wendehalsiger Chaval, der Lantier die Maheu Tochter Catherine (Judith Henry) wegschnappt.

«Ich will erreichen, dass man den ewigen Schrei, den Zola ausgestossen hat, heute noch hört – und zwar genauso laut», schreibt Claude Berri zu seinem Film. Gegen den guten Willen ist nichts einzuwenden, und an Aktualität fehlte es Zolas Werken wahrlich nicht, wendete man den Blick etwas mehr nach Süden. Von beidem ist aber in Berris Prolet-Kostüm-Schinken wenig bis nichts zu spüren. Bereits Aymés politisch gemünzte Satire «Uranus» verstand Berri ins unverbindlich Allzumenschliche umzubiegen. «Germinal» behandelt den Klassiker klassisch, stellt ihn als museales Artefakt zur Schau. Eine Geschichtslektion, didaktisch vorteilhaft moderiert, gerade spannend genug, um die Eleven bei der Stange zu halten – aber auch nicht mehr.

Fünf Millionen Zuschauer müssen Berris Adaptation von Zolas Schrei im Kino sehen, um ihn zu amortisieren. Ein Kinoeintritt in Europa kostet mehr als das Monatseinkommen eines Grubenarbeiters in Peru. ■

L'odeur de la papaye verte

Regie: TRAN Anh Hung
Frankreich 1993

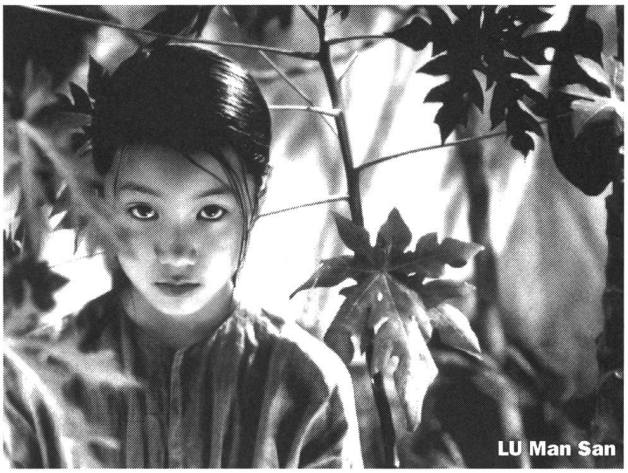
Mùi du du xanh / Der Duft der grünen Papaya

Pierre Lachat

Ort der Handlung ist ein Filmstudio in Frankreich. Der Regisseur, TRAN Anh Hung, ist 1962 in Vietnam geboren und seit 1975 in unserm westlichen Nachbarland niedergelassen. Vergeblich ist er 1991 in seine alte Heimat zurückgereist. Geeignete Drehorte für seinen Kino-Erstling waren keine zu finden. Als einzige Lösung drängte sich ein Aufbau der erforderlichen Szenerien in seinem neuen, europäischen Land auf.

Es ging darum, ein ganz bestimmtes historisches Vietnam südlichen und städtischen Typs nachzustellen. Die Dekors mussten so entworfen sein, dass sie die Ausführung minuziös geplanter Kamerabewegungen und komplexer Schnittfolgen zuliessen. Mit der endgültigen Wahl des Drehortes fiel automatisch jede Möglichkeit und jeglicher Anspruch auf dokumentarische Darstellung dahin. Das weitaus Schönste und das ganz und gar Richtige an Trans Film ist, dass aus der Not des Künstlichseinmüssens eine wahre Tugend erwachsen ist.

Keines der Bilder von Kameramann Benoît Delhomme versucht im mindesten abzustreiten, dass es das scheinbar idyllische Saigon der fraglichen Jahre – zwischen 1951 und 1961 – nicht wirklich zeigt. Jene versunkene Welt wird vielmehr wie auf einer Bühne nur zitiert und rekonstruiert: gewissermassen neu erdichtet. Das unvermeidliche «als ob», das in dem gesamten Gestus des Films steckt, erstreckt sich bis auf das Spiel des Ensembles mit, an seiner Spitze, LU Man San in der Rolle des zehnjährigen und TRAN NU Yên-Khê in der Rolle des zwanzigjährigen Küchenmädchens Mùi. Man braucht Vietnam und die Vietnamesen nicht zu kennen, um zu begreifen, dass kein Volk der Welt sich so ausgeprägt schauspielerisch gehabt. Aber gerade eine Darstellung solcher Art, gemessen und geziert, entspricht vollauf dem gewollten, mehr noch: durch die Umstände erzwungenen Stil des Films.


LU Man San

Die Heldin kommt im zartesten Alter aus dem Dorf in die Stadt, wo sie bei einer offensichtlich gutgestellten Familie vornehmlich von der alten Thi (NGUYEN Anh Hoa) in der Kunst des Haushaltens und besonders des Kochens unterwiesen wird. Über zehn Jahre hin wächst Mùi ihrer Herrschaft zu, anfänglich geblendet von deren schönerem Dasein. Bis dann Stück für Stück zum Vorschein kommt, dass in Wahrheit auch diese geschlossene Welt mit den feinsinnigen Ritualen, mit der ganzen demonstrativen Kultiviertheit ihre notdürftig überkleisterten inneren Risse und Wunden kennt.

Ein Jahrzehnt vergeht, bis aus der Integration Mùis in den Familienkreis die folgerichtige Emanzipation des nun erwachsenen Mädchens hervorgeht. Aus dem Haus gewiesen, muss es jetzt seinen eigenen Weg ins Leben beschreiten. Eine heftige Wehmut bleibt indessen, die vergangenen Zeiten waren von einer unwiederbringlichen Schönheit. Schon allein die schlichten, köstlichen Gerichte mit ihrem Gemüse und ihrem Fleisch, mit den delikaten Duftwölklein beim Andünsten in der bauchigen Metallschüssel und den sorgsam beigegossenen braunen und weissen Sossen genügten, um den berühmten Satz zu illustrieren: Wer nicht die Zeit vor der Revolution gekannt habe, der werde nie wissen, wie süss das Leben sein könne.

Wohl jeder denkbare Vietnam- oder vietnamesische Film muss jenen grossen dreissigjährigen Krieg mindestens streifen, der das Land von den vierziger bis in die siebziger Jahre hinein zerrissen hat. Tran lässt über einzelne seiner erlesenen Bilder einen unsichtbaren Düsenjäger hinwegfliegen, mehr braucht es nicht. Die verzauberte Jugend Mùis entzaubert sich ohnedies von innen heraus. Voller wahrer Wunder kann ja keine Zeit sein, es sei denn, sie komme früher oder später an ihr Ende – es sei denn, liesse sich sogar sagen, sie sei schon vorbei. ■

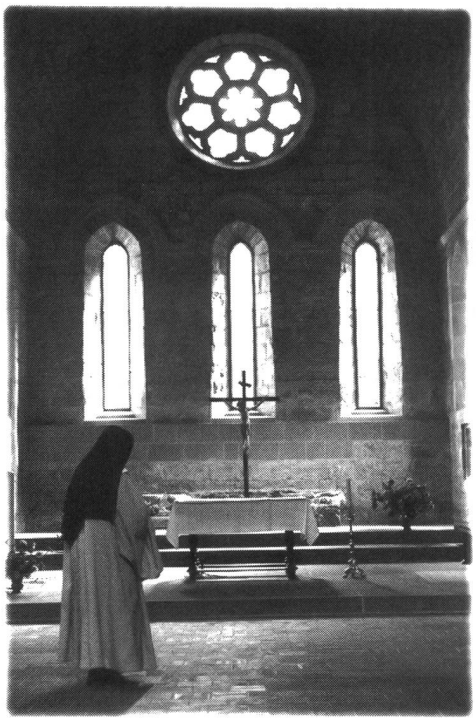
Pèlerinage

Regie: Jean-Blaise Junod
Schweiz 1992

Franz Ulrich

Eine volkstümliche Wallfahrt in Andalusien und der strenge liturgische Tagesablauf in einem Schweizer Zisterzienserinnenkloster – ein grösserer Gegensatz lässt sich kaum denken. Dass in diesem Gegensatz aber auch Gemeinsames enthalten ist, zeigt auf eindrückliche Weise Jean-Blaise Junods «Pèlerinage»: Pilger und Nonnen befinden sich auf der Suche nach dem Spirituellen.

Alljährlich findet zu Pfingsten im Süden Andalusiens eine Wallfahrt zum Marienheiligtum von Rocio statt. Von König Alfons X. im 13. Jahrhundert, zur Zeit der *Reconquista,* der Vertreibung der Araber von der Iberischen Halbinsel, gegründet, hat der Wallfahrtsort bis heute nichts von seiner Anziehungskraft und Bedeutung verloren. Die Wallfahrt, an der jedes Jahr Tausende von Frauen, Männern und Kindern teilnehmen, wird von den Bruderschaften, die seit dem 17. Jahrhundert zu Ehren der Jungfrau in den Städten und Dörfern entstanden sind, organisiert. Im Film ist es die Bruderschaft von Sanlucar de Barrameda, einer Stadt an der Mündung des Guadalquivir, die ihre kostbare Marienstandarte (den *simpecado*) aus ihrer Kapelle holt und nach der morgendlichen Messfeier auf einem prunkvollen, mit Blumen geschmückten, von einem Baldachin überdachten und von gewaltigen Ochsen gezogenen Wagen mit zwei riesigen Rädern befestigt. Die ganze Bevölkerung nimmt an der Prozession durch die Strassen der Stadt teil, dann begeben sich die Pilgerinnen und Pilger auf den dreitägigen Marsch nach dem nördlich gelegenen Rocio. Ein quirliger Zug von Menschen in farbenprächtigen Trachten bewegt sich durch eine abwechslungsreiche Landschaft, überquert auf einer Fähre einen Fluss, zieht durch Sümpfe, Kiefernhaine und Sandwüsten voller Hitze und Staub. In stetem, langsamem Trott ziehen die schwarzen Ochsen den schweren Karren voran, die Menschen folgen betend und singend, und abends wird unter freiem Himmel gerastet und getanzt.



In ständigem Wechsel des Schauplatzes wird die andalusische Pilgerfahrt mit den liturgischen Feiern und Stundengebeten im Alauf eines Tages in einem schweizerischen Zisterzienserinnenkloster kontrastiert. Dort beginnt der Tag morgens um vier Uhr mit der *Vigil*, setzt sich fort mit den *Laudes* und endet nach der *Vesper* abends mit der *Komplet*. Die Nonnen versammeln sich zu verschiedenen Tageszeiten im Chor der gotischen Kirche zu Gebet und Gesang, feiern das Messopfer, hören einen Text aus der Ordensregel des heiligen Benedikt, der von den verschiedenen Stufen der Demut handelt. Vom *ora et labora* (Bete und arbeite) der benediktinischen Ordensregel zeigt Junods Film nur das liturgische Beten der klösterlichen Gemeinschaft, analog zur festlichen Wallfahrt der Andalusier, deren Alltagsleben ebenfalls ausgerklammert ist.

«Pèlerinage» konfrontiert Zuschauerinnen und Zuschauer mit zwei Welten, die in Raum und Atmosphäre völlig verschieden sind. In Andalusien ist es ein festliches, zuweilen chaotiches und exaltiertes Geschehen voller Inbrunst, Lebenslust, Farben und Tönen, eine weltzugewandte Wanderschaft zu einer Quelle der Gnade und des erhofften Heils. Im geschlossenen Raum der Klosterkirche herrscht ein asketisches Ritual der Stille, der Besinnung und Einkehr. Die liturgischen Texte und gregorianischen Gesänge in ihrer fast unirdischen Reinheit dienen der Meditation, der Schau nach innen, der Hinwendung zum Spirituellen, Göttlichen. Der Film führt zwei Grundhaltungen und Grunderfahrungen menschlichen Daseins, die *vita contemplativa* und die *vita activa* beispielhaft vor Augen. Unser aller Leben besteht aus dieser doppelten Pilgerschaft: jener durch Raum und Zeit, von der Geburt bis zum Tod, und jener inneren zu einer letzten, endgültigen Realität, die sich Raum und Zeit entzieht.

Um diese zwei komplementären Seiten menschlichen Daseins sicht- und erlebbar zu machen, braucht Jean-Blaise Junod keinen erklärenden Kommentar. Alles, was er Zuschauerinnen und Zuschauern vermitteln möchte, sagt er durch die Form, die Struktur und die

Bilder und Töne seines Films. Junod, 1947 in Neuenburg geboren, hat seit 1967 Filme gemacht, darunter eine Hommage an Robert Flaherty, dessen poetischem Dokumentarismus er verpflichtet ist. Der Westschweizer Schriftsteller Georges Haldas hat Junods Film in einer sehr verständnisvollen und einfühlsamen Besprechung *(Tribune de Genève* vom 22. Oktober 1992) als «vollendetes Filmgedicht» bezeichnet. Tatsächlich begnügt sich Junod nicht mit der möglichst stimmigen Abbildung von Realität, sondern schafft einen Erlebnisraum mit poetischen Dimensionen. In der Klosterkirche dominieren Vertikalen – die gotische Architektur, die Kerzen, die aufrechten Gestalten der Nonnen – und Lichtkontraste: die weissen Gewänder der Ordenschwestern und die hellen Flammen der Kerzen leuchten im Dunkel der Kirche, durch die Fenster fällt warm das Sonnenlicht und wandert im Verlauf des Tages über die steinernen Kirchenmauern. Die Kamera (Pio Corradi, Philippe Cordey und Junod selbst) befindet sich fast immer am gleichen Platz, beschränkt sich auf wenige Schwenks seitwärts und nach oben, bleibt immer auf einer respektvollen Distanz und schafft so einen meditativen Raum spirituellen Geschehens.

Ganz anders agiert die Kamera in Andalusien. Dort bewegt sich das Geschehen in der Horizontalen. Die Prozession der Menschen zieht sich auseinander, verliert sich fast in der weiten, flachen Landschaft. Die Kamera wandert mit, mischt sich unter die Leute, fängt die physischen Realitäten der Pilgerschaft ein: Mühsam quälen sich Wagenräder durch tiefen Sand, aufgewirbelter Staub legt sich im Sonnenglast über die Wallfahrenden. Inbrünstige Gebete wechseln ab mit zwanglosem Plaudern und Tänzen im Rhythmus der Kastagnetten. Die Ochsen werden getränkt und mit Brunnenwasser gekühlt, in dem alsbald auch ausgelassene Paare ein erfrischendes Bad nehmen – ein Treiben voller erdhafter Vitalität und Sinnlichkeit und zugleich von archaischer, mythischer Kraft. Während der Tag im Kloster mit dem *Salve Regina* zu Ende geht, kulminiert die Wallfahrt in Andalusien in einer fast «heidnisch» anmutenden Zeremonie. In Rocio, wo die Pilgerschaften aus allen Himmelsrichtungen eingetroffen sind, wird das Gnadenbild, eine schwere Statue unter einem Baldachin, aus der Kirche geholt – es sieht aus wie eine Entführung – und hoch über die Köpfe einer frenetisch jubelnden Menge balanciert, wobei es immer wieder im Meer aus wogenden Menschenleibern unterzugehen droht. Dazu erklingt eine von einer Frau auf Arabisch gesungene Marienhymne. Da wird ganz Spanien samt seiner Geschichte – der *Conquista* und der *Reconquista* – lebendig.

«Pèlerinage» gehört wie «Requiem» von Reni Mertens und Walter Marti, «Die Insel» von Martin Schaub oder Cyril Schläpfers »Ur-Musig» zu jenen Filmen, die eine poetisch gestaltete Wirklichkeit auf der Leinwand entstehen lassen, zu der das Publikum ohne die Hilfe von Kommentaren und Informationen, die Bilder und Töne ins «richtige» Licht rücken, ein Verhältnis finden muss. Diese Filme stellen sich bewusst in Gegensatz zur im Kino und auf TV-Kanälen häufig grassierenden Wortlastigkeit, die in den meisten Fällen nur die Beliebigkeit und Banalität der Bilder kaschieren muss. «Pèlerinage» konfrontiert Zuschauerinnen und Zuschauer mit zwei Welten religiösen Erlebens, mit zwei Arten der Suche nach dem Spirituellen, ohne wertend Stellung zu beziehen. Ihre Einstellung zum Gezeigten müssen Zuschauerinnen und Zuschauer selber finden, indem sie ihre Gefühle, Erfahrungen, Erwartungen und Befürchtungen einbringen. Dass dies kein bloss anstrengendes, sondern ein anregendes Unterfangen wird, dafür sorgen die ästhetische Schönheit und die rigorose formale Struktur des Films. ■