Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 47 (1995)
Heft: 2

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: 08.01.2026

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

Léon

Léon – Der Profi

Regie: Luc Besson
Frankreich 1994

Dominik Slappnig

Damals kaum 22jährig, hat Luc Besson seine erste Schlacht gewonnen: Mit «Le dernier combat» (1982) wurde er Frankreichs jüngster Wunderknabe der Filmwelt. Seit langem plant er seinen Absprung in die USA. Im eigenen Land von den Kritikern nie sonderlich geliebt, gab er seinen Filmen englische Titel: Auf «Subway» (1985) folgt «The Big Blue» (1988), und «Léon», den er erstmals im Land der Träume drehte, realisierte er die beiden Filme «Nikita» (1990, ZOOM 13/90) und «Atlantis» (1991). Beide Titel lassen sich ohne Mühe englisch lesen.

«Léon» wurde in den USA unter dem Namen «The Professional» gestartet. Der grosse Erfolg des Films gibt den langen Vorbereitungen Bessons recht. 18 Millionen Dollar hat der Film dort in acht Wochen eingespielt, mehr als jeder andere französiche Film bisher.

«Léon» entstand aus einer Weiterführung der Figur Victors, des *nettoyeurs* im Film «Nikita». Léon ist ein Sizilianer, der als Kind nach New York gekommen ist, vom Mafiaboss Tony unter die Fittiche genommen, und zum Killer, *cleaner*, wie es Léon bezeichnet, ausgebildet wurde. Und gleich wie Luc Besson «Nikita» für Anne Parillaud gemacht hat, erklärt Besson im Presseheft zum Film, er habe Léon für Jean Reno gemacht.

Léon (Jean Reno) ist ein Einzelgänger. Er wohnt in Little Italy in New York allein in einer kleinen Wohnung. Die Wände seiner zwei Zimmer sind braungelb, vor den zwei Fenstern hängen weisse Vorhänge. Am Abend bügelt er seine weissen, langärmligen Unterhemden und pflegt seine Topfpflanze. Diese stellt er tagsüber auf das Fensterbrett in die Sonne. Die Pflanze ist sein einziger Freund, *«always happy, no questions»*. Wenn es Zeit zum Schlafen ist, setzt er sich auf einen Stuhl, zieht die dunkle, runde Sonnenbrille an und legt eine Pistole neben sich. Dann löscht er das Licht.

Die 12jährige Mathilda (Natalie Portman) stört diesen rituellen Tagesablauf. Als *cleaner* straft Léon diejenigen, die sich in den Augen seines Bosses schuldig gemacht haben. Aber er rettet die, die unschuldig sind. Beispielsweise Mathilda, Tochter eines kleinen Ganoven, der Rauschgift unterschlägt und dafür mitsamt Familie umgelegt wird. Die Abrechnung in der Nachbahrwohnung ist im vollen Gange, als Mathilda mit zwei Kartons Milch, die sie für Léon gekauft hat, vom Einkaufen zurückkommt. Als sie merkt, was in ihrem Zuhause geschieht, geht sie daran vorbei und bleibt weinend vor Léons Türe stehen. Sie bettelt, dass er sie einlasse. Doch Léon denkt nicht daran. Erst als einer der Gauner sich für sie zu interessieren beginnt, öffnet Léon die Tür. Im Film sieht man das, indem Licht auf Mathildas verweintes Gesicht fällt. Von Léon erlöst, ist sie der Hölle vorerst entronnen, doch der Weg ins Paradies ist noch weit.

Und dieser Weg führt über die Liebe und den Tod. Léon und Mathilda freunden sich an. Sie fragt ihn, wie er sein Geld verdiene. Als er ihr antwortet, er sei ein *cleaner*, findet sie das *cool*. Und als sie Léons Namen hübsch findet, verschüttet der Mann sein Glas Milch. Sie bringt ihm das Lesen bei, er ihr, wie man mit Waffen umgeht. Eines Tages lässt sich Mathilda auf ihr Bett fallen, breitet die Arme aus und sagt Léon, dass sie ihn liebe...

Exemplarisch wird in «Léon» das Wort *everyone* eingesetzt: Einmal fragt Mathilda Léon, ob er alle *(everyone)* umbringe. Worauf Léon verneint: «Keine Frauen, keine Kinder». Léon ist ein Mörder mit moralischen Grundsätzen. Sein Gegenspieler Stansfield (Gary Oldman), ein führender Polizeioffizier, selber in Drogengeschäfte verwickelt und süchtig, kennt dagegen keine Moral. Er bringt *alle* um, Männer, Frauen und Kinder, wie er beim genussvollen Abschlachten von Mathildas Familie zeigt. Als Stansfield Léon und Mathilda ausfindig gemacht hat, lässt er brutal ihre Bleibe stürmen. Léon leistet erfolgreich Widerstand. Ausser sich fordert Stansfield Verstärkung an. Als er einem Polizisten sagt: «Hol' mir alle!», und dieser fassungslos sagt: «Was meinst du mit 'alle'?», schreit er ihn an: *«everyone!»*.

Wie Gary Oldman diesen Stansfield in seiner unkontrollierten Extravertiertheit verkörpert, ist ein Phänomen. Genau so überzeugend Natalie Portman, deren feine Mimik des Gesichtes und die Intensität ihres Blickes auf der Breitleinwand voll zur Geltung kommen, beispielsweise wenn Léon von ihr verlangt, mit dem Rauchen aufzuhören.

Als die letzte Schlacht geschlagen ist, entschwindet Mathilda mit der Roosevelt Island Seilbahn hinüber nach Brooklyn. Im Hof ihrer Schule gräbt sie ein Loch für Léons Pflanze. Endlich ist sie im Paradies angekommen. Doch nicht weit dahinter leuchtet die Versuchung, die Skyline Manhattans. ■

L'homme des casernes

Regie: Jacqueline Veuve
Schweiz/Frankreich 1994

Martin Schlappner

Dass sich erst dieser eine Film von Jacqueline Veuve – die Chronik einer Infanterie-Rekrutenschule – der schweizerischen Armee als eines für den Film geeigneten Themas annehme, ist eine zu «L'homme des casernes» mehrfach geäusserte Meinung. Solches kann sich nur eine Kritik einfallen lassen, die ohne historisches Gedächtnis auskommen zu können meint. Über die Armee unseres Landes hat es Filme schon früh und zahlreich gegeben – Filme, die den Zugang zu ihrem Thema auf Grund des Bedürfnisses ihrer Zeit je anders suchten. In den dreissiger Jahren beispielhafte Filme im Sinne der Beschwörung des Wehrwillens gegen die Arglist einer totalitären Bedrohung. Nicht weniger beispielhaft zuletzt, seit der Druck von aussen weggefallen ist, der Diskurs über den sicherheitspolitischen Sinn der Armee.

Jacqueline Veuve nun ist die erste Frau, die sich der Aufgabe stellte, in einem Prozess des Filmens sich ein Bild – gewiss nicht *das* Bild – der Armee eines Landes zu verschaffen, das in der Verfassung die allgemeine Wehrpflicht niedergeschrieben hat und dessen militärisches Potential auf den Milizdienst seiner Bürger – obligatorisch der männlichen, freiwillig der weiblichen – abgestellt ist. «L'homme des casernes», während der Winterschule von Infanteristen in Colombier gedreht, unternimmt – was kaum gelänge – keineswegs einen umfassenden Blick auf die schweizerische Armee. Was der Film bietet, belegt den Verlauf einer Rekrutenschule der noch immer umfangreichsten Waffengattung unter den kombattanten Truppen. Mehr und anderes nicht, doch das thematisch Vorgenommene, soweit es für die Kamera einblickbar ist, in überzeugender Weise. Keineswegs aber ist es ein blosser Ausbildungsfilm, deren es viele gibt.

Jacqueline Veuve und ihr Team, hervorstechend in diesem wie immer der Kameramann Hugues Ryffel und die Cutterin Edwige Ochsenbein, sind – offenbar von keinerlei militäroffizieller Lenkung manipuliert – an den Ausbildungsalltag der Soldaten nahe herangekommen. Dass dieser Alltag unverstellt zu Bildern wird, deren Fertigung in seinen regelhaften, normalen Ablauf eben doch einen Eingriff hätte darstellen können, ist bewundernswürdig und hat natürlich mit der grossen Erfahrung der Autorin zu tun. In keinem ihrer bisherigen Filme – vor allem nicht in ihrer «Chronique paysanne en Gruyere» (1991) – hat diese sich anders eingemischt als eben in dem Sinne, dass sie die Dinge gestalterisch ordnet.

In solcher Ordnung ist Jacqueline Veuve Künstlerin. Deren Voraussetzung jedoch ist immer das Auge der Ethnologin (die sie von Hause aus ist). Den Alltag einer Rekrutenschule beobachtend, hat sie das einer Ethnologin eigene Bedürfnis nach Erforschung einer Stammesgesellschaft, einer geschlossenen Gruppe, wie auch eine Soldatenschule sie darstellt, befriedigt. Sie sammelte an Eindrücken, was davon es nur geben mochte, und ordnete diese Eindrücke nach Motiven, zeitlichem Ablauf und sachlicher Relevanz. Doch eines eigenen Urteils enthält sie sich, einer wie immer ideologisierenden Bewertung gibt sie nicht nach. Vielmehr hält sie für Zuschauerinnen und Zuschauer den Raum offen, um zu dem, was zu sehen und zu hören ist, eine eigene Stellung beziehen zu können. Weder lodert das Pamphlet, in heutiger Zeit sei für unser Land eine Armee obsolet geworden, noch plädiert der Film für eine militaristische Intransingenz. Obgleich er in Voten von Rekruten Armeeskepsis vernehmbar, in Sentenzen einiger Offiziere die Gefahr selbstzweckhafter militaristischer Gesinnung erkennbar macht. ■

Quiz Show

Regie: Robert Redford
USA 1994

Franz Everschor

«Quiz Show» ist einer jener seltenen Filme, in denen Hollywood das Selbsverständnis und Selbstbewusstsein der amerikanischen Nation einer kritischen – hinter hoher Unerhaltungsqualität getarnten – Überprüfung unterzieht. Ähnlich wie in Paddy Chayefskys und Sidney Lumets «Network» (1976) ist es das Fernsehen, sein Glanz, seine Macht und seine Verführungskraft, die den Hintergrund dafür abgeben. «Quiz Show» weist zurück in die fünfziger Jahre, als Millionen und Abermillionen von Amerikanern die abendlichen Herausforderungen ihrer Quiz-Idole mit ebensolcher fanatischer Süchtigkeit verfolgten wie heute nur noch die Mutmassungen im Umfeld des eines Doppelmordes angeklagten Footballstars O. J. Simpson. Es ist die Zeit des Nachkriegsoptimismus, des kapitalistischen Traums von Aufstieg und Erfolg – eine Zeit, in der man sich ebenso an den kleinen jüdischen Aussenseiter wie an den gelackten jungen Literaturprofessor aus bestem Hause klammerte, wenn ihnen im gleissenden Licht der Fernsehstudios Woche für Woche das große Geld in den Schoss fiel. Denn das war der Grund aller Faszination: nicht die (scheinbar) demonstrierte unglaubliche Intelligenz, sondern der Wettlauf um den Dollar.

«Quiz Show» erzählt von einem Ereignis, das die ganze Nation als Betrug an ihren Traditio nen und Idealen empfand, von dem Regisseur Robert Redford (in einem Interview mit der *New York Times*) meint, es habe das Wort «Ethik» aus dem amerikanischen Wortschatz ge strichen, ähnlich wie in den letzten Jahren das Wort «Scham» in Vergessen geraten sei. Die Quiz-Show, um die es geht, hiess «Twenty-One» und war eine der beliebtesten Sendungen des US-Fernsehens, bis sie 1958 zum Anlass eines Skandals wurde, der als symbolisch angesehen werden kann für den allmählichen Verlust der «Unschuld», der sich während der fünfziger Jahre in den bis dahin scheinbar festgefügten amerikanischen Familien ausbreitete. Der bisherige Held der Show, ein nahezu unschlagbarer, aus kleinen Verhältnissen kommender Bronx-Jude namens Herbie Stempel (John Turturro), musste dem attraktiveren weissen Dozenten Charles Van Doren (Ralph Fiennes) weichen und stürzte das NBC-Network in einen öffentli chen Aufruhr. Er beschuldigte den Sender und dessen Produzenten der bewussten und geplan ten Irreführung des Publikums. Alle Fragen und Antworten seien vorher mit ihm abgesprochen worden. Als dann die Ratings eines Tages nicht weiter stiegen, habe man ihn fallen lassen, und es gebe keinen ersichtlichen Grund, dass sein illustrer Nachfolger nicht Teil des selben Komplotts sei.

Ralph Fiennes

Es spielt kaum eine Rolle, aber es ist so: Der Film beruht auf Tatsachen. Das unehrenhafte Komplott hat stattgefunden. Geradeso, wie der verbitterte Verlierer es beschrieb. Hier und dort verfährt «Quiz Show» etwas frei mit den Fakten, so etwa in der stark dramatisierten Rolle, die der junge Anwalt und spätere Redenschreiber John F. Kennedys, Richard N. «Dick» Goodwin (Rob Morrow), bei der Aufklärung des Skandals spielt. Auch wenn der Handlungszeitraum von etwa drei Jahren vom Drehbuch auf wenige Monate «konzentriert» wurde, so hat es sich alles in allem so zugetragen. Oft leiden Filme, die bei den Tatsachen bleiben wollen, an zu trockener Lehrhaftigkeit. Nicht so Redfords Produktion «Quiz Show», die ein aussergewöhnlich animierender Film geworden ist, hinter den Bildern angestachelt von einem der besten Drehbücher, das Hollywood seit langer Zeit gesehen hat. Es wurde geschrieben von Paul Attanasio, einem früheren Filmkritiker der *Washington Post*. Den Namen sollte man sich merken. Attanasio trägt ebenso scharf profilierte Dialoge von durch ethische Konflikte unbelasteten Geschäftsleuten wie ironische Seitenhiebe auf die Gesellschaftsstruktur Amerikas in den fünfziger Jahren bei. Die Figuren gewinnen dadurch über den Einzelfall hinausweisendes Gewicht und müssen für die Darsteller schon beim Lesen der Rollen eine reine Freude und Herausforderung gewesen sein.

Robert Redford als Regisseur beweist aufs neue seine Sicherheit im Umgang mit Schauspielern. Doch die eigent-

liche herausragende Leistung ist die (ganz beiläufige) Gestaltung einer Periode des Übergangs, in der die heroisch-spartanische Ära der Eisenhower-Zeit den Zugang zu erneuertem Selbstbewusstsein und Fortschrittsglauben fand. Nicht zuletzt sind es die glaubwürdigen Interieurs einer modischen Renaissance, mit deren äusserlichen Attributen die Kompensation bürgerlicher Miefigkeit durch Erfolg und Karriere symbolisiert werden, die den Film zum Anfassen echt erscheinen lassen. In solcher Umgebung gediehen nicht nur die uneingestandenen Animositäten zwischen Juden und weissen angelsächsischen Protestanten, den WASPs, sondern manifestierte sich auch die zunehmende Kontroverse zwischen traditionsbewusster Intelligenz und geschäftssüchtigen Pragmatikern. «Quiz Show» spiegelt das alles, ohne es akademisch aufs Podest zu heben. Redfords behende und bewegliche Inszenierung – im Rhythmus das gerade Gegenteil seines kontemplativen letzten Films «A River Runs Throug It» (ZOOM 5/93) – macht es möglich, sich gut zu unterhalten, obwohl es um so fundamentale Dinge wie die Käuflichkeit der Medien und die Verführbarkeit der Menschen geht. ■

John Turturro, Johann Carlo

«Das Publikum misstraut dem Fernsehen»

Gespräch mit Robert Redford

Dominik Slappnig

Herr Redford, denken Sie, dass Kino irgend etwas bewirken kann?
Ich wünschte, ich würde das denken können, aber ich glaube nicht daran. Ich bin dankbar, dass ich Filme machen kann. Film bietet riesige Möglichkeiten, sich frei und kreativ auszudrücken, aber ich denke nicht, dass Film irgend etwas beeinflusst, ausser vielleicht Mode. Leute wollen genau die Kleider tragen, die ein Schauspieler in einem bestimmten Film trägt. Musik wird durch Filme bekannt, sie kommt in Hitparaden und wird dadurch besser verkauft. Aber ich denke nicht, dass Film irgend etwas in Politik oder Gesellschaft bewirken kann. Natürlich hatte ich einmal die Illusion, mit Film etwas zu verändern, aber heute habe ich die Hoffnung aufgegeben. Und doch fahre ich fort, Filme zu machen.

Wann genau ist das passiert?
Das war ein allmählicher Prozess. Angefangen hat es damit, als ich 1969 meinen ersten Film produzierte. Der Film heisst *«Downhill Racer»* (Regie: Michael Ritchie) und handelt von einem Skichampion. Ich vertrat darin die Ansicht: Schaut euch die Realität des Spitzensports in den USA genauer an; um was geht es da wirklich? Es geht nur ums Geld. Und es geht nur ums Gewinnen. Denn die Gewinner bekommen das grosse Geld. Keiner investiert in den Verlierer. Aber als ich als Kind Sport trieb, hat man mir immer gesagt: «Es spielt keine Rolle, ob du gewinnst oder verlierst, was einzig zählt ist die Freude am Spiel». Das ist eine Lüge und darum wollte ich einen Film machen, der zeigt, dass es eben alles bedeutet, ob du gewinnst oder verlierst. Sieg ist Geld und Popularität und garantiert höhere Werbeeinnahmen. Auch um die Werbung geht es in diesem Film. Die Werbung, die den Amateursport langsam aushöhlt. Ich hoffte, wenn die Leute «Downhill Racer» sehen, werden sie dafür kämpfen, dass sich etwas verändert. Aber schon einige Jahre nachdem der Film abgedreht war, sah man Skifahrer mit Werbeaufschriften auf dem ganzen Dress verteilt.

Robert Redford

Dann machte ich *«The* ▶

▶ *Candidate»* (Michael Ritchie). Ein Film darüber, wie man in den USA Politiker wählt. Die Aussage des Films war: Wir wählen Politiker, die korrupt sind. Der Film kam 1972 ins Kino. Das war das erste Jahr, in dem die 18jährigen in den Staaten wählen konnten. Ich erhoffte mir, dass sie sich in den Schulen den Film ansehen werden. Aber was passierte? Die Jungen scherten sich einen Deut um die Wahlen, und daran hat sich bis heute nichts geändert. Bei den Wahlen vom Herbst 94 war vor allem ausschlaggebend, wer wieviel Geld in seinen Wahlkampf investierte, um möglichst oft im Fernsehen präsent zu sein. Ein Kandidat in Kalifornien gab 30 Millionen Dollar aus. Er war völlig unqualifiziert für das Amt eines Senators, aber er hat die Nomination nur ganz knapp verpasst. Was ist das heute noch für eine Politik, in der Politiker die Leute anlügen, ohne zur Rechenschaft gezogen zu werden? Richard Nixon hätte es beinahe geschafft. Zehn Jahre später war die Iran-Contra-Affäre, und Oliver North stand vor Gericht und versicherte, er sage die Wahrheit, und Ronald Reagan vertuschte etwas, das er wusste, und George Bush verneinte etwas, von dem er Kenntnis hatte...

***A**ber geben sie sich jetzt nicht etwas naiv wenn sie sagen: Meine Filme bewirken nichts und stellen damit bewusst ihr Licht unter den Scheffel?*

Tatsächlich sagte mir das kürzlich auch ein Moderator einer TV-Show in New York. Wir sprachen über meinen Film «All the President's Men» (Alan J. Pakula, 1976) und er sagte: «Jetzt sind sie aber doch ein bisschen zu naiv, was die Wirkung Ihrer Filme angeht». Natürlich sei es naiv zu denken, das ganze politische System der USA werde sich ändern wegen einem Film. Aber genauso naiv wäre es zu meinen, der Film habe überhaupt keinen Einfluss darauf. Ich antwortete, dass ich keine Beweise habe. Wie lässt sich der Einfluss eines Films messen, wenn sich nichts verändert? Natürlich lief der Film gut. Er spielte viel Geld ein. Aber wie setze ich diese Einnahmen in Relation mit dem ausbleibenden politischen Wandel? Tatsache ist: Ich habe bis heute keine Veränderung bemerkt.

***W**ürde der Skandal um «Quiz Show» heute passieren, könnte man damit überhaupt noch Schlagzeilen machen?*

Natürlich startete damals etwas mit diesem Skandal, das bis heute immer stärker geworden ist. Es ist der Beginn des generellen Misstrauens gegenüber dem System, in dem wir leben, dem Geld, der Politik, der Macht und der Unterhaltung. Das Fernsehen ist das Bindeglied zwischen diesen Faktoren.

Persönlich kann ich mich sehr gut an den Skandal erinnern, den «Twenty-One» auslöste. Ich war gerade 20jährig, kam von Kalifornien nach New York, heiratete und gründete eine Familie. Die riesige Popularität dieser Show nahm das Land im Sturm. Die Einschaltquoten waren einzig vergleichbar mit den Hearings von 1956, als McCarthy vor Gericht auftrat und klar wurde, wie geistesgestört dieser Senator war. «Twenty-One» hatte noch höhere Einschaltquoten. Vor allem aber waren erstmals 55 Millionen Zuschauer bereit, zur reinen Unterhaltung vor dem Fernseher zu sitzen. Auch ich habe Van Dorens Auftritte gesehen. Nie hatte ich dabei den geringsten Zweifel, dass etwas nicht mit rechten Dingen zugehen könnte. Das Fernsehen war noch so neu und hatte sich bisher als Kanal der Wahrheit, gerade im McCarthy Prozess, hervorgetan. Als die Show dann platzte, war das ein riesiger Schock. Von diesem Moment an war es für das Fernsehen undenkbar, je wieder in die Position der Unschuld zurückzukehren. Seit damals hat sich dieser Schock wieder und wieder ereignet. Nur wurde er immer kleiner, weil wir dem Fernsehen auch immer weniger vertrauten. So denke ich, wenn heute etwas wie 1958 geschehen würde, würde das nicht mehr so grosse Wellen werfen.

***L**iegt da nicht die Gefahr des Films, dass «Quiz Show» auf den ersten Blick nicht viel mit der heutigen Fernseh-Situation zu tun hat?*

Dazu kann ich ihnen eine lustige kleine Geschichte erzählen. Tom, ein Freund von mir, ist Moderator für NBC. Jeden Abend ist er um sechs Uhr mit den Abendnachrichten zu sehen. «Twenty-One» war eine NBC-Produktion, und ich bin völlig überzeugt davon, dass NBC damals im vollen Wissen korrupt gehandelt hat. Tom ist mein Nachbar in Sundance. Wir gingen zusammen skifahren, und ich habe Tom vorgeschlagen, mit ihm zusammen den Film anzusehen. Als die Vorführung vorbei war, sagte Tom zu mir: Gratulation, dies ist wirklich ein guter Film. Ich war überrascht und sagte: Ja? Was meinst Du, was NBC zum Film sagen wird? Und er sagte: Ich denke sie sollten ihn kaufen, denn das ist doch alles schon längstens Geschichte...

***H**eute gibt es keinen Van Doren mehr, den man in die Verbannung schikken kann. Wer zahlt denn jetzt den Preis für die Korruptheit des Fernsehens?*

Das Publikum, natürlich. Das hat sich schon längst davor geschützt und vertraut dem Fernsehen nicht mehr. Das sagt sich bloss noch: Unterhalte mich, denn darauf kann ich mich noch verlassen. Aber verlange nicht von mir, dass ich mich noch auf etwas emotional einlasse, nur um dann zu erfahren, dass alles eine grosse Lüge war.

***S**o ist sich das Publikum also bewusst, dass es getäuscht wird?*

Ich denke nicht. Kürzlich war auf NBC eine Show, in der sie einen richtigen Autounfall zeigten, um zu beweisen, dass mit dem Auto etwas nicht in Ordnung war. Das Publikum sah zu, der Wagen explodierte, und später fand man heraus, dass NBC den ganzen Unfall geplant und vorgetäuscht hat. Da ging ein riesiger Aufschrei der Entrüstung durch Publikum und Presse...

***A**ber CNN plante einen ganzen Krieg und keiner war entrüstet...*

Was heisst da Krieg, das war Showbusiness! Wüstensturm war die perfekteste Verpackung für Werbung überhaupt. Und wenn man sich heute diese Bilder ansieht, muss man sich dringend fragen: Was ist damals wirklich geschehen? Und warum?

Das Interview wurde am 30. November 1994 in Paris geführt. ■

Le Colonel Chabert

Regie: Yves Angelo
Frankreich 1993

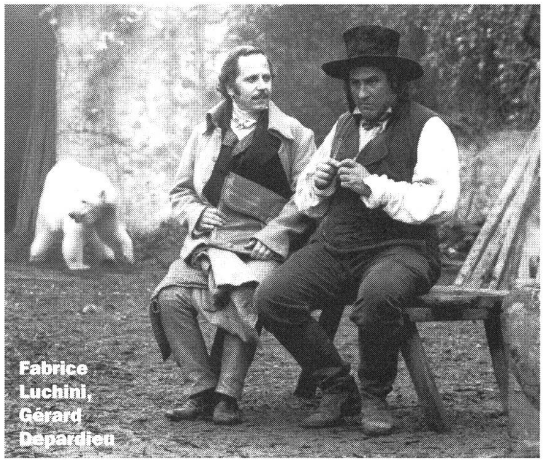
Matthias Rüttimann

«*Mein Herr, mit wem habe ich die Ehre zu sprechen? – Mit Oberst Chabert. – Welcher Chabert? – Derjenige welcher in Eylau gestorben ist.*»

Zehn Jahre nach der Schlacht in preussisch Eylau, wo besagter Chabert als Oberst des napoleonischen Heeres gefallen ist, dabei eine Witwe und ein ansehnliches Vermögen in Paris hinterlassend, kehrt bei dem ehrgeizigen Advokaten Derville in Paris ein verschrobener, verlumpter Kerl ein und reklamiert Namen, Rang und Vermögen des Verstorbenen. Der Auferstehung des Totgeglaubten, deren sich der Anwalt überraschend annimmt, stehen beachtliche Hindernisse im Wege. Das Hartnäckigste: die Witwe des Obersten, welche dank des geerbten Vermögens einen Günstling des Adels heiraten und so ihre soziale Stellung über den Untergang des Kaiserreichs ins restaurierte Frankreich unter Ludwig XVIII. retten konnte. Die Comtesse Ferraud, ehemalige Chabert, zeigt wenig Neigung, ihre zweite Ehe für ungültig erklärt zu sehen durch die Rückkehr ihres totgeglaubten Gatten. Erst recht nicht in einem Moment, wo dies ihrem jetzigen Gemahl nicht ungelegen käme. Dem Comte Ferraud, der dank des erheirateten Vermögens weit aufgestiegen ist, fehlt für den Einzug ins Oberhaus des Parlaments einzig der Pairstitel, ein erblicher Titel, den ihm seine bürgerliche Gattin mit all ihrem Geld nicht verschaffen kann.

Diese Ausgangssituation ermöglicht dem französischen Kameramann Yves Angelo in seinem beeindruckenden Regieerstling ein delikates Spiel von Verstellung, Betrug und Intrige aufzuziehen. Anders als Honoré de Balzac (1799 – 1850), der in der gleichnamigen Novelle dieses Spiel mit moralischem Zeigefinger begleitet, öffnet Angelo dabei einen vorurteilslosen Blick auf die abgründigen Seiten der menschlichen Seele. Und diese treten hervor, subtil, tiefgründig, meist kaschiert, selten offen, in Gesicht, Gebärde und Sprache dreier hervorragender Schauspieler und einer Schauspielerin.

Gérard Depardieu verleiht der Rückkehr des Toten glaubwürdige Präsenz. Der einstige Glanz des Obersten, sein Tod und das Jahrzehnt als Namenloser in der Gosse scheinen der massigen Gestalt, ihren lädierten Gesichtszügen und dem sanften Timbre der Stimme eingeschrieben. Ihm begegnet Fanny Ardant als Comtesse Ferraud, nach aussen beherrscht und zu allem entschlossen, innerlich brennend von widersprechenden Gefühlen. Hin- und hergerissen zwischen Ehrgeiz und moralischem Schaudern spielt André Dussolier den Emporkömmling an der Seite der Obersten-Witwe. Geradezu brillant, undurchsichtig, gewinnend und teuflisch zugleich gibt Fabrice Lucchini die Rolle des Anwalts, der listig das Schicksal seiner drei Mandanten knüpft.


Fabrice Luchini, Gérard Depardieu

Die kammerspielnahe Inszenierung besticht durch das Spiel und die präzise Führung der Akteure, die sich der dramatischen Anlage des Films zu Folge in wechselnden Gruppierungen begegnen. Doch Yves Angelo wäre nicht Chef-Kameramann in Produktionen von Corneau («Tous les matins du monde», 1991), Sautet («Un coeur en hiver», 1992), Miller («L'accompagnatrice», 1992) oder Berri («Germinal», 1993) gewesen, wenn er sich der Film- und Bildsprache nicht zu bedienen wüsste. Mit einem eindringlichen *Travelling* über das Schlachtfeld von Eylau, wo das grosse Aufräumen in Gang ist, beschwört Angelo die Vergangenheit. Leichen und noch verwendbares Kriegsmaterial werden fein säuberlich getrennt. Die Verletzlichkeit und Nichtigkeit des menschlichen Lebens (ganz nebenbei auch dass ein Halbtoter unter die Toten geraten kann) wird ebenso plausibel wie die Beständigkeit der materiellen Werte, die hier in Form von Säbeln, Mänteln und Stiefeln für künftige Kriege eingelagert werden. Wenn ein Mensch verschwindet, wird seine Habe weiterverteilt und -verwendet. In der Anwaltskanzlei findet dies Ausdruck in den zahllosen Dossiers, welche die menschlichen Schicksale in Form rechtlicher Besitzstreitigkeiten repräsentieren. Wäre die Identität des Obersten nicht an Besitzansprüche gebunden, stünde der Identifikation des Untoten wohl kaum etwas im Wege.

«Der Ausdruck und das Gefühl können nie künstlich durch die Kamera erstellt werden, man muss sie dort suchen und finden, wo sie ihren Ursprung haben.» Dieser Überzeugung ist Angelo in seinem Erstling mit Recht treu gefolgt. So gewinnt die *comédie humaine*, ungeachtet des historischen Dekors ihres Auftritts, im gekonnten Spiel der Darsteller überzeugendes Leben. ■

Balagan

Regie: Andres Veiel
Deutschland 1993

Volker Baer

Szenen aus einem Land voller Brechungen und Brüche, Beobachtungen von Menschen mit all ihren Widersprüchen, in all ihrer Zerrissenheit, die vor allem daraus resultiert, dass die porträtierten Gestalten im Widerspruch stehen zu überlieferten Ansichten, dass sie nicht zuletzt Tabus zu brechen versuchen. Und sie, die Schauspieler vom Theaterzentrum im israelischen Akko, stehen in der Tat ausserhalb konventioneller, streng gehüteter Überlieferung; sie stehen vor allem aber auch im Kontrast zu ihren eigenen Landsleuten, seien es nun Israelis oder Araber.

Andres Veiel, der 1959 in Stuttgart geborene Regisseur, der von Haus aus Psychologe ist (und in Berlin unter anderem bei Krzysztof Kieslowski eine Regie- und Dramaturgieausbildung absolvierte), versucht, ein weithin unbekanntes Israel «hier und heute» zu porträtieren, wobei es ihm vornehmlich um jene zweite Generation geht, die den Holocaust selbst nicht mehr erlebt hat, aber immer noch unter dem Druck und dem Eindruck der nationalsozialistischen Massenmorde an jüdischen Menschen leidet und gleichzeitig – dies ist einer der unlösbaren Widersprüche – an der Überhöhung des Holocaust zu tragen hat. Sie nennt ihn in ihrer polemischen Aggressivität eine neue Religion, Opium für Israel, bezeichnet ihn als Leim, der das ganze Land zusammenhält. Und sie reibt sich, so ganz nebenbei, aber zugleich auch unüberhörbar, an einem übersteigerten Nationalismus in Israel.

Andres Veiel hat sich bei seiner Dokumentation drei Protagonisten des Theaterzentrums Akko vor die Kamera geholt, hat sie im Gespräch und in ihrem Alltag beobachtet und immer wieder, gleichsam kontrapunktisch, Szenen aus ihrem Stück «Arbeit macht frei vom Toidtland Europa» eingeblendet, einem Stück übrigens, mit dem die Truppe 1992 in Berlin und 1993 in Hamburg erfolgreich gastiert hat. Diese Szenen – sie spielen in einem fiktiven KZ-Lager unter äusserst niedriger Balkendecke inmitten des Publikums – werden dem Zuschauer gleichsam um die Ohren geschlagen. Zunächst aber der Gang durch ein israelisches Gettokämpfer-Museum, bei dem die kluge und wandlungsreiche Madi Smadat Maayan mit subversiven Texten als Kustodin fungiert, die ganz beiläufig kritische Wahrheiten serviert und ein still beobachtendes Publikum vermutlich nicht weniger schockiert, als es die folgenden Szenen auf der Bühne mit KZ-Charakter tun: schrille Episoden mit einem nackten Flagellanten, mit einer Frau, die, vom Hunger gequält, an Gitterzäunen hängt, von Todesangst gepeinigt – die NS-Verfolgung der Juden und ihre Folgen bis heute, bis hin zur israelisch-arabischen Konfrontation darstellend. Dazwischen stille, nicht minder aggressive Episoden von kabarettistischer Hintergründigkeit, in denen die Protagonistin ihre Begeisterung für die melodische Raffinesse etwa des Horst-Wessel-Liedes verrät, sich sogleich Gedanken macht über den jungen, blonden SA-Mann Horst Wessel, der als Kind wohl «Alle meine Entchen» gesungen haben mag. Brüche ohne Ende all dies, Blasphemie und Provokation, irreale Schaubühne und hilfloser Schrei in einem.

Und dazwischen immer wieder die Begegnungen mit den Akteuren, mit dem strenggläubigen Moni Yosef etwa, der im Zwiespalt steht zwischen seiner Religion und dem von orthodoxen Juden nicht gern gesehenen Theaterspiel, der friedfertig für den Verzicht auf die Golanhöhen eintritt und nach dem Besuch bei seinem Bruder auf dem Golan doch wieder in Zweifel gerät. Oder eine Begegnung mit dem Palästinenser Khaled Abu Ali, der in seinem Heimatdorf es nicht wagt, mit Verwandten über seine Tätigkeit an einem israelischen Theater (er ist unter anderem der nackte Flagellant) zu sprechen. Auch er im Zwiespalt der Gedanken und Gefühle: Er ist für Versöhnung zwischen Juden und Arabern, was keiner in seinem Palästinenserdorf verstehen kann, muss jedoch die Brüchigkeit aller Friedenswünsche erkennen, als er erfährt, dass in seiner Heimat Häuser und Menschen von israelischen Soldaten ziellos beschossen wurden. Vor allem aber steht Madi Smadar Maayan, die Frau des Autors und Regisseurs David Maayan am Theaterzentrum Akko und wohl auch die intellektuelle Kraft dieses Hauses, im Mittelpunkt der Gespräche; auch sie im Zwiespalt der Empfindungen, zwischen Einsicht und Verzweiflung.

Andres Veiel hat mit nahezu ununterbrochener Intensität die drei Schauspieler beobachtet und mit ihrem Porträt zugleich das Bild eines zerrissenen Landes abgeliefert. Da wird Siegeszuversicht und kraftvolle Selbstdarstellung entlarvt, da bleibt am Ende ein qualvolles (und keineswegs ein lustvolles) Leiden an sich selbst. Was bleibt, ist eine schonungslose Attacke israelischer Intellektueller auf eine Gesellschaft, die «nie nachdenkt», nicht (allen Beteuerungen zum Trotz) nachdenkt über ihre Vergangenheit und nicht nachdenkt über ihre Gegenwart. Das mag parteiisch sein, der Blick jedenfalls ist unerbittlich. Eine Antwort vermögen weder die israelischen Akteure noch deren deutscher Dokumentarist zu geben. So bleiben bittere Bilder, Bruchstücke einer grossen Verwirrung, einer tiefen Ratlosigkeit, Dokumente eines unlösbaren Chaos, was dem Begriff des hebräischen Wortes «Balagan» entsprechen dürfte. ■

Neak srê

Les gens de la rizière/Das Reisfeld

Regie: Rithy Panh
Kambodscha/Frankreich/Deutschland/Schweiz 1994

Lutz Gräfe

Ein kleines Dorf in Kambodscha: Noch vor dem offiziellen Beginn der Reissaison, dem «Erwecken» der Felder, kündigt sich Unheil an für die Familie von Vong Poeuw (Mom Soth) und seiner Ehefrau Yim Om (Peng Phan). Sie begegnet am Rande der Felder einer Schlange und fällt in Ohnmacht – ein böses Omen. Und als sich Vong Poeuw kurze Zeit später beim Pflügen einen Dorn in den Fuss tritt, ist das der Beginn einer Reihe von Schicksalsschlägen. Denn da der Familie das Geld fehlt, kann man ihn nicht in die Stadt bringen. Nach dem Versuch, sich den Dorn mit seinem schmutzigen Rasiermesser herauszuschneiden, stirbt er an den Folgen einer Infektion. Nun muss Yim Om seinen Platz einnehmen und sich zugleich weiterhin um die sieben Töchter kümmern. Das fragile Gleichgewicht des Lebens und des Überlebens gerät im weiteren Verlauf der Geschichte mehr und mehr aus den Fugen

Das Spielfilmdebüt des Dokumentaristen Rithy Panh ist eine ganz eigene Erfahrung. In der ersten Hälfte wie eine langsame Dokumentation über das Leben der asiatischen Reisbauern wirkend, entfaltet er dann eine kraftvolle und poetische Geschichte über die Kraft und Stärke der Frauen und wie der Reis und sein Anbau das Leben der Menschen bestimmen. In einfachen, klaren Bildern lässt er das Publikum eintauchen in diese archaische Welt und ihre Produktionsbedingungen, die sich über mehrere hundert wenn nicht gar tausend Jahre nicht verändert haben. Gemessen an diesem langen, immer gleichen Ablauf, der das Leben der Bauern und ihrer Familien determiniert, ist selbst der völkermordende Terror der Roten Khmer nur eine Episode und spielt folglich im Film keine Rolle, obwohl der Filmemacher selbst im Alter von elf Jahren in die Lager der Khmer wanderte: In einer Fiebertraumsequenz erinnert sich Vong Poeuw an die Nacht, als die Khmer kamen.

«Die Bauern machen sich ewig Sorgen über dies und das. Einmal klagen sie über Trockenheit, dann über zu viel Regen. Sie fürchten Hagel und Frost. Sie leben ständig in Angst. Immer gehen sie mit Sorgen schlafen und stehen mit Sorgen auf.» So formulierte es der Dorfälteste Gisaku in «Die sieben Samurai» von Akira Kurosawa. Panhs Film illustriert diese Ängste und zeigt, woher sie kommen. Er konzentriert sich ganz auf den Reis, seinen Anbau und die mannigfachen Gefahren, die die Ernte bedrohen. Das sind nicht nur Naturkatastrophen wie etwa Gewitterstürme, dazu zählen auch ganz überraschende Parasiten, die in den Film eindringen wie in das Feld, ungesehen und lautlos: Eines Nachts bringt eines der Kinder eine Krabbe vom inzwischen überfluteten Feld, worauf im Dorf eine zunächst unverständliche Panik ausbricht. Diese und die folgenden Nächte sammeln die Bewohner unzählige Krabben und verbrennen sie, denn sie knabbern die Pflanzen an und gefährden so das Überleben des Dorfes, das sich dank seiner Reisfelder selbst versorgen kann. Dieses Prinzip der Überraschung praktiziert der Film auch später, wenn die Kinder beim Drachensteigenlassen Vögel aufschrecken und man erkennt, dass sich Tausende von Spatzen in den Feldern niedergelassen haben. Auf diese Weise lässt der Film die Zuschauerinnen und Zuschauern die Bedrohung hautnah miterleben.

Auch sonst wird die Welt aus der Sicht der Bauern gezeigt. So gibt es in diesem auf einer weiten Ebene spielenden Film recht eng kadrierte Bilder, nur einmal – beim Drachensteigen – öffnet sich der Blick auf den weiten Himmel. Es ist eben der Blick des Bauern auf sein (Nutz-)Land, den der Film teilt. Dabei glorifiziert Panh weder die harte Arbeit noch jene, die sie tun. Er zeigt die Menschen und ihre Welt so, wie sie sind: In ihrer Kraft und Stärke, aber auch in ihrer Unduldsamkeit gegenüber der Verrückten, wobei man nicht vergessen sollte, dass auch wir unsere «Irren» wegschliessen. Getragen von einer starken Hauptdarstellerin, ist das ganz anderes Kino im Rhythmus des bäuerlichen Lebens, konsequent abseits der Erzählkonventionen, einfach, klar und doch voll poetischer Kraft. Gerade darin erinnert dieser kambodschanische Film manchmal an «Warum Bodhi-Dharma in den Orient aufbrach», ist aber bodenständig-erdverbundener, eben in besten Sinne bäuerlich. ■

Über die Dreharbeiten hat Koproduzent Pierre-Alain Meier den Dokumentarfilm «La danse du singe et du poisson» gedreht, in dessen Mittelpunkt die jungen Darstellerinnen der sieben Schwestern stehen. Erhältlich bei Thelma Film Distribution, Zürich.

71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls

Regie: Michael Haneke
Österreich, Deutschland 1994

Michael Lang

Philosophie, Psychologie und Theaterwissenschaft hat er in Wien studiert, der 1942 in München geborene Filmautor Michael Haneke, ein kluger Mann. Heute gilt er als Aushängeschild des österreichischen Filmschaffens, ganz besonders seit dem Abschluss der hochinteressanten Trilogie über die Gewalt des Menschen am Menschen, vorgetragen in einer Bild- und Tonsprache, die gegen die gängigen Kriterien des sogenannten amerikanischen Unterhaltungskinos und gegen die Tradition des bürgerlichen Romans des 19. Jahrhunderts gesetzt ist. So etwa positioniert Haneke selbst seine Haltung, er, der sich in einer 20jährigen Karriere mit dem Werkzeug des modernen Fernsehens bestens vertraut gemacht hat und nun dieses Können, dieses Wissen um die Tricks und Effekte des Massenmediums auch in die filmische Arbeit (für das Kino gedacht) einbringt und variiert.

1988 legte Haneke «Der siebente Kontinent» vor, 1992 «Benny's Video» (ZOOM 11/92): Zwei Familiengeschichten, als «Längsschnitte» durch das Gesellschaftsgefüge verstanden. Nun kommt «71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls», gleichsam der Versuch eines «Querschnitts» durch die soziale Befindlichkeit einer urban geprägten (und deformierten) Sozietät. Um es vorwegzunehmen: Die im Filmtitel erwähnte Zahl «71» hat keine symbolische Bedeutung: «Ich bin nicht Peter Greenaway», sagt Haneke selber dazu und legt damit gleich eine Linie fest, die für jede Betrachtung seiner Arbeit wichtig ist: Psychologisierungen und Codierungen will er vermeiden, aber auch dramaturgische Winkelzüge zur suggestiven Zementierung eines moralisch (oder politisch) korrekten, fixierten Denkens. Das Publikum soll vielmehr seinerseits die Fähigkeit behalten dürfen, anders zu empfinden und nachzudenken – bis in die Verunsicherung hinein –, als es der Autor vorspurt. Ein ehrenwerter Ansatz, aber auch einer, der mit viel Chuzpe angebracht wird. Haneke ist natürlich sehr wohl darum bemüht, seinen ganz persönlichen, subjektiven Blick auf die Dinge auch in den Zuschauersaal zu übertragen und mit Nachdruck einen bestimmten Denkweg vorzubahnen. Das Beispiel seines aktuellen Films macht das besonders deutlich, weil die etwa noch in «Benny's Video» dramatisch und drastisch erzeugte Emotionalität zu Gunsten (oder Ungunsten) einer eher kühlen Erzählweise ins zweite Glied gerückt wird.

Lukas Miko

Worum geht es? In «71 Fragmente» erschiesst ein 19jähriger Student (Lukas Miko) in einer Wiener Bankfiliale drei Menschen und richtet sich dann draussen, im eigenen Auto, selber. Eine Tat ohne Motiv, mit dem die Justiz arbeiten könnte; kein Beziehungsdelikt, kein Raub. Nichts. Ratlos und ohne Skandalkitzel stünde die Boulevardpresse da, wenn sie aus dieser (notabene rein fiktiven Geschichte) eine quotensteigernde Story machen müsste. Nun aber nähert sich Haneke, gewissermassen von hinten der Figur, um das Umfeld sowohl des Täter, als auch seiner Opfer plastischer, realer werden zu lassen, indem er das alltägliche Dasein abbildet. Ein Rentner, der sich von den Seinen verlassen fühlt, tritt auf; ein frustriertes, kinderloses Paar auf der Suche nach dem passenden Adoptivkind; ein streunender Bub, der sich aus dem gebeutelten Rumänien nach Wien durchgeschlagen hat, um eine bessere Zukunft zu finden; Studenten, der Fahrer einer Geldtransport-Firma und weitere Personen. Mit dieser Gruppe zusammen schafft Haneke nun eine Art biographisches Patchwork, setzt Fragmente des vermeintlichen Lebens neben- und gegeneinander, realisiert Bilder, um eines zu vollenden: Wir erkennen (was wir natürlich schon wissen), dass alle Charaktere tagtäglich Schläge abbekommen, dass sie in Konfliktsituationen schlittern, Stressmomente aushalten müssen und in kurzen Glücksmomenten trügerische Hoffnungen schöpfen. Kurz: Alle sind im Leben ausgesetzt, dem Schicksal ausgeliefert.

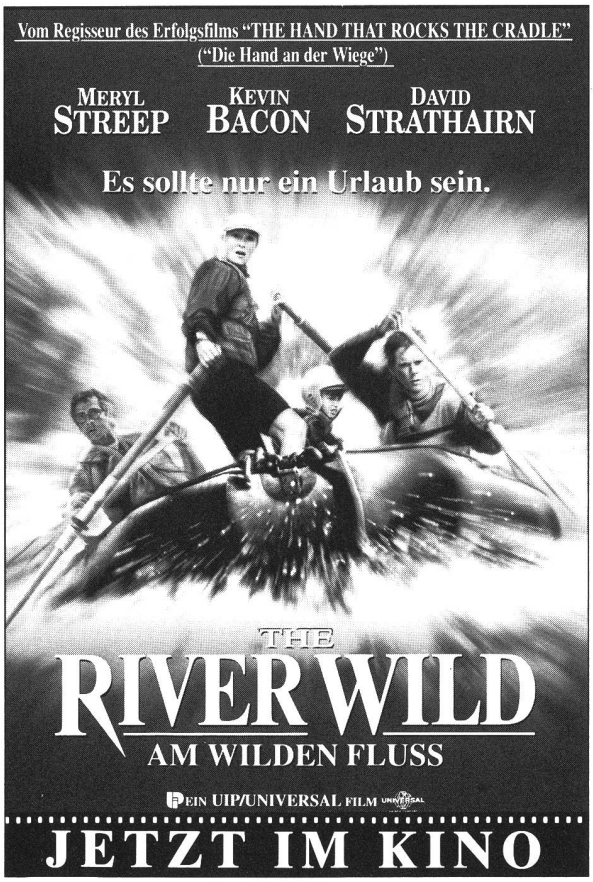
Dass einer von ihnen zum Schluss nicht nur von Waffengewalt redet (und damit Gewalt, Terror und pervertierte

Macht meint), sondern eine Pistole zieht und sinnlos Menschen erschiesst, könnte tatsächlich Zufall sein, ist aber keiner mehr: Alle hätten, so will uns Haneke zeigen, genügend Gründe gefunden, sich aufzulehnen, durchzudrehen, auszusteigen, vom Karussell der Rituale zu springen, das der hochindustrialisierte High-Tech-Westen geworden ist. Haneke mahnt an, dass trotz (oder wegen) der grenzenlosen Kommunikationsmöglichkeiten das Zusammenkommen der Individuen schwieriger wird. Und so erstaunt nicht, dass Haneke als einzige optische Klammer immer wieder den Blick in die Scheinwelt des Fernsehens aufmacht. Seinen Figuren und uns, dem Publikum. Eine trügerische Realität, die wir alle nur zu gut kennen, eine, die sogar das Allerschlimmste stets schrecklich geschönt abbildet, ohne dass wir es merken. Tagesschaubildsplitter aus Krisengebieten oder Seichtes aus der Unterhaltungsecke (Michael Jacksons Aussagen zum Thema «Kindsmissbrauch»; warum eigentlich?) werden zwischen die Handlungsfragmente geschnitten und werden so zu zusätzlichen Fragmenten einer Handlung. Diese Technik des Zusammenfügens hat etwas faszinierendes, fraglos, und Haneke erweist sich erneut als Meister der Montage, auf der Bild- und der Tonebene. Raffiniert jongliert er mit seinen Elementen, liebäugelt mit allgemein vertrauten TV-Wahrnehmungsmustern, um sie dann handkehrum zu brechen, zeitlich zu dehnen, zu verkürzen, dann und wann ein Bild einfrieren zu lassen, aber bestimmt ein anderes als das erwartete!

Das Resultat dieses Prozesses ist moralisch anrührend, aber es sollte gerade das anspruchsvolle, kritisch denkende Publikum nicht per se zu einer widerspruchslosen Akzeptanz verleiten. Der Autor Haneke manipuliert natürlich ebenso wie andere, auch wenn er sich verbal nach aussen darum bemüht, seine Filme als nach allen Seiten offene Gebilde zu bezeichnen. Am Beispiel von «71 Fragmente» zeigt sich die Grenze des Machbaren, lauert sogar die Gefahr des Missverständnisses, dass eine Schreckenstat zwar nicht verharmlost, aber doch auf ein Ereignis der etwas ungewöhnlichen Art reduziert wird. Doch wahr muss bleiben: Wer Menschen tötet, wie der Student ohne Eigenschaften (nicht erst seit Musil wissen wir, dass es solche Menschen nicht gibt), raubt Leben, mordet also und gerade dies darf eine noch so subtile, gutmeinende intellektuelle Konstruktion niemals negieren. Der Täter darf nicht zum Opfer werden, ungeachtet dessen, dass möglicherweise alle irgendwie, irgendwann Anlass finden würden, auszuklinken.

Und so gesehen ist, bei allem Respekt für Hanekes Integrität, seiner bestechenden Methode der klugen Recherche in Sachen Gewalt, verstärkte Vorsicht entgegenzubringen. Im Gegensatz zu «Benny's Video», wo das Schicksal eines verschlossenen Jungen resolut ausgeleuchtet worden ist, eine Wahnsinnstat chirurgisch untersucht wird und sich über das Einzelschicksal hinaus Blicke auf die Krebsgeschwüre des Jetzt-Zustands der Gesellschaft auftun, im Gegensatz dazu also hinterlässt «71 Fragmente» eine gewisse Unsicherheit, bleibt die Frage: Hat Haneke nicht über zu vieles reflektieren wollen, in seinem Bemühen, was Täter und Opfer zusammengeführt hat? Und weiter: Müssen wir es überhaupt wissen, sollen wir es wissen, dürfen wir es wissen? Ist es von Wichtigkeit? Wird nicht durch die breitgefächerte Betrachtung das zentrale Problem verwässert? Haneke erzielt mit seinen «71 Fragmenten» eindeutig weniger Wirkung, wirkt weniger konsequent, weniger radikal, berichterstatterischer, als sonst. Das liegt, scheint mir, eindeutig daran, dass sein aktueller Film eben als «Querschnitt» durch das Gesellschaftsgefüge gebaut ist und nicht ein «Längsschnitt» wie sein wegweisender Beitrag «Benny's Video»; da liest sich Michael Hanekes Handschrift noch eindrücklicher, prägnanter und dichter. ■

Inserat



Der Stand der Bauern

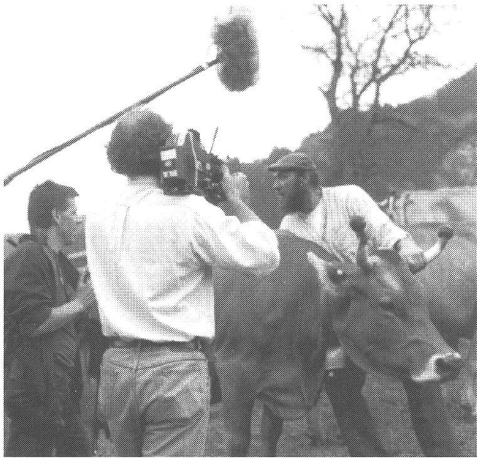
Regie: Christian Iseli
Schweiz 1994

Charles Martig

Im Schweizer Film bewegt sich das Bild der Bauern zwischen «Mythos und Realität». Vom mythisch überhöhten Bauern der geistigen Landesverteidigung über die Folklore in Werken von Franz Schnyder ist es ein langer Weg bis zum bäuerlichen Alltag und der politischen Auseinandersetzung. In keinem anderen europäischen Land hatten die Bauern über lange Zeit jene ideologische, mythische und symbolische Funktion wie in unserem modernen Kleinstaat. Und kaum ein anderer Staat hat sein landwirtschaftliches Subventionssystem in solcher Perfektion entwickelt, um seine Agrarwirtschaft vor Veränderungen zu schützen.

Den Zeichen der Krise und der Neuorientierung des Bauernstandes, seinem Pendeln zwischen Mythos und Realität, gehen Christian Iseli und Peter Moser im Dokumentarfilm «Der Stand der Bauern» nach. Fünf Bauernbetriebe werden porträtiert, keine anonymen Landwirtschaftsunternehmen, sondern Familienbetriebe. Im Zentrum steht die Familie Meister aus Lützelflüh im Emmental, der Wirkstätte Gotthelfs, die sich mitten im Umbruch an den traditionellen Werten festzuhalten versucht. Ihr Bauernbild ist ein Relikt aus der Zeit der geistigen Landesverteidigung, das sie nur schwer loslassen können. Ihre Verwurzelung mit dem Land, die als eine Verbundenheit mit der Schöpfung aufscheint, ist authentisch und notwendig für ihr Überleben. Aus dieser Verbundenheit erwächst die Kraft zum Widerstand. «Wir lassen uns nicht unterkriegen», stellt Marianne Meister beherzt fest.

Um die Familie im Emmental gruppieren sich weitere Bauern und Bäuerinnen, die in der ökonomischen und politischen Krise einen eigenständigen Weg suchen, um ihre Existenz zu sichern und zum Teil offensiv eine zukunftsgerichtete Selbständigkeit anstreben. Im Bündnerischen Scharans bewirtschaften Vreni und Moritz Buchli ihren Hof nach biologischen Kriterien. Sie bieten ihre hochwertigen Produkte im Direktverkauf an und schaffen sich damit eine sichere Existenzgrundlage frei von Zukunftsängsten. «Embryonentransfer» heisst das Stichwort bei Luzia und Hanspeter Berry, die sich auf moderne Zuchtmethoden mit künstlicher Besamung eingelassen haben und ihre weitgehende Unsicherheit in bezug auf ethische Fragen nicht verbergen. Zwischen Autobahn- und Flughafenlärm weiden die Bisons der Genfer Brüder Laurent und Pierre-Alain Girardet, die mit *marketing know how* die Vorzüge ihrer Prärietierzucht verkaufen. Schliesslich steht die Auflösung des Betriebes der Seeländer Familie Schmid an, die in einer Versteigerung der Vieh- und Fahrhabe vollzogen wird.



Quer zu diesem weiten Spektrum vom Bauernalltag im Zeitalter des GATT entwickeln Iseli und der Historiker Moser die Geschichte der Bauernschaft – sowie deren politische Interessenvertretung durch den Chefideologen Ernst Laur – anhand von Archivmaterial und Wochenschauen. Auf dieser historischen Ebene entsteht ein vielschichtiges Bild der Bauernidentität, das sich in Bruchstücken bis in die heutige Zeit gerettet hat. Der fleissige und genügsame Bauer als Fundament der Nation bildet nur mehr ein ideologisches Fragment der geistigen Landesverteidigung, das der Bauernschaft im freien Markt weder Heimat noch Schutz geben kann. Zurück bleiben Menschen, die sich aus dem landwirtschaftspolitischen Labyrinth zu retten versuchen, neue unkonventionelle Wege gehen.

Mitten in der Debatte um den Beitritt zum Welthandelsabkommen GATT und der Neugestaltung des Agrarsektors setzt «Der Stand der Bauern» auf den aktuellen Bezug. Zwischen Mythos und Realität des Bauernstandes besteht eine Spannung, die Iseli mit solidem dokumentarischem Handwerk aufbaut. Die diagnostische Schärfe erreicht er durch eine ausgewogene Balance zwischen dialektischer Montage und thesenhafter Information. Patent Ochsner liefert den *soundtrack*, der kontrastierend zu den Bildern eingesetzt ist und ein ironisches Schmunzeln trotz der Ernsthaftigkeit der Lage erlaubt.

Der Film geht weit über den Stand der Bauern hinaus und zeigt eine gesellschaftliche Mentalität im Umbruch. Eingefahrene Muster und Strukturen lösen sich auf. Öffnen sich die Betroffenen für offensive Strategien und Ideenreichtum oder führt die Krise in die Resignation? Hier setzen Iseli und Moser an, fordern heraus und treiben die Auseinandersetzung voran. ■

Roman Brodmann

Regie: Alexander J. Seiler
Schweiz/Deutschland 1995

Der Nestbeschmutzer / Der Unruhestifter

Matthias Heybrock

Mit seiner Dokumentation über den Fernsehdokumentaristen Roman Brodmann wirft Alexander J. Seiler zum ersten Mal einen filmischen Blick auf einen Berufskollegen. Doch bei gleichem Metier stehen sich zwei unterschiedliche Produktionsweisen gegenüber: Der «freie» Filmautor, dessen Arbeit über das öffentlich-rechtliche Fernsehen lediglich mitfinanziert wird, porträtiert den Journalisten, dessen Produktivität ganz an eine Sendeanstalt gebunden war.

Roman Brodmann wurde 1920 in der Region Basel geboren und begann seine Karriere bei einer Lokalzeitung. 1960 übernahm er die Chefredaktion der «Zürcher Woche», war aber zugleich auch Autor, Redaktor und Moderator des wöchentlichen «Freitagsmagazin» beim Fernsehen DRS. Seine ironische und bissige Art, an Tabus zu rütteln, führte bald zu Spannungen mit dem Sender. Brodmann sah sich der Vorzensur ausgesetzt und ging 1963 nach Deutschland, wo er für die ZDF-Reihe «In diesen Tagen» arbeitete. 1965 holte ihn Dieter Ertel in die Dokumentarfilmabteilung des Süddeutschen Rundfunks (SDR). Bis zu seinem Tod 1990 war Brodmann dort tätig, unter anderem für die Reihe «Zeichen der Zeit», die Dokumentarfilm-Geschichte geschrieben hat.

Aus diesem Lebensweg ergibt sich eine Zweiteilung des Porträts: Der biographische Teil *«Der Nestbeschmutzer. Roman Brodmann, Patriot und Exilant»* beleuchtet Brodmanns Verhältnis zur Schweiz, und wurde von Seiler für das Fernsehen DRS produziert. Den Teil *«Der Unruhestifter. Roman Brodmann, Fernsehjournalist»*, der sich mit der dokumentarischen Arbeitsweise des Journalisten beschäftigt, drehte Seiler für den SDR.

Auffallend ist hier zunächst Brodmanns Interviewtechnik. Er ist ein aufmerksamer Zuhörer, der verhalten, aber präzise nachfragt. Scheinbar unkritisch lässt er seinen Gesprächspartnern Raum zur Entfaltung, ohne sie mit seiner Meinung zu konfrontieren. Genau dadurch aber erhält er ehrliche Aussagen und keine defensiven Statements. Im unverstellten Verhalten der Personen liegt das kritische Potential, weil es eine Überprüfung durch den Zuschauer ermöglicht. Sehen und Hören kann man das zum Beispiel in dem Film «Die Eismütter», der 1966 beim SDR entstanden ist und von jungen Eiskunstläuferinnen und den Müttern, die sie trainieren, handelt. Im Gespräch mit Brodmann ist es wie selbstverständlich die Mutter, die erzählt, wie ihre Tochter zum Eiskunstlauf kam. Sie offenbart so vor allem ihr eigenes Karrierestreben. Für ihre Aufstiegsphantasie hat sie die Tochter instrumentalisiert. Diese verhält sich tatsächlich wie eine mechanische Puppe und spult im Gespräch ebenso artig Sätze ab, wie auf dem Eis Figuren.

Die «Eismütter» lassen auch ein zweites Stilmerkmal Brodmanns erkennen: Es sind die «scheinbar peripheren Institutionen und Rituale», so Seiler, die Brodmann zur Kennzeichnung der Gesellschaft dienen. Gerade sie, die nicht wie die «offiziellen Ereignisse» im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen, erlauben einen unverfälschten Blick auf gesellschaftliche Verhältnisse. Das Interesse Brodmanns für die Randphänomene zeigt sich aber nicht nur in seiner Themenwahl, sondern auch daran, wie er im jeweiligen Film formal vorgeht. In den «Eismüttern» etwa sind in den Kürlauf der Tochter Aufnahmen vom Gesicht der Mutter eingeschnitten, die am Rand sitzt und ihre Tochter angstvoll und skeptisch beobachtet. Nicht der Wettkampf, sondern ihre Mimik spiegelt die wesentliche Dramatik des Geschehens.

Den Schriftsteller Ludwig Hohl beschreibt Alexander J. Seiler in seinem Film «Ludwig Hohl – Ein Film in Fragmenten» (Schweiz, 1982), indem er geduldig und aufmerksam verfolgt, wie Hohl Passagen aus seinen eigenen Schriften vorstellt. Ähnlich wird Brodmann in «Der Unruhestifter» vor allem durch eigene Arbeiten charakterisiert, deren ausführliche Darstellung dem Film seine Intensität verleiht.

In seiner Besprechung des von Alexander Kluge herausgegebenen Buches «Bestandsaufnahme: 'Utopie Film'» zitiert Seiler daraus den Satz «Das Nützliche allein ist nicht lebensfähig». Dieser Satz beschreibt auch Brodmanns filmische Arbeitsweise, seine Filme gehen spielerisch mit ihrem Gegenstand um, ohne dabei verspielt zu sein. Demnach kann die «Utopie Film» also auch im Fernsehen stattfinden. Den freien Autor Seiler und den Fernsehjournalisten Brodmann trennt weniger, als man vermutet. Gemeinsam ist ihnen der Blick hinter die Kulissen und die Vielschichtigkeit ihres dokumentarischen Stils, der sich nie allein auf die scheinbare Hauptsache konzentriert.

Zu seinem 40. Geburtstag entwickelt das öffentlich-rechtliche Fernsehen Selbstbewusstsein, es thematisiert sich selbst und lässt seine Geschichte Revue passieren. Dieser Rückblick dient auch der Standortbestimmung in der zukünftigen Multimediapluralität. Alexander J. Seilers Brodmann-Porträt ist ein wichtiger Beitrag zu dieser Standortbestimmung, weil es auf die kreative dokumentarische Arbeit reflektiert, die im Medium Fernsehen möglich war – und hoffentlich weiter sein kann. ■