Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 47 (1995)
Heft: 3

Rubrik: Kritik

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

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

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

Download PDF: 09.01.2026

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

Les cent et une nuits

Regie: Agnès Varda
Frankreich/Grossbritannien 1994

Franz Ulrich

Als Agnès Varda, Autorin von Dokumentar- und Spielfilmen, der Vorschlag gemacht wurde, zur Feier des 100jährigen Films einen kommentierten Montagefilm mit Ausschnitten aus den Höhepunkten der Filmgeschichte zu drehen, lehnte sie ab und erwiderte: «Wenn man das Kino feiern will, muss man einen Spielfilm machen, mit Personen und Dialogen, mit Emotionen und Augenzwinkern.» Indem sie sich für die Fiktion, für ein freies, assoziatives und von persönlichen Vorlieben und Aversionen gefärbtes Spiel entschied, hat sie sich vom Zwang befreit, einen historischen Rückblick kompilieren zu müssen, der die Filmgeschichte objektiv und ausgewogen darzustellen hätte. Entstanden ist ein geistreiches, ironisches Filmfest, eine Geburtstagsparty, auf der sich Lebende und Tote aus der Welt des Films ein Stelldichein geben. Pate gestanden ist Luis Buñuel selig, der charmante anarchistische Filmpoet und spöttische Moralist.

Im Mittelpunkt steht Monsieur Simon Cinéma (lustvoll-vital gespielt wie eh und je von Michel Piccoli, diesem *monstre sacré* des französischen Films seit bald einem halben Jahrhundert). Der fast 100jährige Herr wohnt in einem Schloss, dass vollgestopft ist mit Filmsouvenirs (Plakaten, Bildern usw.). Er hält sich für das Kino *himself*, glaubt alle Filme selbst produziert, inszeniert und gespielt zu haben. Weil er aber manchmal schon ein bisschen gaga ist und in der Erinnerung vieles durcheinanderbringt, engagiert er Camille (Julie Gayet), eine junge, hübsche Filmstudentin, die ihm als Opasitterin und «Amphetamin für den Abend» dienen und seinem erlahmenden Gedächtnis durch Gehirn-Aerobic wieder auf die Sprünge helfen soll. Camille ist eine moderne Scheherazade, die mit Erzählungen den Tod fernzuhalten sucht. Auch der Filmtitel «Les cent et une nuits» erinnert daran, dass das Kino ein Tor zur Welt der Geschichten und Märchen ist, das «Tausendundeine Nacht» unserer Zeit.

Gina Lollobrigida, Michel Piccoli, Jean-Paul Belmondo

Im Schloss des Monsieur Cinéma begegnet Camille den berühmtesten (noch lebenden) Kinostars, von Sabine Azéma bis Hanna Schygulla, von Jean-Paul Belmondo bis Robert De Niro. Diese Konstruktion ermöglicht es Agnès Varda, in einem vergnüglichen, augenzwinkernden Assoziationsspiel die ganze Filmgeschichte einzubeziehen – in Form von schillernden Seifenblasen der Erinnerung. Die Dialoge sind gespickt mit Filmtiteln und Zitaten, die aufgehängten Filmplakate und Bildern wechseln entsprechend den Epochen und Themen, und das Ganze ist garniert mit Kurz- und Kürzestausschnitten aus fast fünfzig Filmen, von «L'arrivée du train en gare de Ciotat» (1895) der Brüder Lumière bis zu Gus van Sants «My Own Private Idaho» (1991). Diese Sternstunden der Filmgeschichte verbinden sich mit internationalen weiblichen und männlichen Sternen/Stars von Cannes bis Hollywood zu einem ebenso brillanten wie nostalgischen Reigen. Da ist vor allem Cinémas Stammgast und alter Freund Marcello Mastroianni, der dem Filmmogul die Rechte abluchsen möchte und – wie in Robert Altmans «Prêt-à-porter» – als Monument seiner selbst durch den Film geistert. Und da gibt es so traumhaft schöne Szenen wie jene mit Catherine Deneuve und Robert De Niro als Paar in einem weissen Boot auf dem Schlossteich.

Weit weniger überzeugend hat Agnès Varda einen weiteren Erzählstrang geknüpft, der sich mit der Zukunft des Kinos befasst, verkörpert von einer Gruppe junger Filmfans, die allerdings jenseits aller Realität gezeichnet ist. Camille hat einen Freund, Mica (Mathieu Demy), der einen Kurzfilm drehen möchte, aber – wie fast alle Anfänger und nicht nur diese – kein Geld hat. Camille schlägt vor, Cinémas vor einem Jahrzehnt verschwundenen Urenkel durch den aus Indien zurückgekommenen Vincent (Emmanuel Salinger) zu ersetzen, um an das Erbe heranzukommen. Der Plan scheitert, dafür steigt Cinéma als Produzent und Darsteller ein – der Film ist gerettet. Auch die Zukunft des Kinos? Agnès Varda ist optimistisch: Sie ermöglicht Monsieur Cinéma sogar, seinen Namen aus dem Adressbuch des Todes zu streichen... Vive le cinéma! ■

Prêt-à-porter

Regie: Robert Altman
USA 1994

Michael Lang

Robert Altmans Ansehen als Filmemacher und satirisch-zynischer Geschichtenerzähler ist gross, die Aufzählung seiner cineastischen Glanztaten erübrigt sich eigentlich. Dennoch, wenn von «Prêt-à-porter» die Schreibe ist, muss auf die beiden vorhergehenden Arbeiten kurz eingegangen werden. In «The Player» (1992, ZOOM 4/93) rührte der Meister mit bösem Vergnügen in dem ihm wohlvertrauten Brodeltopf der Hollywood-Schickeria, in «Short Cuts» (USA 1993, ZOOM 1/94) ortete er den Stand der allzumenschlichen Dinge in «seiner» Stadt Los Angeles. Beide Filme waren Episodenmosaike, die – raffiniert montiert – eine schlüssige Momentaufnahme des Zeitgeistes hergaben, mit Wirkung über den Tag hinaus.

Sophia Loren

Nun versucht sich Altman an einem medial schon bis zum Überdruss ausgepressten Sujet: dem eitlen Modezirkus mit seinen gelackten Designern und überbezahlten Mannequins. Schauplatz ist Paris, wo sich angeblich alljährlich entscheidet, wer was trägt und aus welchem Hause. Eine lächerliche, scharlatanische «Kunstszene» feiert sich also selber, kräftig assistiert von der Journaille. Was einst die Stars der Leinwand waren, sind nun die Pirouetten der gazellenhaften Models und die Extravaganzen ihrer Verkleidungskünstler. Dieses Karrussel des aufgemotzten Scheins also wollte Altman entlarven, seit zehn Jahren schon, wie er sagt.

Die Vorbereitungen zum Film und dann die Dreharbeiten liessen ahnen, dass Altman einen schweren Gang tun würde. Schnell war klar, dass der Film der empfindlichen Branche nicht zum Ruhm gereichen würde, dass Claudia Schiffer, Noami Campell und andere Jungmillionärinnen des Laufstegs, einmal in die Handlung eingebunden, nicht viel zu lachen haben würden. Die Angst vor Blosstellung führte dazu, dass die Schönen absprangen, mit ihnen auch Designer wie Yves Saint Laurent oder Karl Lagerfeld – Leute, die man wirklich gern gesehen hätte. Übrig bleiben wenige Exponenten des Marktes, diejenigen mit exhibitionistischem Hang zur Selbstironie wie etwa ein Jean Paul Gaultier. Von der Filmseite tummeln sich allerdings Stars von Format: Kim Basinger als dröge Reporterin, Tim Robbins als Sportreporter, Julie Roberts als Journalistinnenfrischling. Und Marcello Mastroianni als geheimnisvoller Störefried aus Russland, der gejagt wird, weil er den Chef der französischen Modegewerkschaft ermordet haben soll. Dieser Plot bildet den roten Faden durch Altmans munteres, sehr boulevardeskes, eher harmloses und langatmiges Potpourri um eine dekadente Branche und ihre Gefolgsmedien. Man spürt, dass der Regisseur da und dort in ein Wespennest sticht, aber es scheint auch, dass ihm das nicht allzuviel Vergnügen bereitet hat. Er muss wohl erkannt haben, dass der Tanz ums Goldene Kalb Haute Couture an sich schon eine Realsatire darstellt.

Was bleibt, ist ein Sammelsurium mit ein paar brillanten Kapiteln und einer enttäuschenden Schlussbilanz: Das Finale zeigt eine Modeschau mit atemberaubend nackten Mannequins plus der hochschwangeren deutschen Chansonnière Ute Lemper. Will uns der verehrte Autor sagen, dass nur dieses Nichts übrigbleibt vom Modezauber? Wenn ja, dann wäre das doch etwas wenig für einen wie Altman. Wie er allerding seine Altstars Marcello Mastroianni und Sophia Loren dazu bringt, die legendäre Striptease-Szene aus «Ieri, oggi, domani» (Vittorio de Sica, Italien/Frankreich 1963) selbstironisch nachzustellen, das verrät gewohnte Altman-Klasse! Doch daneben mahnt auch die schüttere Rolle von Lauren Bacall als farbenblinde Modefachfrau an, welche Chancen da vergeben worden sind. Das Beispiel weist auf das Problem hin: Altman konnte sich offenbar im unvertrauten europäischen Milieu nicht so durchsetzten, wie er es gewohnt ist. Wenn in der Menagerie die schönsten Raubkatzen streiken, ist eine glanzvolle Nummer eben nicht möglich. Und die echten Modekönigin nen und -könige lassen sich durch noch so begabte Schauspielerinnen und Schauspieler nie ersetzten.

Zum Schluss eine Randbemerkung: Die Dreharbeiten in Paris im Frühling 1994 wurden medienmässig ganz gross ausgeschlachtet; Journalistinnen und Journalisten aus aller Welt durften Statist(in) spielen und als Gage publizieren, was das Klatsch- und Tratschherz begehrte. Dass der publizistische Overkill die Erwartungen an den Film in unerfüllbare Dimensionen hochschraubte, ist nun ersichtlich. Vielleicht gäbe es nur einen Altman-Film, der «Prêt-à-porter» retten könnte: die filmische Dokumentation über seine Entstehung. ■

Sur

Süden

Regie: Fernando Ezequiel Solanas
Argentinien/Frankreich 1987

Hans Messias

Argentinien 1983: Ein Mann kehrt heim. Die Generäle haben abgedankt, die Gefängnisse ihre Tore geöffnet; nach fünf Jahren Haft irrt Floreal (Miguel Angel Sola) durch die Nacht. Doch die Heimkehr fällt nicht leicht. Zu vieles ist geschehen, zu vieles hat sich veändert in dieser Zeit. Menschen sind tot oder verschwunden, zu seiner Frau Rosi (Susa Pecoraro), nach der er sich immer gesehnt hat, glaubt Floreal nicht zurückkehren zu können, da er sich von ihr betrogen und alleingelassen fühlt. Die Strasse in die Freiheit ist mit Trauer gepflastert, und nur die Tango-Musik der Alten erscheint als Band zwischen gestern und heute.

Bei seinem Streifzug durch die Nacht bleibt Floreal jedoch nicht lange allein. Bald gesellt sich der Geist des ermordeten Gewerkschafters El Negro (Lito Cruz) zu ihm, und im Dialog der beiden ersteht die Vergangenheit wieder. Eigentlich ist El Negro, d. h. sein Tod, an Floreals Misere schuld, denn mit ihm trat der unpolitische Schlachthofarbeiter Floreal ins politische Leben, und damit in die Opposition, ein. Floreal rief für den Mann, der noch nicht einmal sein Freund war, zum Streik auf, wurde verfolgt, gefasst und verschleppt. Ein Schicksal unter vielen in den Jahren der Diktatur. Seine Frau Rosi ist verzweifelt, sucht ihn unentwegt, setzt alle Hebel in Bewegung, um ihn zu finden, und aktiviert die alten Patrioten, die einstigen Militärs mit ihren Verbindungen zur Spitze des Machtapparats. Endlich findet sie den geliebten Mann in einem Gefängnis in Patagonien, erhält Besuchserlaubnis, und alles scheint gut, so gut jedenfalls, wie es die schlechten Verhältnisse zulassen.

Doch irgendwann verbraucht sich Rosis Kraft, sie kann nicht nur fortwährend geben; so geht sie ein Verhältnis ein mit Floreals Freund Roberto (Philippe Léotard), einem Franzosen. Floreal bemerkt die Veränderung seiner Frau, glaubt sich nun von allen verlassen und steht die Haft in dumpfer Gelassenheit durch. Nun ist er frei, doch die Freude ist gedämpft. Wohin die Schritte lenken, wenn nichts mehr so ist, wie es war? Und ausgerechnet der Tod steht ihm bei, gemahnt an den Neuanfang und stellt die Hoffnung auf eine bessere Zukunft über alles. Eine Nacht, in der Floreal Einsicht und Verzeihen gelernt hat, neigt sich dem Ende zu, El Negros Zeit ist endgültig abgelaufen, fünf verlorene, masslos traurige Jahre sind erzählt, und über allem schweben die wehmütigen Tango-Klänge. Denn dies ist die Gnade der Lebenden, sie können Veränderungen herbeiführen, die Toten hingegen können nur an deren Dringlichkeit gemahnen, sind selbst zum Nichtstun verurteilt.

Miguel Angel Sola, Susa Pecoraro

Gestalten «materialisieren» sich im Nebel, verschwinden in ihm, ein Toter erscheint und hilft dem Lebenden, die vorzügliche Kamera (Felix Monti) weist Traumbilder als ebenso real aus wie die Realität. Die Erzählhaltung wechselt ständig, mal nimmt sie Floreals Position ein, dann die von Rosi. Auch der «Tisch der Träume», eine Verbeugung an die demokratischen und antikapitalistischen Traditionen Argentiniens, darf eine Facette zu dieser Geschichte beitragen. Aus diesen verschiedenen, uneinheitlichen Elementen baut Fernando E. Solanas einen ebenso poetischen wie zwingenden Film auf, dessen Verdienst es ist, die diversen Ebenen zu einer allgemein wahren Einheit zu verbinden. Sogar slapstickhafte Elemente fliessen in den in fünf Kapitel gegliederten und theatralische Effekte nicht scheuenden Film ein, der zwar von einem privaten Liebeskonflikt berichtet, aber sehr viel weiter zielt – ins Herz einer jeden Gesellschaft.

Gegen die Diktatur der Militärs, gegen jede totalitäre Herrschaft schlechthin stellt Solanas die Kraft des kollektiven Volkstraums von Glück und Freiheit, hier symbolisiert durch die melancholische, begehrliche Musik des Tangos, der Schrecken und Zeiten überdauert hat. Wobei diese Musik gleichzeitig für die Vergangenheit und die Zukunft eines Volkes steht, eine emotionale Klammer und Erinnerung an die Ziele und Träume, die es zu verwirklichen gilt. Die immer wieder zitierte Utopie des Südens – das

Land der Erfüllung, in dem sich Gesellschaftliches und Privates zu einer glücklichen Einheit verbinden, das Ziel kollektiven und individuellen Begehrens –, diese herbeigesehnte Heimat des Menschen bildet den Kern von Solanas' allgemeingültiger Botschaft, die er an Hand seines Heimatlandes Argentinien formuliert. Doch zur Erreichung dieses Ziels bedarf es eben nicht nur der Überwindung politischer Hindernisse, es bedarf eines neuen Menschen, der die eigenen Unzulänglichkeiten, hier den durch den *machismo* überentwickelten Begriff des Mannesstolzes, überwindet. Ein Neuanfang muss eben in allen Bereichen des Lebens beginnen.

Fernando E. Solanas, der 1968 durch seinen Film «La hora de los hornos» (Die Stunde der Hochöfen), eine ausdrucksstarke Anklage gegen die Ausbeutung Argentiniens durch die Vereinigten Staaten, international bekannt wurde, und der 1976 sein Heimatland verlassen und zehn Jahre im französischen Exil verbringen musste, lässt in «Sur» stilisierte Poesie und autobiografische Elemente zusammenfliessen. Beschäftigte sich der 1985 entstandene Film «Tangos, el exilio de Gardel» noch mit den Sehnsüchten exilierter Argentinier, so kehrte Solanas inzwischen heim und richtete den Blick noch vorne, wohl wissend, dass der Unrat der Vergangenheit noch lange nicht beseitigt ist. Das musste er schmerzlich am eigenen Leib erfahren: Am 22. Mai 1991 wurde in Buenos Aires, nach der Vorführung seines Films «El viaje», auf ihn ein politisch motiviertes Attentat verübt. ■

Für die Sache der Frau
Jeden Monat

NORA

Die Zeitschrift für Frauen, die den Puls der Zeit spüren

Ich bestelle ein Abonnement

Name:

Strasse:

PLZ/Ort:

Abo-Beginn am:

☐ 1 Jahr zu Fr. 55.-- (inkl. MWSt)
☐ 3 Monate-Probeabo zu Fr. 15.-- (inkl. MWSt)

ZOOM

Talon bitte senden an:
Pressunion, Postfach 764, 8501 Frauenfeld

Rendez-vous im Zoo

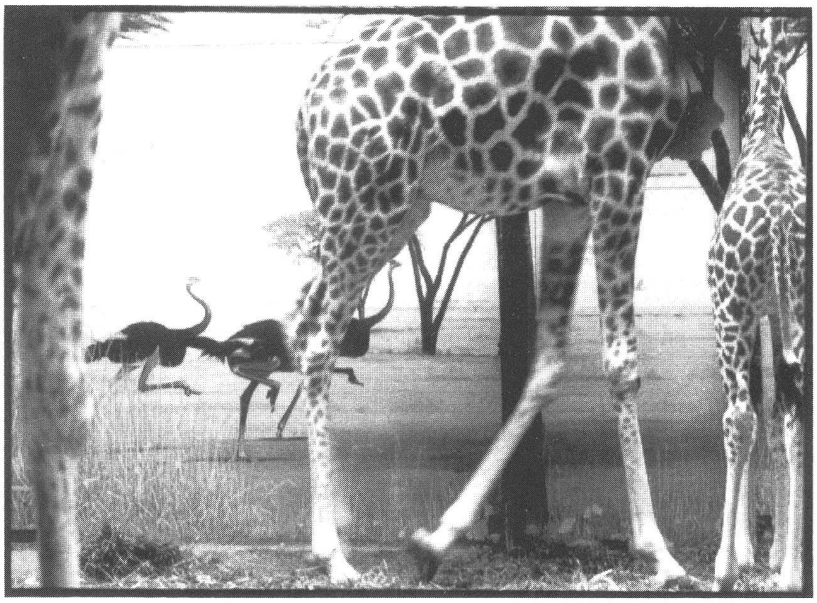
Regie: Christoph Schaub
Schweiz 1995

Martin Schlappner

Auf der Kinoleinwand ist Steven Spielberg ein erfinderischer Spielmann, dessen Einfällen keine Grenze gesetzt zu sein scheint. Unerwartet ertappt man ihn jedoch bei einer Reprise, die zwar kein Plagiat ist, aber deutlich macht, dass Einfälle wie der «Jurassic Park» (1993) ihre Vorgänger haben. Seit 1968 schon gibt es im holländischen Arnheim in Burgers' Zoo, der 1913 eröffnet worden ist, einen Safari-Park, durch den die Besucherinnen und Besucher, eingesperrt in die engen Wagen einer Schmalspurbahn, auf eine Rundfahrt zur Tierwelt Afrikas geschickt werden. Die von Spielberg ausgeheckte Utopie, dass es – gelänge es nur, aus erhaltenen urweltlichen Saurierresten neue Dinos zu klonen – möglich, vielleicht sogar einmal notwendig werde, für die längst ausgestorbenen Tiere ein künstliches Biotop einzurichten, wirkt also kaum länger mehr als ein ausgefallenes Produkt der Phantasie.

Und in der Tat, hat man die Zeitreise durch die Geschichte des Zoos hinter sich, die Christoph Schaub (Jahrgang 1958) in «Rendez-vous im Zoo» anbietet, eröffnet sich einem erschreckend die Ungeheuerlichkeit, es könnte eines Tages durchaus sein, dass wilde Tiere, die ihre natürliche Umwelt infolge ausbeuterischer Naturnutzung eingebüsst haben, einzig noch in einem mit moderner Technik geschaffenen künstlichen Biotop werden überleben können. Von solcher möglicher Zukunft geben – ebenfalls in Burgers' Zoo – die in mächtigen Hallen wuchernden Regenwälder und die arizonische Wüstenlandschaft mitsamt ihren hier frei lebenden Tieren vorgreifend Zeugnis.

«Rendez-vous im Zoo», vom Alltag im Basler Zoo ausgehend und dorthin auch wieder zurückkehrend, entwickelt aus Originalaufnahmen (Kamera: Pio Corradi), Archivmaterial, Fotografien und Interviews mit Tierwärterinnen und -wärtern, Zoodirektoren, Verhaltensforschern und Zoounternehmern eine vielschichtige Filmerzählung. Zum einen hat diese zu Darstellern die in den Zoos gehaltenen Tiere, zum andern die Menschen, die hier hegen, und die Menschen, die hier Publikum sind. Die kulturgeschichtliche Bedeutung und in diesem Zusammenhang deren anthropologische und kunstgeschichtliche Aspekte sind in diese Erzählung eingefügt. Und erkennbar werden die ökonomischen, ökologischen und gesellschaftlichen, auch politischen Antriebe und Bedeutungen der Zoogeschichte. In verzweigter Vielfalt also schneidet der Film die Themen an, doch ist er weder mit auswucherndem Wissensstoff belastet noch schweift er gar in ideologische Bekenntnisfeierlichkeit aus.



In der Beziehung zwischen Mensch und Tier ist der Zoo ein wesentlicher Begegnungsort. Nicht nur, jedoch exemplarisch lässt sich die Entwicklung dieser Beziehung ablesen an der Architektur der zoologischen Gärten; eine wechselvolle Architektur, die immer und vor allem das Verhältnis spiegelt, das der Mensch zum Tier besitzt. Und das gerade auch in dem, durch die Architektur erleichterten, zunehmenden Bemühen um die artgerechte Haltung. Die Sensibilität des Blicks auf die Tiere – nicht nur auf die, die unseren Blick zu erwidern scheinen – und die Bildmontage (Fee Liechti), die diesen Blick präzis lenkt und ihn in unmissverständliche Zusammenhänge der Beobachtung ordnet, führen diese Filmerzählung vom Zoo schliesslich zu jener Traurigkeit hin, der wir uns nicht entwinden können: weder mit der naiven Selbstillusionierung, dass wir beim Anblick eines noch so rücksichtsvoll gefangen gehaltenen Tieres in die Unschuld zurückfallen, noch mit der immer alibihaften Ausrede von der unterhaltenden Belehrung. Mit dieser Trauer lässt einen der Film lange zurück. ■

Bullets over Broadway

Regie: Woody Allen
USA 1994

Franz Derendinger

Vergleichbares kennt man von den Gebrüdern Coen: Die liessen seinerzeit in «Barton Fink» (USA 1991, ZOOM 20/91) schon einen Künstler in die Mangel des Lebens geraten. Da verschlägt es nämlich einen am Broadway erfolgreichen Dramatiker, der das wirkliche Leben darstellen und den einfachen Leuten das Wort geben will, nach Hollywood. Doch in der Konfrontation mit der real existierenden Kulturindustrie und deren simpler Auffassung von Wirklichkeit versagt er total. Der Schriftsteller, den es zur Welt drängt, kann selber dahin nicht kommen; so findet er sich zuletzt als Element jenes Strandbildes wieder, das ihm während seines Aufenthalts im Film-Mekka den einzigen Durchbruch aus der Enge seiner Studierstube geboten hatte.

Woody Allen nun entführt uns ebenfalls in die Welt des Broadways, zurück in die goldenen zwanziger Jahre. Der junge Autor David Shayne (John Cusack) hegt ähnliche Ambitionen wie der gute Barton, und auch er sieht sich auf verschlungene Umwege gezwungen, wenn er sie realisieren will. Es ist schliesslich eines, ein Theaterstück zu schreiben, ein anderes jedoch, dessen Bühnenumsetzung zu finanzieren.

Zum Glück tritt ein Mafia-Boss (Joe Viterelli) auf den Plan, der unbedingt seine strohdumme Tussie (Jennifer Tilly) zum Star machen will. David, der selbst Regie führen soll, hat gar keine andere Wahl, er nimmt an – um den Preis, dass damit ein Mitglied des Ensembles bereits gegeben ist. Den Rest der Truppe stückt David mit Tragöden (Rob Reiner, Dianne Wiest) zusammen, die allesamt schon bessere Zeiten gesehen haben. Die Proben kommen denn auch mehr schlecht als recht voran, zumal die Gangsterbraut nicht einmal den Sinn der Sätze erfasst, die sie hilflos herunterleiert. Das wiederum inspiriert ihren omnipräsenten Leibwächter Cheech (Chazz Palminteri) dazu, eigenhändig kleine Retouchen am Text vorzunehmen – selbstverständlich in Richtung auf mehr Lebensnähe! Überhaupt entpuppt dieser Cheech sich mehr und mehr als ein Multitalent, das entschieden kompromissloser zu Werk geht als der gar leicht knetbare Künstler David.

John Cusack, Dianne Wiest

Woody Allen bittet im Presseheft ausdrücklich darum, nicht zuviel von der Handlung zu verraten – sofern das seinen «Freunden bei der Presse» vernünftig erscheinen sollte. Darum sei nur noch soviel gesagt: David gelingt der Ausbruch aus dem Elfenbeinturm; er weiss am Schluss, die wahren Künstler sind diejenigen, welche das Leben draussen meistern. Das jedoch sind völlig neue Töne bei Woody Allen. Kunst, wenn sie in seinen Filmen überhaupt explizit zum Thema wurde, diente in der Regel gerade dazu, die Härten des Lebens abzufedern. In «Shadows and Fog» (1992, ZOOM 6/93) beispielsweise rettet ein Zirkusmagier den Helden vor dem Tod, indem er ihn ins Reich der Illusionen entrückt; in «Manhattan Murder Mystery» (1993, ZOOM 2/94) dagegen bietet die Fiktion einen Ausweg aus der latenten Depressivität des wattierten Lebens. Diesmal jedoch entsagt die Hauptfigur zuletzt der Kunst, um sich dem Leben zu stellen.

Ob das wohl damit zusammenhängt, dass der Künstler Woody Allen mittlerweile von der Surrealität des Alltags eingeholt – und dabei ziemlich überfahren – worden ist? So ganz mag man ihm die Wende jedenfalls nicht abnehmen. ■

Sátántango

Regie: Béla Tarr
Ungarn/Deutschland/Schweiz 1994

Reinhold Zwick

Etwas ist aus den Fugen geraten, die Zeit scheint stehengeblieben, während Auflösung und Verfall in dem gottverlassenen Gut irgendwo in der Wüstenei der herbstlichen ungarischen Tiefebene voranschreiten. Nach Einstellung der Bewirtschaftung sind die meisten Bewohnerinnen und Bewohner abgewandert. Geblieben sind nur drei kinderlose Ehepaare, drei Junggesellen und die Witwe Horgos mit ihren Kindern. Und ausgeharrt hat bislang auch noch der Wirt. Wie über seine triste Gaststube, wo allmählich ein Heer von Spinnen die Oberhand gewinnt, so scheint über die ganze Siedlung ein unsichtbares Netz aus tiefer Lähmung gebreitet. Die meisten haben zwar irgendwelche Träume von einem neuen Anfang, aber niemand brachte bislang die Entschlossenheit auf, aus dem Wartestand tatsächlich aufzubrechen. Das ist die Ausgangssituation von Béla Tarrs siebeneinhalbstündiger kongenialer Nachschöpfung des gleichnamigen Romans seines Freundes László Krasznahorkai.

An jenem Tag nun, den die erste Hälfte des Films minuziös beschreibt, sorgt die Nachricht von der Rückkehr des Irimiás (Mihály Víg) und seines Adlaten Petrina (Putyi Horváth) für Unruhe. Alle wissen: Wenn irgend jemand, dann hat er die Kraft, sie aus ihrem Elendsdasein herauszuführen. In die Hoffnung mischen sich jedoch starke Ängste, denn alle wissen auch, dass er ebenso fähig wäre, sie um ihr letztes Geld zu betrügen. Die Spannung des Wartens entlädt sich in einem verzweifelt-infernalischen Wirtshausgelage. An diesem Tag und in dieser «unheiligen Nacht» warten die älteren Horgos-Töchter in den leeren Speichern des Gehöfts vergeblich auf Freier. Ihre jüngere Schwester Estike (Erika Bók), die ihr Bruder unter perfider Ausnutzung ihrer kindlichen Gutgläubigkeit um ihre kümmerlichen Ersparnisse gebracht hat, vergiftet währenddessen erst ihre Katze und dann sich selbst mit Rattengift – in der festen Überzeugung, nun bald bei den Engeln zu sein.

Das dumpfe Schuldbewusstsein der desolaten Gemeinde nutzt der redegewandte Irimiás für seine Zwecke, indem er den Tod Estikes zu einem Mahnzeichen für das «Verhängnis», das über der Siedlung liege, stilisiert. Dagegen stellt er die Vision einer neuen Musterwirtschaft, einer «Insel der Arbeit, der Sicherheit und des Friedens», die auf einem anderen brachliegenden Gut verwirklicht werden könne, wäre man nur bereit, um des «gemeinsamen Glücks» willen alles aufzugeben. Die Ehepaare, Futaki (Miklós B. Székely) und der Schuldirektor können dieser Verlockung nicht widerstehen: Zur treuhänderischen Verwaltung erhält Irimiás ihr gesamtes Geld, und wenige Stunden später sind sie bereits unterwegs. Doch dieser neue Exodus scheitert: Der Gutshof entpuppt sich als noch weit verrotteter als der alte. In der verwaisten Siedlung meint der Doktor (eindrucksvoll: Peter Berling) inzwischen feststellen zu können, dass alles «wie vorher in regloser Untätigkeit» verharrt. Angesichts dessen vernagelt er, der nun arbeitslos gewordene Chronist, sein Fenster zur Aussenwelt und beginnt, die Handlung des Filmanfangs mit genau denselben Worten zu notieren, mit denen die Erzählerstimme den Zuschauenden anfangs in das Geschehen eingeführt hat: Hat vielleicht alles nur im Kopf des Doktors stattgefunden?

«Satanstango» ist eine ästhetische Entdeckungs- bzw. eine Wahrnehmungsreise. Der Film erzählt seine Geschichte in mehreren Anläufen und aus jeweils wechselnden Perspektiven. Die einzelnen der zeitlich parallelen, nacheinander geschalteten Stränge überschneiden sich verschiedentlich dergestalt, dass (zeitlich versetzt) ein und dasselbe Ereignis aus unterschiedlichen Wahrnehmungspositionen gezeigt wird. Der Erzählgestus und die bestechende, gleichermassen nüchtern-präzise wie suggestive Kamera Gábor Medvigys folgen dem Pfad des realistischen Kinos, sind aber durchsetzt mit stilisierenden Momenten und traumspielartigen Szenen. Was «Satanstango» seine unverwechselbare Aura und besondere Kraft verleiht, ist sein Umgang mit der Zeit, sein besonderer Rhythmus von Kontinuität und Diskontinuität: In minutenlangen statischen Einstellungen, bei denen die Bilder wiederholt zum Standbild zu gefrieren scheinen, und in extrem verlangsamten Kamerafahrten kommt die Zeit bisweilen förmlich zum Stillstand. Dann schaffen plötzlich wieder Zeitsprünge, Szenen- und Perspektivenwechsel Dynamik. «Satanstango» wird so zu einer Meditation der Zeit und zur Reflexion über die Wahrheit des Kamerablicks auf die äussere Wirklichkeit. Indem und wie Tarr allem seine Zeit gibt, definiert er nicht nur die filmische Zeit neu. Vielmehr gelingt es ihm auch, das Publikum in seine Zeit hineinzunehmen, sodass der zunächst unendlich lang und langsam erscheinende Film am Ende kürzer als mancher misslungene Actionfilm wirkt.

László Krasznahorkais Roman war schon bei seiner Erstveröffentlichung vor knapp zehn Jahren mehr als nur ein visionäres «Nachwort zu Lebzeiten» auf den real existierenden Sozialismus in Ungarn. Im Miniaturbild schrieb er ein Sozio- und Psychogramm des Niedergangs und der ökonomischen und moralischen Auflösung, das für den gesamten «Kontinent» Gültigkeit besitzt, der (nicht erst) seit dem Fall des «Eisernen Vorhangs» in einem schieren Sumpf von Problemen versinkt. Dementsprechend ist auch die Verfilmung eine Phänomenologie des Desasters. Ganz vorne unter den vielen Symptomen, die Tarr zu ei-

nem komplexen Krankheitsbild versammelt, rangiert zweifelsohne die Lethargie. Die zuvor vom System produzierte Lähmung von Eigeninitiative und kreativem Handeln lastet bleiern auf den Seelen. Die zurückgestaute Lebensenergie kann sich in Rausch und Gewalt Bahn brechen, oder – wie es der nächtliche Wirtshaus-Tango emblematisch verdichtet – in einem orgiastischen *carpe-diem*-Taumel am Rande des Abgrunds, der an die Pestzeiten erinnert mit ihren Exzessen im Angesicht des Untergangs, diesen Totentänzen der noch Lebenden.

In der beklemmenden Geschichte Estikes ruft Tarr explizit die Dimension des Glaubens in das Geschehen. Ausser im Glauben des Kindes hat aber in «Satanstango» das Christentum völlig abgewirtschaftet, zumindest an der Aussenseite der Handlung. Die Kirchen sind verfallen, und die verhärmte Frau Halics (Erzsébet Gaál), die es als einzige noch mit der Bibel hält, wirkt bigott und sektiererisch. Sie wird nur verspottet, als sie nahelegt, im letzten Buch der Schrift, der Apokalypse, zu lesen. Damit hat sie aber doch die richtige Losung für die Endzeitstimmung und zugleich das Stichwort für die Weitung des gedanklichen Horizonts über den «Osten» hinaus gegeben. Denn «Satanstango» ist auch eine apokalyptische Parabel über den Niedergang der Menschheit. Das Gute und die Liebe zeigen sich nirgendwo, sind nur ferne Erinnerung oder unerfüllbare Sehnsucht, an der man verzweifelt.

Bereits der Titel «Satanstango», der den Taumel in den Abgrund unter das Vorzeichen der Herrschaft des Bösen stellt, weist auf eine theologische Tiefenstruktur. In deren Zentrum steht der nicht zufällig wiederholt als «Erlöser» titulierte Irimiás. Da sein Name auf den alttestamentlichen Propheten Jeremias Bezug nimmt, verwundert es nicht, dass etliche der die Zeit und Botschaft dieses Propheten kennzeichnenden Momente im Film wiederkehren, wenngleich oft ins Negativ gespiegelt. Die Umkehrungen beginnen mit dem Namen Irimiás: Der ihn trägt, führt ihn zu Unrecht. Er ist einer jener Falschpropheten, von denen der wahre Prophet sagte: «Die Propheten weissagen Lüge..., aber mein Volk liebt es so» (Jer 5, 31), die rufen «Heil, Heil. Aber kein Heil ist da» (6,14). Wo Jeremias radikale Umkehr fordert, mit dem Exil droht und dafür von den Mächtigen des Landes verfolgt wird, da blendet der mephistophelische Irimiás mit «verführerischer Rede» (23, 32), da verheisst er ein neues «Gelobtes Land» und paktiert sogar mit der Geheimpolizei. Irimiás ist eine jener falschen Messiasgestalten, wie sie Jesus in seiner grossen Endzeitrede (Mt 24, 24 f) verheissen hat. Sicher nicht zufällig hat Tarr für diesen charismatischen Anti-Christus einen Darsteller gewählt, der mit seinen sanften Zügen, seinem langen Haar und weichen Bart gut für die Hauptrolle in einem Jesus-Film geeignet wäre, nachdem schon Krasznahorkai die Pseudo-Christusförmigkeit durch die Beiordnung der exemplarischen Jüngerfigur Petrina/Petrus unterstrichen hat. Die Ankunft dieses falschen Erlösers bildet strukturell die Achse der gesamten Handlung, wie die Kapitelzählung, die von diesem Zeitpunkt ab rückwärts läuft, deutlich markiert. Der Charakter von «Satanstango» als Parabel der Menschheitsgeschichte und die Christuszüge ihres dunklen Helden lassen diese Struktur auch so lesen: Irimiás besitzt jene Position der Achse der Geschichte, die nach einem bekannten Gedanken von Teilhard de Chardin Christus einnimmt. Damit erweitert sich das Untergangsszenario zu einer Gegen-Lektüre der Heilsgeschichte: Nach dem Kommen des falschen Christus schreitet die Geschichte nicht mehr voran, sondern kippt nach hinten um und langt schliesslich wieder beim Anfang der Schöpfung, in der Finsternis, an. All das Dunkle weckt natürlich die Sehnsucht nach dem Lichten. Tarrs Film spendet keinen oberflächlichen Trost, sondern gibt die Frage, ob bei all dem noch ein Funke Hoffnung bleibt, ans Publikum weiter.

Das grosse Paradigma für den Untergang und Neubeginn ist die Sintflutgeschichte. Ruft nicht der Dauerregen in «Satanstango» gerade diese Erzählung in Erinnerung? Für Jeremias genügte der Regen als Zeichen dafür, dass Gott sich kundtut (Jer 10,13). In «Satanstango» scheint sich der vergessene Gott deutlicher zu Gehör bringen zu müssen – wenigstens einigen «Auserwählten» gegenüber: In den Glockenschlägen zu Beginn und am Ende des Films, in einem «dröhnenden Himmelsgeläut», wie es der Doktor nennt. Am Ende, als die über Stunden regenverhangene Leinwand schliesslich ganz ins Schwarz versunken ist, hört dieses «Himmelsgeläut» nicht auf – es wird stärker und stärker. ■

Veillées d'armes

Histoire du journalisme en temps de guerre

Regie: Marcel Ophüls
Frankreich/Deutschland/
Grossbritannien 1994

Charles Martig

Die Fernsehbilder von der Belagerung Sarajevos und die Berichterstattung über Kriegsverbrechen in Bosnien haben wenig zur Bewältigung der Krise in Ex-Jugoslawien beigetragen. Nach drei Jahren Kriegsberichterstattung in den Medien herrscht Hilflosigkeit, Resignation und gefühlsmässige Blockierung. Je mehr über den Konflikt und die scheiternden Lösungsversuche berichtet wird, desto stärker wächst die Ablehnung, sich auf die Bilder der Zerstörung einzulassen. Die Darstellung der Kriegsereignisse hat eine fatale Eigengesetzlichkeit entwickelt.

Marcel Ophüls geht in «Veillées d'armes. Histoire du journalisme en temps de guerre» dem «Phänomen Kriegsjournalismus» nach, zeigt die Arbeit der Journalisten und Journalistinnen im Fadenkreuz der Heckenschützen. Er vebindet die stilistischen Stärken des Dokumentarfilms mit seinem aufklärerischen Standpunkt und deckt die trügerischen Mechanismen der Kriegsberichterstattung auf. Der Zyklus besteht aus zwei Filmen, die während vier Reisen nach Sarajevo gedreht wurden.

Die überzeugende Inszenierung von reichhaltigen Themen ist Ophüls' Handschrift. Bereits in «Hôtel Terminus» (1989), dem unwiderlegbaren Dokument über die Nazivergangenheit von Klaus Barbie, gelang ihm ein aussergewöhnliches Werk. Die Arbeit der durchdringenden Kritik setzt er nun in «Veillées d'armes» mit einer grossen Geste fort. Auf der thematischen Ebene webt Ophüls ein komplexes Gewebe von Aussagen und Bildern. Im Mittelpunkt stehen die Journalisten und Journalistinnen, die praktischen Aspekte ihrer hochgefährlichen Aufgabe, der Einfluss ihrer Arbeit auf die öffentliche Meinung, die ethischen Probleme des Krisenjournalismus und der redaktionellen Arbeit.

Während beinahe vier Stunden liefert «Veillées d'armes» eine überbordende Fülle von Beobachtungen, Thesen und historischen Querverweisen (Erster und Zweiter Weltkrieg, Spanischer Bürgerkrieg, Golfkrieg ...) und zeichnet ein äusserst differenziertes Bild des «Phänomens Kriegsjournalismus».

Die innovative Stärke des Filmzyklus' liegt in der formalen Gestaltung. Hier bekommt die ethische Grundhaltung der durchdringenden Kritik ihre Kraft. In grandiosem Stil stellt Ophüls die Herstellung und Übermittlung der Nachrichtenbilder in Frage und entlarvt auf lustvolle Weise Falschheit, Zynismus und Feigheit der europäischen Politik des Nichteingreifens.

In den ersten Sequenzen ist die Anreise im Zug gezeigt – «nicht mehr der Orientexpress, aber noch immer bequemer als ein Viehwagen» – in der deutlich der Standpunkt des Autors signalisiert und sein Erkenntnisinteresse offengelegt wird. Die einleitende Selbstdarstellung bleibt während des gesamten Werkes präsent. Sie gibt sich wiederholt zu erkennen in kritischer Distanz zum eigenen Medium Film und im Bewusstsein, dass der Autor selbst den Rahmenbedingungen des *journalisme du spectacle* (Ereignisjournalismus) unterworfen ist.

Den erzählerischen Spannungsbogen bildet eine Reise von einer sterbenden Stadt zur anderen, Venedig – Sarajevo – Venedig. Diese Grundstruktur, in welcher die zahlreichen Interviews mit Journalisten, Soldaten und Leuten von den Strassen Sarajevos eingebettet sind, wird durch historische Reminiszenzen erweitert, z.B. durch die Zeugenaussagen von Martha Gellhorn (Korrespondentin während des Spanischen Bürgerkriegs und des Zweiten Weltkriegs), Fotos von Robert Capa, Bilddokumente aus dem Vietnam- und dem Golfkrieg. So ensteht ein Referenzsystem, das Zusammenhänge schafft und damit der Atomisierung der News in der modernen Nachrichtenwelt entgegenwirkt.

Den Resonanzkörper der geschichtlichen Zusammenhänge bringt Ophüls mit Spielfilmsequenzen aus den vierziger und fünfziger Jahren zum klingen. Steptänzer aus Broadway Musicals, Szenen aus «Lola Montès» (1955) seines Vaters Max Ophüls zeigen in lustvoller Weise die Ambivalenz des Spektakels. Durch eine gekonnte Kontrastmontage werden die Zuschauerinnen und Zuschauer immer wieder aus der zwingenden Logik des Kriegsjournalismus herausgelöst und dem anarchistisch frechen Humor der Marx Brothers überlassen.

Aus der Verknüpfung von Fiktion und Realität ergibt sich eine ironische Grundstimmung, die Distanz zum Gezeigten schafft. Als Filmschaffender weiss Ophüls, dass er in seinem Medium unterhalten muss, wenn auch auf höchstem Niveau. Mit Fellini-Hut und godardschen Narreneinlagen zeigt er sich als Clown der Unterhaltungsindustrie, dessen Einfluss stets ungewiss bleibt.

«Veillées d'armes» spricht Vernunft und Gefühle an und bietet in einer überzeugenden Inszenierung ein Dokumentarfilmerlebnis par excellence. Er nimmt die Zuschauer und Zuschauerinnen ernst, setzt die blockierten Empfindungen in bezug auf den Bosnienkrieg wieder frei und fordert heraus zur Verarbeitung eigener Medienerfahrungen. Wo bin ich, wenn ich im Fernsehen Sarajevo sehe? Was bedeuten diese Bilder? ■

In ZOOM Kommunikation & Medien Nr. 4, Oktober 1994 ist unter dem Titel «Wenn ich Sarajevo sehe» ein ausführlicherer Text des gleichen Autors zum Film erschienen.

Ein klarer Fall

Regie: Rolf Lyssy
Schweiz 1995

Pierre Lachat

Selbst mit seinem rauschgiftgeschärften Intellekt ist Sherlock Holmes nicht unwiederlegbar geblieben. Früher oder später, so lehrte der Detektiv von der Baker Street, werde es unumgänglich, praktisch alle scheinbar plausiblen Möglichkeiten, eines Rätsels Lösung zu finden, wieder auszuschliessen. Die Variante, die dann noch als letzte übrigbleibe, müsse, wie immer unwahrscheinlich sie anmute, der Wahrheit entsprechen.

Die Darstellung, die Rolf Lyssy, nach einem Drehbuch von Walter Bretscher, vom notorischen Mordfall Zwahlen im bernischen Kehrsatz gibt, spricht niemanden frei und klagt keinen an. Aber der dokumentar-spielähnliche TV-Film (jetzt im Kino ausgewertet) hinterlässt den unheimlichen Eindruck, jenes messerscharfe Holmessche Entweder-oder könnte auch überspitzt sein. Fast unwillkürlich fragt man sich, ob denn wirklich nichts Drittes gegeben sein könne.

Der Beschuldigte, nicht geständig, ist von der Justiz auf so offensichtliche Weise unfair behandelt worden, dass mehr als Raum genug für einen begründeten Zweifel an seiner Schuld gegeben ist. Ein ehernes Prinzip aller Rechtssprechung, *in dubio pro reo*, müsste fast automatisch zur Anwendung kommen. Doch liegt die Stärke des Films nicht in seiner Fähigkeit, den Zweifel zu nähren, der für den Angeklagten sprechen sollte. Das wäre fast zu leicht. Zudem hat es 1991 Bernhard Giger in seinem ausgezeichneten «Tage des Zweifels» schon getan, der auf denselben Mordfall abstellt.

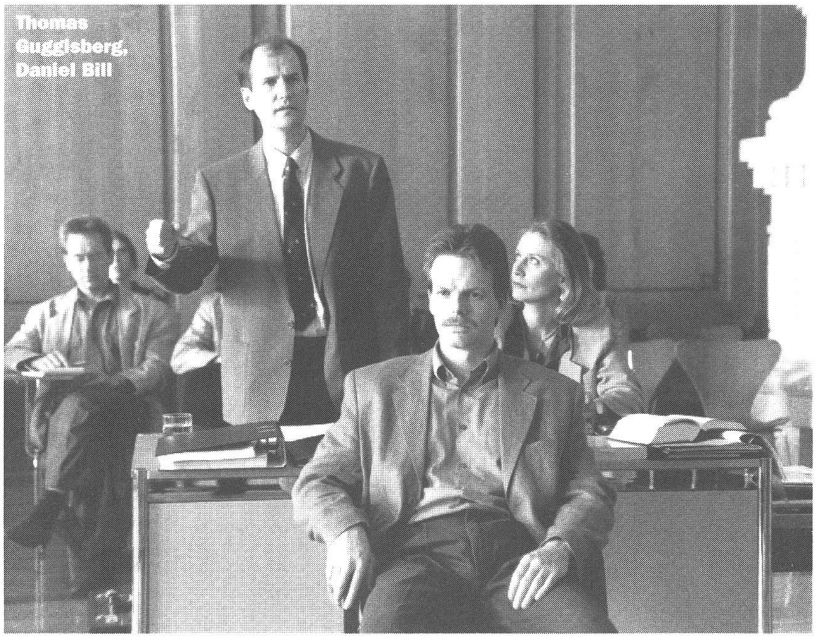
Den Ausschlag gibt beim «Klaren Fall» der darauf folgende Schritt. Denn wenn nach ausführlicher Würdigung die Beweise gegen *diesen einen*, der vermutlich zu Unrecht, wiewohl sicher mit gutem Grund verdächtigt worden ist, nicht ausreichen, was dann? Wie die Dinge liegen, scheint nur eine einzige Alternative überhaupt vorstellbar. In wie hohem Mass unwahrscheinlich diese zuletzt verbleibende mögliche Deutung der Umstände anmutet, können und wollen die Autoren nicht wegwischen. Aber sie heben hervor, was der Fall zu sein scheint, nämlich dass es die Justiz unterlassen hat, nach dieser andern Seite hin zu ermitteln.

Keine Frage, an dieser Stelle würde Sherlock Holmes triumphieren. Exakt das sei mit dem Grundsatz gemeint, der Weg zur Wahrheit führe über das sukzessive Ausschliessen des Unwahren. Nur leider, der geniale Kriminalist ist mit seinen unumstösslichen Prinzipien eine fiktive Figur. Seine Fälle sind konstruiert; sie zielen von Anfang an auf ein endliches *Was zu beweisen war* hin.

Die Realität ist immer abgründiger, meistens viel schwerer zu fassen als das bestausgeklügelte *murder mystery*. Sie kennt die sogenannten *Lösungen* nicht, wie sie die Dramaturgen zwangshaft immer wieder produzieren müssen, um abzurunden und einen Schlusspunkt zu setzen. Eine Fiktion mit losen Enden hat als schludrig zu gelten. Einem Stück Wirklichkeit mit losen Enden kommt erhöhte Glaubwürdigkeit zu.

Bleibt also im vorliegenden Fall ganz einfach keine Möglichkeit mehr, des Rätsels Lösung zu finden – eine Spielart, die bei Holmes nicht vorgesehen ist? So kann es die Justiz mit ihren edlen Grundsätzen nicht gemeint haben. Das unaufgeklärte Verbrechen hat, wie immer man's dreht und wendet, etwas allseits Unbefriedigendes an sich.

Sicher ist der Vergleich mit Akira Kurosawas legendärem «Rashomon» (1950) mindestens bezüglich der Handschrift viel zu hoch gegriffen, die bei Rolf Lyssy effizient, aber wenig persönlich ist. Indessen verdeutlicht «Der klare Fall» (einmal mehr), in wie hohem Grad Kurosawas meisterliche Darstellung des Wahrheitsproblems ein fundamentales Stück Filmgeschichte ist. Sachverhalte von fast unerklärlicher Kompliziertheit wie den Mordfall von Kehrsatz vermag der Film besser zu fassen als jedes andere Medium. Dieser keineswegs bescheidenen Herausforderung erweist sich Lyssy als ganz ordentlich gewachsen. ■



Thomas Guggisberg, Daniel Bill

Le ballon d'or

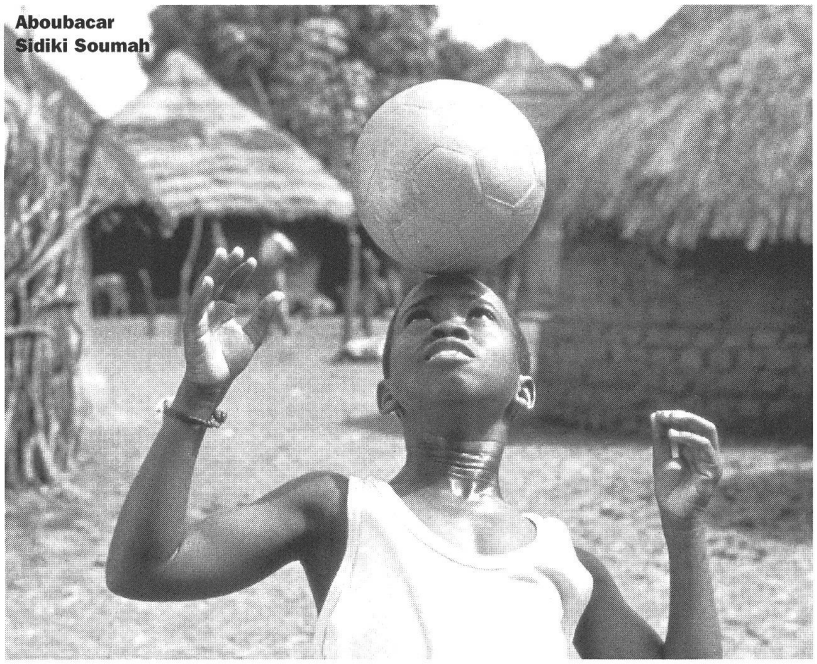
Regie: Cheik Doukouré
Frankreich/Guinea 1993

Der goldene Fussball

Lutz Gräfe

Der 12jährige Bandian (Aboubacar Sidiki Soumah) lebt in einem kleinen Dorf im westafrikanischen Guinea. Schon lange träumt er von einer Karriere als grosser Fussballstar und hat wegen seiner Schnelligkeit und Ballfertigkeiten von seinen Freunden den Spitznamen «Turbo» erhalten. Immer schon wollte er einen Ball aus echtem Leder, nicht diese «Pillen» aus Plastik oder gar aus Behelfsmaterial wie Lumpen oder Fell. Als er jedoch auf dem Markt erfahren muss, dass ein solcher Lederball die sagenhafte Summe von 80'000 guineischen Francs kosten würde, hat er fast schon jede Hoffnung verloren. Doch da ist die französische Ärztin von «Ärzte ohne Grenzen», die von allen «Madame Aspirin» genannt wird. Sie schenkt dem Jungen einen echten Ball und verwahrt auch sein Geld für ihn, das ihm sonst die habgierige zweite Ehefrau seines Vaters abnehmen würde.

Aber das Geschenk bringt Bandian kein Glück: Durch einen Fehlschuss löst er ein Feuer aus und verlässt in panischer Angst vor dem Zorn des Vaters das Dorf. Bandian macht sich auf die Reise in die Hauptstadt Conakry. Zunächst wird er von einem LKW mitgenommen, der jedoch mit einer Panne liegenbleibt. Der Fahrer beauftragt Bandian, den Wagen zu bewachen. Er macht sich aber bei der nächstbesten Gelegenheit aus dem Staub und wird im nächsten Ort gleich als Spieler engagiert. Dort ging nämlich gerade der Fussball kaputt, und Bandian rückt seinen nur heraus, wenn er mitspielen darf. Zuerst von den erwachsenen Mitspielern belächelt, verschafft er sich durch sein Können bald Respekt und fällt auch einem Zuschauer auf: dem Fisch- und Fussballtalent-Händler Béchir Bithar. Der wird Bandian später an den französischen Proficlub «St. Etienne» vermitteln – doch bis dahin ist der Weg noch lang.


Aboubacar Sidiki Soumah

Der ehemalige Bühnen- und Filmschauspieler Cheik Doukouré behandelt auch in seinem zweiten Film nach «Blanc d'ébène» die Zerrissenheit seines Heimatkontinents, das Pendeln zwischen Afrika und Europa. Das zeigt sich schon in den ersten Bildern aus Bandians Heimatdorf: Während sich die Erwachsenen – in der lokalen Sprache – einer Zeremonie widmen, lauschen die Jungen gebannt der französischsprachigen Radioübertragung des Fussball-Weltmeisterschaftsspiels Kamerun gegen Kolumbien. Doukouré schildert mit viel Humor die gar nicht so witzige Lage seines Landes. Die Gefängnisse sind überfüllt, Kinder leben in den grossen Städten auf der Strasse und können noch von Glück sagen, wenn sie irgendeinen Ausbeuter treffen, der ihnen wenigstens Kost und Logis stellt. Geschäftemacherei, Bestechung und Ausbeutung regieren das Leben, und wer kein Geld hat, der hat das Nachsehen. So ist dies ein Film über die Faszination des Fussballs, aber auch darüber, dass das Glück und vor allem die Karriere des einzelnen ein kollektives Unglück sind. Denn eine Karriere kann zumeist nur in Europa stattfinden, und so müssen die besten Talente das Land verlassen, weil sie hier keine Zukunft haben. Und das gilt nicht nur für Fussballer. Doch Doukouré jammert nicht: Mit zupackendem Witz schildert er die Zustände und bildet das grosse Unrecht im kleinen auf äusserst komische und treffende Weise ab, entfaltet mit ausdrucksstarken Nebenfiguren ein Panorama afrikanischer Verhältnisse und Menschen.

Der Film ist im schnellen Rhythmus des afrikanischen Reggae erzählt. Doukouré weiss – entgegen der europäischen Klischeevorstellung vom «geschwätzigen» afrikanischen Kino – seine Geschichte vornehmlich in Bildern zu erzählen, deren wechselnde Perspektiven und intelligente Schnitte das Tempo mal erhöhen, um sich dann wieder Zeit zu lassen für die Schilderung von Leben und Alltag in Westafrika. ■

The Shawshank Redemption

Regie: Frank Darabont
USA 1994

Die Verurteilten

Hans Jörg Marsilius

Ist er schuldig oder nicht? Frank Darabont lässt bis zum zweiten Drittel des Films im Ungewissen darüber, ob Andy (Tim Robbins) zu Recht in den Knast gewandert oder ob er doch einem Justizirrtum zum Opfer gefallen ist. Andy selber scheint sich nicht mehr genau erinnern zu können, was in der Nacht geschah, als seine Frau und ihr Liebhaber brutal niedergeschossen wurden. Motiv und Absicht waren da, aber hat er tatsächlich abgedrückt? Die Indizien gegen ihn sind erdrückend.

Das Gefängnis von Shawshank ist nicht Alcatraz. Aber sonst geht es so zu, wie man es aus anderen Gefängnis-Filmen kennt: Das «Zucht»-Haus als ein rechtsfreier Ort, an dem ein skrupelloser Direktor sein hartgesottenes Personal auf die Gefangenen loslässt – von Rehabilitation kann keine Rede sein. Und da Stephen King Autor der literarischen Vorlage von «The Shawshank Redemption» ist, fehlen auch einige Seitenhiebe auf abstrusen religiösen Fanatismus, losgelöst von jedem menschlichen Empfinden, nicht. In seiner Rolle als Gottvater des Gefängnisses verbittet sich der Direktor (Bob Gunton) jede Blasphemie und schwört auf Disziplin und Bibel. Andy ist gerissen genug, seinen Gewinn daraus zu ziehen: Des Direktors Rat, die Rettung in der Bibel zu suchen, wird er wortwörtlich und zu seinem Vorteil umsetzen. Ausserdem packt er seine Widersacher an ihrer schwächsten Stelle, da nämlich, wo die Gier am grössten ist: Als ehemaliger Bankfachmann weiss er um so manchen Trick, wie auch die Gehälter des Gefängnispersonals gewinnbringend anzulegen sind. Klar, dass er dadurch für sich und seine Freunde eine bevorzugte Behandlung erfährt.

Kaum ein ernsthafter Gefängnis-Film, der nicht den stärkenden Einfluss eherner Kulturgüter beschwören würde. So auch hier: Andys subversiver Widerstand äussert sich am wirksamsten im Aufbau der Gefängnisbücherei, und als er eine Stelle aus «Die Hochzeit des Figaro» durch die Anstalt tönen lässt. Kann ein so kultivierter Knastbruder schuldig sein?

Tim Robbins

Frank Darabont, der von der Produktionsfirma Castle-Rock allein für das Drehbuch mehr als zwei Millionen Dollar angeboten bekam und sich dann sogar seinen ersten Regie-Job sicherte, macht die langen Jahre im Gefängnis durch einen betulich-unaufgeregten Erzählrhytmus einigermassen nachvollziehbar. Der Lauf der Zeit wird fast ausschliesslich durch die Plakatfolge in Andys Zelle deutlich: 1947 ist es Rita Hayworth, Ende der fünfziger Jahre Marilyn Monroe und 1966 schliesslich Raquel Welch, die unverdächtig und erfolgreich Andys Ausbruchsvorhaben kaschieren helfen. Die Abgründe des Alltags hinter den Gefängnismauern macht der Filme jedoch selten spürbar, dazu sind die meisten Insassen denn doch zu gutmütig (alles Justiz-Irrtümer?) und die Wächter zu bösartig. Etwas weniger Schwarz-Weiss-Malerei wäre angemessener gewesen. So machen die Figuren denn auch kaum eine spürbare Wandlung durch – sieht man von den oberflächlichen Anpassungen an die äusseren Umstände einmal ab.

Tim Robbins erhält am ehesten Gelegenheit, seine schauspielerischen Fähigkeiten unter Beweis zu stellen; die meisten anderen Rollen sind viel zu stereotyp angelegt, als dass die Darsteller zur Geltung kämen. Morgan Freeman gibt Andys Freund Ellis Boyd «Red», und man hat den Eindruck, er könnte noch hundert weitere Jahre in Shawshank verbringen, ohne seine stoische Ausgeglichenheit und sein sanftes Lächeln zu verlieren.

Eine der Spannung des Oscar-nominierten Films nicht gerade zuträgliche Strategie ist der regelmässig allwissende Off-Kommentar aus Freemans beziehungsweise «Reds» Perspektive, der einen Hauch von Jack-Daniels-Nostalgie und Lässigkeit verbreitet, dramaturgisch aber verzichtbar gewesen wäre. Seine überzeugendsten Momente hat «The Shawshank Redemption» letztlich da, wo er die Schwierigkeiten des Neuanfangs nach dem Gefängnis in Gestalt einer Nebenfigur kurz andeutet. ■