

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 47 (1995)
Heft: 4

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: 18.04.2026

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

Dollar Mambo

Regie: Paul Leduc
Mexiko/Spanien 1993

Mathias Heybrock

In «Frida Kahlo – naturaleza viva» (Frida Kahlo – Es lebe das Leben, Mexiko, 1984) verknüpfte Paul Leduc seine subjektive Annäherung an Person und Werk der mexikanischen Malerin Frida Kahlo mit einer bruchstückhaften Spielhandlung, die Stationen ihres Lebens nachzeichnete. Er erzählte in zyklischen Schüben, ohne Rücksicht auf Chronologie und Kausalität und verzichtete weitgehend auf Dialoge. Auch in «Dollar Mambo» wird keine lineare Geschichte erzählt, und bis auf den Anfang und das Ende des Films, wo sich ein alter Mann bauchredend mit einer Holzpuppe unterhält, wird nicht gesprochen. Ein Dialog tut so, als erzähle er etwas, sagt die Holzpuppe zur Begründung dieses Vorgehens, aber er erzählt nichts, er plappert nur. Für Leduc ist die Geschwätzigkeit nicht nur das Prinzip jedes Dialogs, sondern auch das des filmischen Erzählstils im Hollywoodkino: Es erzählt Geschichten, aber diese Geschichten sind monoton und leer.

Dagegen setzt «Dollar Mambo» das Varieté. Der Film besteht aus einer Vielzahl von kleinen, nur mit Gesten gespielten Szenen. Hafenarbeiter, Gauner, ein paar reiche Oberschichtler sowie Mambotänzerinnen und -tänzer sind die sozia-

len Charaktere des Geschehens im karibischen Panama von 1989, kurz vor der Invasion durch die US-amerikanischen Truppen. Leduc rekonstruiert nicht den genauen Ereignisablauf, sondern schafft metaphorische Stimmungsbilder der Situation. Die einzelnen Szenen gefrieren zu Tableaus, sie brechen abrupt ab und leiten in eine andere Szene über. Die Schauspieler agieren nicht als Individuen, sie sind typisierte Figuren in typisierten Situationen und wechseln vor der Kamera ihre Rollen, etwa vom Hafenarbeiter zum Kellner oder vom Einbrecher zum Tänzer.

Verbunden werden diese Momentaufnahmen durch revueartige Tanzeinlagen. Wie am Schnürchen gezogen, bewegen sich die tanzenden Körper zu den treibenden Rhythmen des Mambo durch die Hafenanlagen. In ihrer aufreizenden Geschmeidigkeit sind sie zugleich schneller und langsamer als normale, nicht-tanzende Körper. Eine Choreografie von berauscher Leichtigkeit. Die Kamera begleitet die fließenden Bewegungen kongenial und vermittelt die halb-bewusste, schlafwandlerische Sinnlichkeit, die vom Mambo ausgeht. Zauberei und Artistik, Erotik, Musik und Tanz: «Dollar Mambo» ist ein Varieté, mit allem was

dazu gehört. Dann beginnt die Invasion. In Kampfanzug und Gasmasken fällt die amerikanische Armee – einem Heuschreckenschwarm gleich – vom Himmel. Alles ändert sich. Die sinnliche Erotik der Mambotänzerinnen weicht der stupiden Nacktheit eines gelangweilten Stripteasegirls.



Aus der Sexualität, vorher eine natürliche Begleiterscheinung des spielerischen Tanzes, wird Prostitution. Der bunte Dekor, der aus den Flaggen aller Nationalitäten gebildet wurde, ist einer einzigen Flagge gewichen: der amerikanischen. Einheit und Show ersetzen Vielfalt und Spiel. Die Amerikaner wollen bedient werden und was sie nicht bekommen, das nehmen sie sich. Eine Tänzerin wird vergewaltigt und fällt der Gewalt zum Opfer.

Leducs Konzeption des Films als Varieté, das unterschiedliche Elemente verbindet und anspricht, geht voll auf: «Dollar Mambo» ist eine Brechtsche Parabel auf die Politik der USA in Panama und in Lateinamerika. Zugleich ist der Film Leducs persönlicher Essay über das monotone und vereinheitlichende Hollywoodkino, das sich im Bereich des Films ebenso invasorisch verhält wie die USA in der Politik. Er ist auch eine Hommage an die tote Tänzerin. Anders als in dem authentischen Fall, von dem Leduc ausgeht, bringt die Tänzerin sich im Film selbst um. Sie erhält so die Macht über ihren Körper zurück, und ihre Ermordung wird nicht als Spektakel missbraucht, sondern auf eine berührende Weise in Erinnerung gehalten. Doch daneben und vor allem ist «Dollar Mambo» ein sinnliches Feuerwerk, in dem sich Reflexion und Unterhaltung zu einem gelungenen Ganzen zusammenfügen. ■



Dumb and Dumber

Regie: Peter Farrelly
USA 1994

Dumm und Dümmer

Michel Bodmer

Lloyds IQ ähnelt seiner Schuhnummer, aber das stört ihn kaum. Nur ab und zu fragt er sich, wieso es andere zu Wohlstand und Weibern bringen und er nicht – ist wohl alles Glückssache. Sein Freund Harry (Jeff Daniels), der kläffende Rasseköter frisiert und sie in einem hirtenhundförmigen Wagen umherkarrt, versteht nicht viel mehr vom Leben, und so sind beide periodisch arbeitslos und pleite. Ihr Dasein verändert sich, als Lloyd (Jim

J.P. Shay (Karen Duffy), dem Kidnapper-Paar, das von Nicholas Andre, einem geldgierigen Freund von Marys Stiefmutter Helen (Teri Garr) angeheuert wurde. Mentals und Shays Anschläge auf unsere depperten Helden scheitern laufend an deren untermenschlicher Dummheit. Aber auch diverse Trucker und arglose Mitbürger werden in den Strudel von Lloyds und Harrys terminaler Idiotie hineingerissen. In Aspen entdecken die Ein-

Blüte mit den geistlosen Brutalitäten der «Three Stooges». Jerry Lewis führte das Prinzip des dämlichen Helden mit Erfolg weiter, und Peter Sellers' Inspektor Clouseau und Leslie Nielsen Lt. Frank Drebin stehen nicht weit abseits. Mit den «Police Academy»-Filmen und «Wayne's World» (ZOOM 8/92), der Nichtganz-Parodie auf die *headbanger*-Szene, erreichte das Trottel-Genre eine frische Publikums-Generation. Wer nun naiv meinte, dümmer geht's nimmer, wird mit «Dumb and Dumber» eines neuen Komparativs belehrt. Jim Carrey, der bereits als «Ace Ventura» im Jerry-Lewis-Fahrgewässer segelte, hat sich als Lloyd die Fransen-Frisur von «Stooge» Moe Howard zugelegt, während Jeff Daniels' Harry sein eigenes behämmertes Grinsen mit einer Otto-ähnlichen Heuhaufen-Mähne garniert. Beide versuchen um die Wette, ihre bisherigen ansehnlichen Leistungen im Komödiensektor vergessen zu machen, und siehe da: Es gelingt.

Nach «Dick und Doof» nun «Dumm und Dümmer» – den Amis gefällt's; der Film hat bereits mehr als 100 Millionen Dollar eingespielt. Aber «Forrest Gump» (ZOOM 10/94) hatte ja in dieser Saison bereits den goldenen Weg in die intellektuellen Niederungen gewiesen. Das neue Comedy-Team Peter Farrelly, Bob Farrelly und Bennett Yellin (beide Buch) verzichtet Gump gegenüber auf jede Ideologie und gibt statt dessen ein gerütteltes Mass Fäkalhumor dazu. Fragt sich, was nuancierte Comédiennes wie Teri Garr und Lauren Holly hier verloren haben.

Übrigens: Gary Lassin, Präsident des «Stooges»-Fan-Klubs erklärt sich den Erfolg dieser Komik so: «Man macht ja viel dummes Zeug auf dieser Welt, aber wenn man diese Kerle sieht, fühlt man sich wie ein Genie.» Wahrlich eine schöne Formulierung für den kleinsten gemeinsamen Nenner. ■



Jim Carrey,
Jeff Daniels

Carrey) die schöne Mary Swanson (Lauren Holly) zum Flughafen chauffiert. Mary hat einen Koffer mit Lösegeld für die Entführer ihres Gatten Bobby dabei und lässt ihn am vereinbarten Ort stehen. Lloyd, in Mary verknallt und hirnlos beflissen, nimmt den vermeintlich vergessenen Koffer an sich, und schon steckt er mitten in einem Krimi.

Lloyd und Harry machen sich im Hundewagen auf die Reise von Rhode Island nach Aspen, Colorado, um den Koffer zurückzubringen. Verfolgt werden sie von Joe Mental (Mike Starr) und

faltspinsel endlich das Geld im Koffer, und beginnen ihre Vorstellung von Luxus auszuleben. Weil nun auch Harry sich in Mary verknallt, kommt es zum Bruderkwitz, aber der Showdown mit Nicholas führt die beiden Dummmis wieder zusammen. Ohne Geld, Girls und Grips wie eh treten sie zu Fuss den Heimweg an.

Das amerikanische Kino kennt eine Tradition der Slapstick-Komödie, die das Niveau aller ausländischen Konkurrenz unterbietet. Sie geht zurück auf die Keystone Cops und die simpelsten Nummern von Laurel und Hardy und erreichte ihre

Priest

Regie: *Antonia Bird*
Grossbritannien 1994

Charles Martig

Mit den Tabuthemen «Priester & Homosexualität» sowie «Inzest» nähert sich die junge britische Regisseurin Antonia Bird in ihrem ersten Kinofilm dem katholischen Milieu in Liverpool. Sie tut dies mit viel Fingerspitzengefühl und einem reichhaltigen, sachverständigen Drehbuch (Jimmy McGovern). Ohne reisserische Überzeichnung geht sie die kontroversen Themen an. Im erfrischend unterhaltsamen Erzählrhythmus berücksichtigt sie die Bedeutungsschwere der Konflikte um das *coming out* des jungen Priesters Greg Pilkington (Linus Roache) und wirft gleichzeitig ernsthafte religiöse Fragen auf; zum Beispiel über die Feier der Eucharistie, den Sinn des Gebetes, die Bedeutung von Vergebung, das Beichtgeheimnis und die Glaubwürdigkeit der Kirche.

Wenn der enttäuschte Pfarrer Ellerton seiner Wut und Verzweiflung freien Lauf lässt und mit dem Kreuz aus der Pfarrkirche die Fenster des Bischofssitzes einrammt, dann ist es Zeit für einen Nachfolger. Der junge, attraktive Priester Greg Pilkington übernimmt die Stelle in der Liverpooler Gemeinde und zieht in das Pfarrhaus zu Pfarrer Matthew Thomas und der Haushälterin Maria Kerrigan (Tom Wilkinson, Cathy Tyson). Die beiden Priester leben in verschiedenen Welten: Greg ist als frisch ausgebildeter Seelsorger sehr orthodox in Denken und Glauben, hat strenge moralische Vorstellungen und ist überzeugt, dass der Einzelne, nicht die Gesellschaft, sein Schicksal in die Hand nehmen müsse. Pfarrer Matthew ist über die erste Predigt seines Mitarbeiters verärgert. Er ist ein Priester des Volkes, der die Nöte und Sorgen der Leute versteht und diese mitträgt. Matthew bezieht in seiner Arbeit auch politische Stellung und klagt die gesellschaftliche Auflösung im Liverpool der neunziger Jahre an. Er mischt sich abends unter das Volk, singt auf der Bühne *karaoke* und

macht keinen Hehl aus seiner Beziehung zur Haushälterin Maria.

Der heftige Konflikt zwischen Greg und Matthew ist vorprogrammiert. Hier treffen zwei Kirchenbilder aufeinander, die sich nicht vertragen. Der strenge Moralismus des jungen Priesters, der sich auf den richtigen Glauben beruft, steht der menschen- und lebensfreundlichen Haltung des engagierten Volkspriesters gegenüber. Die Auseinandersetzung spitzt sich empfindlich zu, und nur das mutige Eingreifen von Maria bringt eine erste Entkrampfung. Die Grundspannung zwischen den beiden Kirchenbildern zieht sich als Leitmotiv durch den Film und bleibt am Ende als offene Frage im Kirchenraum.

Der junge Kleriker Greg lebt eine zwiespältige Doppelmoral. Nachdem er seinem Kollegen Matthew schwere Vorwürfe wegen seiner Liebe zu Maria gemacht hat, legt er sein Priestergewand ab und begibt sich auf einen abendlichen Ausflug in die Schwulenkneipe. Dort lernt er Graham kennen und verbringt die Nacht mit ihm. Aus diesem Abenteuer entwickelt sich eine schmerzliche Liebesgeschichte. Greg versucht mit allen Mitteln seine Homosexualität zu bekämpfen, zu verstecken, seine Gefühle und Begierden zu verneinen. Sein Selbstverständnis als Priester schliesst sämtliche erotischen Beziehungen und ganz besonders diejenigen zu Männern aus. Seine doppelte Identität als Priester und Schwuler treibt Pfarrer Greg in eine tiefe Krise: «Gott will, dass ich ein Priester bin. Ich wünschte, ich wüsste das nicht. Aber ich weiss es. Und es zu wissen und zu verneinen – das ist der grösste Betrug überhaupt... Ich kann nicht lachen, umarmen und die Schönheit der Schöpfung predigen, weil es hier drinnen (im Herzen) nur Sünde, Krankheit und Böses gibt...» Als sein schwuler Freund Graham die schmerzliche Distanz zu überwinden

versucht und zu Greg in die Messe kommt, verweigert der Priester ihm die Kommunion und schliesst seinen Freund öffentlich aus der Gemeinde aus. Damit wird der Sinn der Eucharistie als Feier der Gemeinschaft in ihr Gegenteil verkehrt. Die rigiden Moralvorstellungen führen zum Ausschluss.

Antonia Bird stellt den schwerwiegenden Konflikt glaubhaft dar. Diesen Erzählstrang verwebt sie nun mit der Geschichte um einen Inzestfall in der Gemeinde. Pfarrer Greg ist durch das Beichtgeheimnis gebunden und will der Mutter von Lisa wegen seiner Schweigepflicht keinen Hinweis auf die sexuellen Übergriffe des Vaters geben. Drehbuchautor McGovern dramatisiert das Dilemma um das Beichtgeheimnis derart stark, dass die Geschichte um Schuld und Verzweiflung des jungen Priesters zunehmend überladen wirkt. Gregs Zwiesprache mit Gott ist überzeichnet und mit einer Parallelmontage zur Entlarvung des Inzest emotional aufgeladen. Die Inzest-story, die ursprünglich den Kern des Drehbuchs bildete und erst in einem zweiten Schritt in die Geschichte des homosexuellen Priesters eingebunden wurde, treibt Greg noch tiefer in die Krise. Die beiden Erzählstränge konkurrenzieren und reiben sich derart, dass der Film Gefahr läuft, in der unerträglichen Schwere der Schuldverstickungen zu versinken.

Glücklicherweise hat aber Bird die erzählerische Kraft, die angerissenen Geschichten und Konflikte zusammenzuführen. Pfarrer Matthew stellt sich, nachdem er von der Homosexualität seines Mitarbeiters durch ein Gerichtsurteil erfährt, voll hinter Pfarrer Greg und bietet ihm an, mit ihm zusammen die Messe zu lesen. Diese katholische Art des *coming out*, ein gemeinsamer Akt des öffentlichen Auftretens am Altar, ist ein Zeichen der Solidarität. Greg willigt nach langem Zögern und gegen die Empfehlungen des



Linus
Roache

Bischofs ein. Der Auftritt wird zum Eklat in der Gemeinde. Einzelne Gläubige verlassen unter Protest den Gottesdienst. Ist Vergebung gegenüber einem Schwulen möglich? Anerkennt ihn die Gemeinde als Priester? Die emotional starke Schlusssequenz des Films zeigt einen möglichen Ausblick auf eine geschwisterliche Kirche, in der keine sozialen Unterschiede mehr bestehen zwischen Homo- und Heterosexuellen.

Gerade in der katholischen Kirche wurde die Auseinandersetzung um die Homosexualität von Priestern bzw. Pastoralassistenten und -assistentinnen bisher kaum geführt. Zahlen aus den USA zeigen, dass etwa 20 Prozent der Seelsorger nach eigenen Angaben homosexuell sind. Ein entsprechend hoher Anteil gilt möglicherweise auch für Europa. In der Kirche Schweiz ist die Thematik hochaktuell, weil engagierte Theologen und Theologinnen nicht mehr länger schweigen, sondern die öffentliche Diskussion suchen. «Priest» könnte für die Kirchen eine Chance sein, die Auseinandersetzung mit diesen Realitäten ernsthaft zu führen, statt sie abzustreiten oder zu verbergen.

Das aktuelle britische Kino beschäftigt sich phantasievoll und schonungslos wie kaum ein anderes Filmland mit den eigenen gesellschaftlichen Realitäten. Mit Filmen von Ken Loach («Raining Stones», ZOOM 4/94; «Ladybird, Ladybird» ZOOM 1/95) und Mike Leigh («Naked», ZOOM 2/94) wendet es sich den einfachen und durchschnittlichen Leuten in der Sackgasse zu, die in der deregulierten Wirtschaft der Nach-Thatcher Ära um ihr Überleben kämpfen. Auch Antonia Bird situiert ihre Erzählung im Liverpools Arbeitermilieu, das sie mit beinahe dokumentarischem Blick schildert. Besonders «Raining Stones», als bitterböse Tragikomödie um den Langzeitarbeitslosen Bob, der in seiner katholischen Gemeinde die erste Kommunion seiner kleinen Tochter Colleen feiert, zeigt Parallelen zu «Priest». Loach charakterisiert einen Priester des Volkes, der die Sorgen der Arbeiter kennt. Der befreiungstheologische Ansatz des Arbeiterpriesters entspricht demjenigen des Pfarrers Matthew in «Priest». Beide stehen sie ein für die Interessen der kleinen Leute und engagieren sich für eine Gerechtigkeit, die befreiend wirkt.

Loach und Bird interessieren sich für die katholische Tradition in Nordengland, deren Werte und Orientierungen. Was gibt diesen Menschen die Kraft und den Glauben? Was bleibt in einer Gesellschaft, die durch kräftige Deregulierung von Wirtschaft, Politik, Medien, Erziehung und Kultur alle traditionellen bürgerlichen Werte über Bord geworfen hat und nur noch eine kalte Sozialstruktur übriglässt? Für Loach ist es das mutige Eingreifen des Arbeiterpriesters und der Glaube Bobs an eine höhere Gerechtigkeit. Die Regisseurin von «Priest» zeigt die Möglichkeit der Vergebung und die Solidarität zwischen den Pfarrern in der Gemeinde, die menschliche Zuwendung möglich macht. Sowohl «Raining Stones» als auch «Priest» erzählen zum abschliessenden Höhepunkt von der Eucharistie als Erfahrung der Gemeinschaft und des «Heilwerdens», als Wegzehrung für den schwierigen und kräfte-raubenden Alltag.

Nach ihrem ersten Kinofilm, der verschiedene Preise in Edinburgh, Toronto und Berlin eingeheimst hat, arbeitet Antonia Bird zurzeit an ihrem Hollywood-Debüt. Wir dürfen darauf gespannt sein. ■

Legends of the Fall Regie: Edward Zwick USA 1994

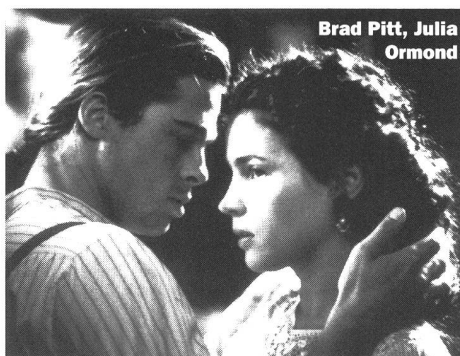
Legenden der Leidenschaft

Trudy Baumann

«**M**anche Menschen hören mit grosser Klarheit ihre innere Stimme und sie leben nach dem, was sie hören. Solche Menschen werden entweder verrückt oder sie werden zu Legenden.» So beginnt der Film und so beginnen Legenden: mit einem Erzähler, der anhebt, von aussergewöhnlichen Menschen in aussergewöhnlichen Zeiten zu berichten. In «Legends of the Fall» erzählt der ehemalige indische Scout One Stab (Gordon Tootoosis) die Geschichte von Colonel William Ludlow (Anthony Hopkins), der sich von der Armee verabschiedet und auf eine Ranch zurückgezogen hat, und seinen drei Söhnen. Als Erzähler tritt One Stab immer dann in Erscheinung, wenn grössere Zeitabschnitte zu überbrücken sind. Dieses Erzählverfahren, das mehr der Literatur als dem Film verpflichtet ist, traut einem Erzählen in Bildern nicht so recht. Die Bilder kommen an zweiter Stelle, sie werden der erzählten Geschichte mehr nachgeschoben, als dass sie selber erzählen würden. Zeitlich spielt sich diese Familienchronik in den Jahren vor, im und nach dem Ersten Weltkrieg ab. Anfang und Ende verlieren sich irgendwo

im nebulösen Reich der Legende. Ort der Handlung: eine Ranch in Montana.

Brad Pitt, kürzlich noch als an seiner Existenz leidender Blutsauger in «Interview with the Vampire» (ZOOM 12/94) zu sehen, gibt als der mittlere von den drei Söhnen die männliche Hauptrolle.



Brad Pitt, Julia Ormond

Sein Name Tristan ist Programm: Wie sein Namensvetter aus der keltischen Sage verliebt er sich in eine Frau, die eigentlich für einen anderen bestimmt ist. Nur heisst sie nicht Isolde, sondern Susannah (Julia Ormond) und ist die Verlobte seines jüngeren Bruders (Henry Thomas). Was sich daraus ergibt, überzeugt aber weder als grosse tragische Liebesgeschichte noch als Ge-

schichte eines vom Schicksal hin und her geworfenen Helden, der um sein Seelenheil ringt. Regisseur Edward Zwick lässt seinen Helden auf zu vielen Schauplätzen tanzen, als dass daraus eine einzige tragende Geschichte entstehen könnte. «Legends of the Fall» erschöpft sich in einer Aneinanderreihung von Ereignissen. Während des Ersten Weltkrieges kämpfen die drei Brüder im Kanadischen Regiment. Tristan überlebt das Kriegsintermezzo äusserlich unversehrt, der ältere Bruder (Aidan Quinn) wird verletzt, der jüngere kommt um. Der Weg zur grossen Liebe wäre für Tristan dadurch frei. Das Glück dauert aber nur kurze Zeit, denn er kommt über den Tod seines Bruders nicht hinweg. Abermals macht er sich auf, in die Welt hinauszuziehen: Er befährt die Weltmeere, wird Grosswildjäger in exotischen Ländern. Dieweil harrt Susannah auf seine Rückkehr, wie einst Penelope auf ihren Odysseus. Und als er nach Jahren endlich zurückkehrt, ist die Ranch abgewirtschaftet, sein Vater nur noch halb lebendig, die grosse Liebe mit dem älteren Bruder, der in der Stadt als Politiker Karriere macht, in Ehe verbunden. Und so geht es ohne wirkliche Höhepunkte noch eine Weile weiter, bis der Film zu einem Ende findet. Ein Ende notabene, das der Konstruiertheit des Ganzen noch eins draufsetzt.

Schade um die Schauspieler, allen voran Anthony Hopkins als Colonel Ludlow. Er bleibt unter seinen Möglichkeiten. Seine mimisch starke Ausdruckskraft kommt erst dann zum Zug, als er nach einem Schlaganfall praktisch nicht mehr sprechen kann. Brad Pitt hingegen kann zwar seine intensive physische Ausstrahlung ins Spiel bringen, muss aber letztlich vor dem Rollenkonstrukt kapitulieren. ■



Aidan Quinn, Brad Pitt, Henry Thomas, Julia Ormond

Before Sunrise

Eine Nacht – Eine Liebe

Regie: Richard Linklater
USA/Frankreich 1994

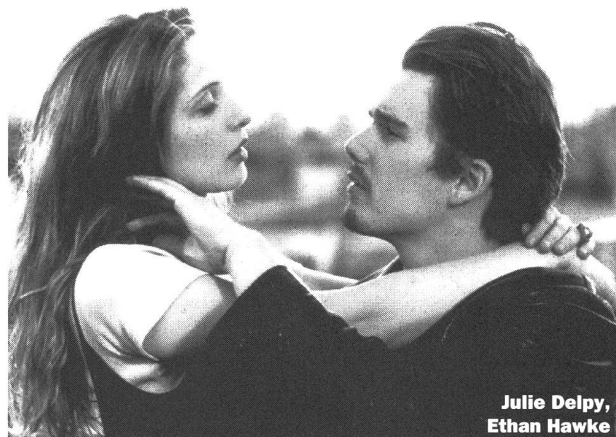
Franz Derendinger

Mit seinem gleichnamigen Film von 1991 hat Richard Linklater den Begriff des «Slacker» geprägt, jenes in der Regel überdurchschnittlich gebildeten jungen Menschen, der die definitive Etablierung teils aus wirtschaftlicher Not, teils auch aus freien Stücken auf unbestimmte Zeit aufschiebt. Die Generation X hält sich in einem unbefristeten Übergangsstadium; dem entspricht natürlich die vorherrschende Befindlichkeit: Es ist ein Gefühl des Driftens, des Transitorischen, des Unterwegsseins.

Das spielt nun auch in Linklaters neuestem Film «Before Sunrise» hinein: Im Zug von Budapest nach Wien treffen sich Céline (Julie Delpy) und Jesse (Ethan Hawke). Sie hat in Ungarn ihre Grossmutter besucht und befindet sich auf der Heimreise nach Paris; er wird nach einem Europa-Trip von Wien aus in die Staaten zurückfliegen. Irgendwie springt ein Funke; nachdem Jesse im Wiener Bahnhof bereits ausgestiegen ist, kehrt er wieder ins Abteil zurück – mit dem flippigen Ansinnen, Céline solle die Nacht bis zu seinem Abflug in Wien mit ihm verbringen.

So streifen sie zusammen durch die Strassen der ehrwürdigen Metropole, erzählen von sich, von ihren Träumen und Ängsten. Céline – als Tochter von typischen 68ern – wurde in der Kindheit reichlich mit Zuwendungs- und Förderungseinheiten eingedeckt. Jesse dagegen scheint nicht gerade ein Wunschkind gewesen zu sein, doch dafür hat ihm das Desinteresse seiner Eltern wieder andere Freiräume geboten. Während sie in der starken Ausrichtung auf die Vernunftwelt der Erwachsenen recht altklug – und ängstlich – wurde, ist er ein kleiner Junge

geblieben, der mit ungebrochener Neugier auf alles zugeht, was ihm begegnet. Gemeinsam jedoch ist beiden, dass ihnen die Reibung an einem streng normativen Rahmen erspart geblieben ist, dass ihnen somit verbindlich geprägte Orientierungen abgehen. Was sie an der Selbstentfal-



Julie Delpy,
Ethan Hawke

tung hindert, ist nicht der Druck irgendwelcher Autoritäten, sondern allein die Qual der Wahl. Wenn einmal alles erlaubt ist, komplizieren sich erst recht die Verhältnisse; denn ohne den Widerstand intakter Tabus wird alles schliesslich zum faden Einerlei.

Nachts liegen die beiden im Park mit einer Flasche Wein, die der völlig abgebrannte Jesse in einer Bar erschnorrt hat – und eigentlich könnten sie jetzt «zur Sache» kommen. Doch da haben sie auf einmal Mühe mit dem konventionellen Ferien-Flirt-Programm. Wäre das nicht zu billig? – Bevor sie allerdings diese Frage und damit die Modalitäten für den Rest der gemeinsamen Nacht klären, blendet Linklater aus. So dürfen die Zuschauer nun rätseln: Tun sie's, oder tun sie's nicht? Das Presseheft suggeriert eindeutig das zweite, diskrete Hinweise im Film selbst dagegen legen eher das erstere nahe. Dass Linklater hier eine Leerstelle lässt, kann allerdings nicht befriedigen;

denn die Differenz zwischen den möglichen Antworten ist eine ums Ganze.

Sollten Céline und Jesse wirklich Verzicht üben, dann wären das tatsächlich neue Töne im Unterhaltungskino: In diesem Fall nämlich zielte die Story auf eine recht eigenwillige Vorstellung von

Freiheit ab; Freiheit läge so für einmal jenseits von Konsum und Vergnügen, definierte sich im Gegenteil gerade über die Dimension des Aufschubs – des Nicht-Habens. Dass ein solches Moment im Film zumindest angelegt ist, zeigt der Schluss, wo Céline und Jesse ein Wiedersehen vereinbaren – doch erst nach einer halbjährigen Wartezeit und ohne die Möglichkeit, vorher Kontakt aufzunehmen. Aber eben, ob

Linklater seine Helden nun das Glück in der Selbstbeschränkung finden lässt, ob er also das moralische Paradigma der letzten dreissig Jahre wirklich überschreitet, das wird längst nicht klar. Eventuell spielt er mit dem Gedanken an Verzicht auch bloss herum. Sofern es zuletzt doch dazu gekommen sein sollte, dort im Park, wären die ganzen Bedenken gegenüber der Unverbindlichkeit und die Sehnsucht nach einer tieferen Erfahrung jedenfalls nicht viel mehr als zusätzliche Epizykel im postmodernen Getriebe.

Für die letztere Interpretation spricht sicher, dass Linklater – vielleicht aus Angst vor der eigenen Courage – einer Entscheidung ausweicht. In die gleiche Richtung weist aber auch die Inszenierung, die sehr wortlastig daherkommt und dadurch alles in der Schwebelasse lässt. Mag ja sein, dass ein Leben im Konjunktiv der aktuellen Befindlichkeit entspricht; aber zu fesseln vermag dieses fortwährende Spiel mit Hypothesen nicht eigentlich. ■

Er nannte sich Surava

Regie: Erich Schmid
Schweiz 1995

Franz Ulrich

Dieser Bericht über das Schicksal des Hans Werner Hirsch alias Peter Surava alias Ernst Steiger alias Peter Hirsch in den Kriegs- und Nachkriegsjahren ist ein empörendes und beschämendes Dokument. Empörend, weil dieser Mann als ein der Wahrheit, Gerechtigkeit und Menschlichkeit verpflichteter Journalist – in einer Zeit, als es wirklich Mut brauchte, um mutig zu sein – unerschrocken gegen den offenen und versteckten Faschismus in der Schweiz, gegen die deutschfreundliche Zensur und gegen soziale Missstände kämpfte und deswegen von Behörden und politischen Gegnern zensuriert, diffamiert und um seine bürgerliche Existenz gebracht wurde. Beschämend, weil der Film einen weiteren Einblick in ein düsteres, weitgehend verdrängtes Kapitel der jüngsten Schweizer- und Pressegeschichte vermittelt, in dem Anpassertum, Duckmäuserei, Gesinnungsschnüffelei und Antisemitismus dazu führten, einen unbequemen, kritischen Zeitgenossen mit perfiden, undemokratischen Mitteln mundtot zu machen – eine Gesinnung, die die illegale Überwachung und Fichierung tausender unbescholtener Bürger rechtfertigte und noch heute ihr Unwesen treibt.

Der 1912 in Zürich als Sohn katholischer Eltern geborene Hans Werner Surava absolvierte eine kaufmännische Lehre, war unter anderem Vertreter einer Papierfabrik, kam 1938 als Skilehrer ins Bündnerland und veröffentlichte ein Jahr später «Tagebuch eines Skilehrers» – auf Anhieb ein Bestseller –, allerdings unter dem Namen Peter Surava, da ihm der Verleger zu einem Pseudonym geraten hatte, «das ein bisschen mehr nach Bergluft roch als der Name Hirsch und bündnerischer klang». Nach Ausbruch des Krieges war Hirsch journalistisch tätig,

vor allem für die in Bern gedruckte Wochenzeitung *Die Nation*, bei der er 1940 angestellt wurde. Schon ein Jahr später zeichnete er als verantwortlicher Redaktor. Da der Name Hirsch in manchen Ohren jüdisch klang, wodurch man die Glaubwürdigkeit seiner kritischen Beiträge beeinträchtigt glaubte, entschloss sich der Vorstand der Zeitung, in Hirschs Heimatkanton Zürich eine offizielle Namensänderung zu beantragen. Hirsch und seine Familie hiessen fortan (Peter) Surava, nach dem an der Albula gelegenen gleichnamigen Bündnerdorf.

Unter Suravas Leitung wurde *Die Nation* zum Pionierblatt im Kampf für das freie Wort, – die Auflage stieg innert vier Jahren von 8000 auf 120'000, wodurch sich das Blatt zu einem ernsthaften Gegner jener Kreise entwickelte, die mit den Achsenmächten und dem Antisemitismus sympathisierten. Surava kritisierte die judenfeindliche Haltung von Behörden und Institutionen (darunter auch das Schweizerische Rote Kreuz, das bei seinen Ferienaktionen für kriegsgeschädigte Kinder aus dem Ausland die jüdischen Kinder ausgeschlossen hatte!). Er berichtete über Greuelthaten der Nazis, z. B. über Oradour-sur-Glâne, Lyon und die Judenvernichtung, was jedoch als «reine Greuelpropaganda» und als «Herabwürdigung Deutschlands» (einer «mit uns befreundeten Macht», wie es in Zensurentscheiden hiess) apostrophiert und verboten wurde. Surava schuf sich mit seiner unerschrockenen, kompromisslosen Haltung mächtige Feinde bis zum Bundesrat hinauf. Insbesondere war er dem obersten Zensor, dem Vorsteher des Eidgenössischen Justiz- und Polizeidepartements, ein Dorn im Auge: Eduard von Steiger war vor dem Krieg Vertrauensanwalt für deutsche Angelegenheiten gewesen und

war während des Krieges eng befreundet mit dem deutschen Gesandten Otto Carl Köcher. Zu Suravas Feinden gehörte auch Heinrich Rothmund, der als Chef der Fremdenpolizei die Einführung des für Juden verhängnisvollen *J*-Stempels in Pässen förderte. Die Bundesanwaltschaft betrieb auf Anweisung von Steigers gegen Surava Rassenforschung, um ihn als «Israeliten» parteiisch und dadurch unglaublich unwürdig erscheinen zu lassen, wodurch Surava auf die schwarzen Listen der Gestapo gelangte. «Über die jüdische Rassenzugehörigkeit konnte nichts Positives festgestellt werden, da sich bereits dessen Eltern zum christl. Glauben bekannten» lautet der Ficheneintrag vom 20. 8. 42. Dennoch wurde noch mehrmals versucht, Surava als Juden zu diffamieren.

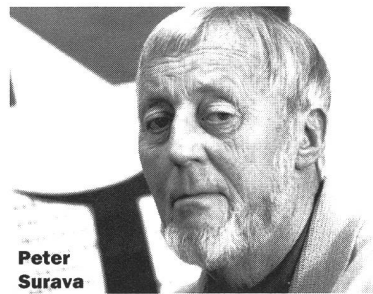
Die widerspenstige *Nation* wurde zeitweise verboten, häufig zensuriert, beschlagnahmt, gebüsst und verwahrt. Der Zensuraktenbestand, den die Abteilung Presse und Funkspruch (APF) über *Die Nation* anlegte und der heute im Bundesarchiv lagert, ist der weitaus umfangreichste, besteht aus tausenden von Papieren und ist weitgehend noch unerforscht. Auch die engagiert-eindringlichen Sozialreportagen (die ebenfalls eine Pionierleistung Suravas sind), mit denen er – in Zusammenarbeit mit dem Fotografen Paul Senn (1901-1953) – schwere Missstände aufdeckte (etwa die Misshandlung von Verding- und Anstaltsbuben und Knechten, Berichte über die Basler Betteluppe oder ein Walliser Kinderheim), wurden als «Nestbeschmutzung» diskreditiert. Als die beiden unter dem Titel «Kein Lohn – ein Hohn» einen Fabrikanten anprangerten, der im Emmentalischen Eriswil Heimarbeiterinnen für zehn Rappen Stundenlohn arbeiten liess, verbot die Generaldirektion der PTT den

Vertrieb der Zeitung in Eriswil wegen gewisser Stellen «beschimpfender Natur» – eine Massnahme, die dann allerdings vom Bundesrat zurückgenommen und gerügt wurde.

Als sich Ende 1944 die (kommunistische) Partei der Arbeit (PdA) als Sammelbecken der neuen Linken unter Beteiligung namhafter Künstler und Intellektueller konstituierte, übernahm Peter Surava die Herausgabe der Parteizeitung *Vorwärts*. Aber diese Verbindung mit der PdA wurde zu einem «Trauerspiel» (Surava): Als er einen wahrheitsgemässen Bericht des Mitarbeiters Xaver Schnieper über die von Angehörigen der Roten Armee begangenen Vergewaltigungen veröffentlichen wollte, wurde ihm dies aus Parteiräson, die keine Kritik an der Sowjetunion duldete, verwehrt. Er erlebte nun von links den gleichen manipulativen Umgang mit der Wahrheit wie vorher von rechts. Mit der brutalen Machtübernahme im Februar 1948 in der Tschechoslowakei durch die Kommunisten unter Gottwaldow endete für Surava «jede Zusammenarbeit mit der PdA, die auch diese bedingungslose Annäherung an den Stalinismus billigte und die demokratischen Kräfte in der Partei rücksichtslos an die Wand drückte» (Surava).

Auf die Machenschaften und Intrigen, mit denen es Suravas Feinden gelang, seinen Ruf und seine berufliche und bürgerliche Existenz zu zerstören, kann hier nur cursorisch hingewiesen werden: Schon im Mai 1946 war Surava verhaftet und in den Basler Lohnhof (Gefängnis) gebracht worden. Die Beschuldigungen, er habe *Die Nation*, seine frühere Arbeitgeberin, betrogen und, zusammen mit Paul Senn und einem weiteren Angeklagten, Geld veruntreut, waren grotesk. So wurde ihm vorgeworfen, er habe den (schlecht verdienenden) Zeitungsverkäufern der *Nation* vertraglich pro Verkauf zehn Rappen mehr zugesichert als üblich, wodurch der Zeitung ein Schaden in der Höhe von über 55'000 Franken entstanden sei. In Wirklichkeit hatten die besser motivierten Verkäufer einen wesentlichen Anteil an der Auflagensteigerung, wodurch die Zeitung von den roten in die

schwarzen Zahlen gelangte. Das Verfahren wurde drei Jahre lang verschleppt, die Aschuldigungen blieben an Surava hängen. Zudem hatten einflussreiche Politiker die arme Berggemeinde Surava bestochen und dadurch veranlasst, gegen Surava Anklage zu erheben «wegen Namensanmassung eines Journalisten mit un-



schweizerischer Schreibweise». Das Bundesgericht verbot ihm, sich weiter Surava zu nennen, vergass aber im Urteil seinen Vornamen, sodass Hans Werner fortan Peter Hirsch hiess. Surava fand keine Stelle mehr, verarmte und unternahm mit seiner damaligen Frau einen Selbstmordversuch. Er zog sich aus der Politik zurück – im Kalten Krieg war er für die Bürgerlichen ein Kommunist, für die Linken ein bürgerlicher Reformist – , versteckte sich hinter Pseudonymen, schrieb unerkannt für Radio Basel 22 Hörspiel, bis ihn das *Bündner Tagblatt* 1949 denunzierte, worauf er, auf persönliche Intervention von Bundesrat Philipp Etter hin, auch beim Radio Schreibverbot erhielt. Surava tauchte unter, schrieb unter einem halben Dutzend Pseudonymen über 20 Bücher. Erst 1991, nachdem ein Jahr vorher durch die Fichenaffäre die illegale, undemokratische Praxis des Staatsschutzes, der auch über Surava ein umfangreiches Dossier angelegt hatte, an den Tag gebracht worden war, trat Surava wieder an die Öffentlichkeit und publizierte unter seinem bürgerlichen Namen Peter Hirsch seine Autobiografie «Er nannte sich Surava» (Rothenhäusler Verlag, Stäfa, 231 S., ill.). Die Fichen und Akten, die er von der Bundesanwaltschaft erhalten hatte, ermöglichten es sowohl dem Buch als auch dem Film, die Mittel und Wege darzustellen, mit denen der staatlich-politische

Machtapparat den aufrechten Gang eines Bürgers zerstört hat.

Auch diese relativ ausführliche Inhaltsangabe vermag nur annähernd eine Vorstellung zu vermitteln, welchen Alptraum Peter Surava im Dienste der Wahrheit, des politischen und sozialen Gewissens und der von der Verfassung garantierten Freiheit des Wortes und der Meinung zu erleiden hatte – eigentlich eine völlig ungläubliche Geschichte für ein zivilisiertes mitteleuropäisches Land, das so sehr auf seine demokratischen und freiheitlichen Rechte pocht, dessen herrschende politische Cliquen aber offensichtlich nicht immer bereit sind, diese auch bei besonders kritischen und unbequemen Bürgerinnen und Bürgern zu respektieren. Erich Schmid's Porträt des kämpferischen Journalisten Surava ist eine bittere, insbesondere für die junge Generation notwendige Vergangenheitsbewältigung, in der sich eine zeitweise hässliche Fratze von Behörden und Institutionen spiegelt. Schmid kombiniert Wochenschauaufnahmen mit Bild- und Textdokumenten, begleitet Surava an eine Lesung aus seiner Autobiografie und an die Schauplätze des Geschehens, lässt ihn dort von den Stationen seines Leidensweges erzählen. Ich könnte mir eine lebendigere, formal eigenständigere filmische Gestaltung vorstellen. Doch ist die schlichte Gestaltung vielleicht auch ein Vorteil: Sie schiebt sich nie vor die Hauptperson, die immer im Mittelpunkt bleibt. Surava erzählt meist ruhig, gelassen, nur einigemal lässt er die innere Erregung über die erlittenen Ungerechtigkeiten spüren. An der Uraufführung an den Solothurner Filmtagen sagte er, er hege keine Rachegefühle mehr, der Film sei ihm Rehabilitation genug. Warum sein Zeugnis nicht vergessen werden darf, zeigt die Anfangsszene: Surava ist mit dem Regisseur im Auto unterwegs, während das DRS-Abendjournal von den ethischen Säuberungen in Bosnien, von einem Anschlag auf Asylanten und von der Schändung eines jüdischen Friedhofs berichtet. Noch immer vergiften Rassismus und Antisemitismus die Köpfe und Herzen der Menschen. ■

Middle of the Moment

Regie: Nicolas Humbert, Werner Penzel
Deutschland/Schweiz, 1995

Judith Waldner

Länger ist es dunkel, dann weisse Funken auf der Leinwand, immer mehr. Sterne, Glühwürmchen, ein Feuer, Kratzer im Zelluloid – oder etwas anderes? Die Augen sind irritiert, finden keinen Fixpunkt: Gleich zu Beginn von «Middle of the Moment» tut sich ein Stück Kino-Magie auf, man versinkt im Schwarz des Raumes, sieht den Funkenregen – und ist bezaubert. Nach einiger Zeit sind blasende Lippen auszumachen, dann zwei Gesichter, ein Mann und eine Frau, er mit einer kleinen Katze auf den Schultern.

«Middle of the Moment» ist ein Film über das Sehen, über die Wahrnehmung, über Rhythmus, Feuer, Wind. Nicolas Humbert und Werner Penzel, bekannt geworden mit «Step across the Border» (1989), erzählen keine Handlung und trotzdem eine Geschichte. Sie erschliesst sich ganz aus den Bildern, aus deren Montage, aus Assoziationen und Gefühlen. Ihr Film führt eine selten gewordene Lebensart vor Augen: das Nomadentum, das Fixpunkte nicht als Zustand, sondern höchstens als vorübergehende Erscheinung kennt. Da sind auf der einen Seite die Tuaregs in der südlichen Sahara, Alltägliches gibt es hier zu sehen: Ein Kamel wird geboren, einem Mann werden die Haare geschnitten, eine Frau gräbt ein Loch, aus dem sie Wasser schöpft, ein Mann schützt sein Zelt gegen einen gnadenlosen Wind. Ein Zelt gibt es auch im anderen Bereich, den der Film ins Bild rückt: Beim Zirkus, genauer beim französischen *Cirque O.*

Zirkusleute gehören bekanntlich zu den wenigen Nomadinnen und Nomaden in Europa, sie leben – wie die Tuaregs – in einer Gruppe, reisen von Ort zu Ort. Auch hier zeigen Humbert und Penzel Alltag, denjenigen hinter der Manege vor allem.

Fragmentarisch bleiben die Aufzeichnungen da wie dort, kleine Handlungen stehen im Mittelpunkt, und oft wird nicht recht klar, was eine Tätigkeit genau soll. Warum werden die einem Mann abgeschnittenen Haare mit einer fast beiläufigen Geste im Sand vergraben? Warum streiten sich die Zirkusleute? Wer auf Erklärungen hofft, wartet vergeblich. «Middle of the Moment» ist ein Film, dem dokumentarisches Aufarbeiten und Darstellen fern liegt. Das mag einerseits irritieren, führt andererseits vor Augen, dass selbst in einer ausgefeilten Dokumentation nie das ganze Leben fassbar wird.

Ein schwieriges Kunststück ist den beiden Regisseuren vor allem mit den Bildern der Tuaregs gelungen: Man lehnt sich weder vom «einfachen Leben» träumend im Kinosessel zurück noch hat man das Gefühl, sogleich an der nächsten Poststelle einen Beitrag an ein Hifswerk einbezahlen zu müssen. «Middle of the

Moment» ist eben kein Betroffenheitskino, sondern eine filmische Suche, die eine Ahnung von der nomadischen Daseinsform gewinnen lässt. Von der der Tuaregs, die den Elementen weitgehend ausgesetzt sind, von Weidgrund zu Weidgrund ziehen und viel Ruhe ausstrahlen; von der der Zirkusleute, die im Gegensatz zu den Südsahara-Bewohnerinnen und -Bewohnern eher gehetzt wirken und mit ihrem grossen Zelt von Publikum zu Publikum ziehen: Aufnahmen aus Europa und aus Afrika, die einem keine Botschaft um die Ohren schlagen, und die durch Worte des amerikanischen Poeten Robert Lax ergänzt werden.

Die Kamera fängt Impressionen ein, bewegt sich selten. Die schwarzweissen Bilder sind bestechend komponiert, lassen allerdings die Menschen nie hinter formaler Schönheit verschwinden und fügen sich mit der von Fred Frith komponierten Musik zu einem lyrischen Filmgewebe. «Middle of the Moment» fängt das Flüchtige ein, ohne es festzuschreiben, seine Kraft liegt nicht in Erklärungen, sondern in seiner Präsenz, im Moment des Ist-Zustands.

Am Schluss tilgt der Zirkus all seine Spuren. Dort wo das Zelt im Klopffsteinpflaster verankert war, werden die Steine wieder eingefügt, die Zwischenräume neu ausgestrichen. Gerade waren sie noch da, im Mittelpunkt, nun bleibt nur der kreisrunde Abdruck des Zeltes auf dem Boden zurück. Der Wind wird ihn zum Verschwinden bringen. ■



Gerhard Meier

Die Ballade vom Schreiben

Regie: Friedrich Kappeler
Schweiz 1995

Matthias Rüttimann

Es gibt stille Glücksmomente im Kino, die aus Unscheinbarem entspringen. So in Friedrich Kappelers Porträt des Schweizer Schriftstellers Gerhard Meier. Kappeler und Meier sind beide dem grossen Publikum hierzulande nicht begegnet. Dennoch gehört das, was diese beiden stillen Macher je in ihrer Kunst bislang hervorgebracht haben, zum Feinsten in Film und Literatur. Beiden ist gemeinsam, dass sie nicht nach grossen Stoffen und spektakulären Inhalten haschen. Sie lassen sich ein auf das Naheliegende, das «Provinzielle», um es mit einem Ausdruck Gerhard Meiers zu sagen. Gerade aus dieser Vertrautheit mit dem Gegenstand und der Konzentration auf das Unscheinbare erwachsen eine Originalität und eine Einsicht, die weit über den begrenzten Ausschnitt der beschriebenen Wirklichkeit hinausgehen. Das Geheimnis dafür liegt in der Poesie, welche der eine mit seinen Bildern, der andere mit seiner Schreibe der Welt im Kleinsten zu entlocken versteht. Poesie, die für Gerhard Meier «das Salz des Lebens» ist.

Meier und Kappeler sind Seelenverwandte. Was Meier in Niederbipp am Jurasüdfuss entdeckt, das in seinen Büchern als Amrain aufersteht, findet Kappeler bei den Dorffotografen («Der schöne Augenblick» ZOOM 1/86), bei seiner Begehung des Waldes mit einem Text von Robert Walser («Wald», ZOOM 23/89) oder bei der Ergründung der naiven Bilder eines Thurgauer Kunstmalers («Adolf Dietrich, Kunstmaler», ZOOM 13-14/91). Gleichsam in die Sehschule ist Kappeler bei diesen Zeugen des bescheidenen Lebens gegangen, in deren Reihe sich der Schriftsteller Meier wie nahtlos einfügt.

Gerhard Meiers Leben ist das eines Provinzlers, zu dem er sich mit Überzeu-

gung bekennt. Eine Überzeugung, zu der er im Laufe seines Lebens gelangte, als er deren Unausweichlichkeit erkannte. Am Rande des Schweizer Mittellandes in Niederbipp geboren, bricht er mit 20 Jahren eine Architekturausbildung ab, weil er heiratet, und folglich einem Broterwerb nachzugehen hat. Er tritt in die Lampenfabrik ein, welche gegenüber seinem Elternhaus liegt und wo er 30 Jahre hän-



genbleibt. Die Literatur, die sich ihm in der Schulzeit aufdrängte, muss zwei Jahrzehnte ausharren, bis sich ihr Meier wieder zuwendet. «Mit der Literatur geht es einem wie einem Säufer, entweder säuft er oder säuft nicht.» 50jährig wagt er endlich, dem Fabriklerleben den Rücken zu kehren – gestützt von seiner Frau Dora, die im Dorfkiosk Anstellung nimmt. Mit der Disziplin des Arbeiters, die er all die Jahre aufzubringen hatte, verfällt er fortan seiner Leidenschaft und leiht sieben Romanen, nebst Prosaskizzen und Gedichten, sein zweites Leben.

Vom Dunkel ins Helle folgt der Film der meierschen Biografie. Von einem wolkenverhangenen Novembertag, einem Spaziergang durch den grauen Herbstwald entlang des sich bleiern dahinschleppenden Aareflusses zu den lichten Birkenwäldern von Jasnaja Poljana, der Heimat Tolstois, und einer Fahrt über die gleissende Neva durch St. Petersburg, die dem Unbereisten wie die

Fahrt durch den irrwitzigen Traum von Peter dem Grossen vorkommt. Irgendwo erkennt sich der kleine Mann von Niederbipp in diesem Traum wieder: Indem er seinem bürgerlichen Leben, das er habe durchstehen müssen/dürfen, den Rücken kehrte und der Literatur nachgab, hat er sich mitten in seiner engen, matten Welt ein strahlendes St. Petersburg geschaffen, eine Traumwelt erschrieben, deren Glanz auf den Alltag zurückfällt.

Friedrich Kappelers Film erzählt die Geschichte eines Menschen, dem der Ausbruch aus einem beengenden Alltag geglückt ist, ohne auszuwandern und ohne zu hadern. Von einem, der vom Leben sagt, es sei «ein dunkles Fest», und versöhnt ist. Natürlich manipuliert der Filmemacher die Geschichte. Er beginnt in düsteren Farben und findet zum Licht. Doch scheint der Verlauf der Fabel in ihrer Figur begründet. Dass der Film den Sesshaften auf eine Reise nach Jasnaja Poljana begleitet, zum Wohnort des von Meier verehrten Tolstoj, war eine Bedingung von Gerhard Meier. Dass Kappeler sich darauf eingelassen hat, verhilft dem Film zu einer ungeahnten Wende in die Poesie, ganz nah zu der von Meiers Romanen. Es ist, als sei der Filmemacher dem Literaten in sein «Sneewittchenland» gefolgt, jenes Land hinter den sieben Bergen, wo einem, wie Meier in seinem Roman «Land der Winde» schreibt, «eine Welt zu Füssen gelegen habe».

Mehr gibt es zu entdecken in diesem einfühlsamen Porträtfilm. Ganz besonders auch die meiersche Literatur, der Kappeler in Wort und stimmungsvollen Schwarzweiss-Aufnahmen angemessen Platz einräumt. Nebenbei auch eine wirkliche Liebesgeschichte. Und nicht zuletzt einen bedeutenden Schweizer Filmemacher. ■

Sir e darachtan e seiton

Regie: Abbas Kiarostami
Iran 1994

Durch die Olivenbäume

Robert Richter

Alle sprechen von einer Trilogie, obwohl es gemäss Autor Abbas Kiarostami keine ist. Das einzig Gemeinsame der drei Filme «Khaneh-je doost kojast?» (Wo ist das Haus des Freundes?, ZOOM 4/90), «Zendegi edamé dârad» (Und das Leben geht weiter, ZOOM 3/93) und «Sir e darachtan e seiton» (Durch die Olivenbäume) sei die Einheit des Autors, der die drei Werke geschaffen habe. Gemeinsam ist den drei Filmen auch der Drehort. Alle drei Filme hat der iranische Regisseur in der Gegend des nordiranischen Dorfes Koker gedreht. Abbas Kiarostami hat sich nicht von einem rigiden Konzept leiten lassen; vielmehr hat die Beschäftigung mit dem Leben und seinen unzähligen Schichten immer wieder einen neuen Film hervorgebracht. Drei Filme nicht als Trilogie, sondern ineinander verhängt und verschachtelt wie die russischen Babuschka-Figuren: Öffnet man eine Figur, kommt eine neue hervor, die wiederum eine, ja vermutlich gleich mehrere weitere Figuren verbirgt.

«Durch die Olivenbäume» öffnet uns drei Ebenen von Wirklichkeit; wobei die Schalen der Babuschka-Figuren in drei Regisseuren ihre Entsprechung finden. Da ist der Regisseur von «Wo ist das Haus des Freundes?», der nach dem Erdbeben seine beiden jungen Hauptdarsteller sucht und den wir in der Personifizierung durch Farhad Kheradmand schon in «Und das Leben geht weiter» kennengelernt haben. Da ist der Regisseur von «Und das Leben geht weiter», der den ersten Regisseur mit der Kamera begleitet. Und da ist schliesslich Abbas Kiarostami, der in «Durch die Olivenbäume» eine Schicht tiefer lotet, der jene Schicht freilegt, die den anderen beiden Regisseuren verborgen bleibt. Doch man muss



die zwei vorangegangenen Filme nicht kennen, um Zugang zu «Durch die Olivenbäume» zu finden.

Was in der Analyse wie ein schwerfälliges Konstrukt erscheint, gerät unter Kiarostamis augenzwinkernder Regie und bravourös verschachtelter Montage zu pulsierender Lebendigkeit. Der Tradition persischer Mythologie folgend, setzt er die drei Schichten an einer unscheinbaren Episode aus «Und das Leben geht weiter» frei: Der Regisseur des ersten Films trifft inmitten der Erdbebenruinen auf ein kleines, zweistöckiges Haus mit einem blau gestrichenen und mit roten Blumen geschmückten Balkon. Vor dem Haus, im Bereich, wo sich öffentliches Leben abspielt, kommt der Regisseur mit einem jungen Mann ins Gespräch, der beim Erdbeben fast seine ganze Familie verloren und am Tag nach dem Erdbeben die Frau geheiratet habe, die auf dem Balkon schweigend die Blumen giesst.

Diese Szene wird gefilmt. Geduldig dreht der zweite Regisseur (ohne Anflug

von Inszeniertheit interpretiert von Mohammad Ali Keschavars, einem der im Iran bekanntesten Schauspieler) diese Einstellung wieder und wieder, denn Hossein (Hossein Resai), der den Jungvermählten spielt, hält sich nicht ans Drehbuch. Das Leben ist anders, warum also soll sich Hossein ans Drehbuch halten. Kiarostami fängt uns dieses Bemühen, die Fiktion des Drehbuchs in Bilder umzusetzen, in einer burlesken Episode ein, die in der Filmgeschichte ihresgleichen sucht.

Den beiden zu Akteuren gewordenen Regisseuren bleibt der Blick auf die tiefer liegende Wahrheit verborgen. In unscheinbaren Nahaufnahmen und mit einer in die obere Etage des Häuschens verlegten Kamera verschafft uns Kiarostami den Blick hinter die offizielle Fiktion, in die dritte Ebene des Lebens, das gespielt wird. Hossein hat Tahereh (Tahereh Ladanian) noch nicht geheiratet. In den Drehpausen bietet er ihr Tee an und entschuldigt sich für sein rohes Beneh-

men ihr gegenüber, das das Drehbuch von ihm verlange. Und er bittet sie, seine Frau zu werden. Doch die gesellschaftliche Einbindung stellt den Protagonisten Hindernisse in den Weg. Wäre da nicht der Entscheid der beim Erdbeben ums Leben gekommenen Eltern Taherehs, die sich gegen diese Heirat gestellt hatten, so könnte Tahereh offen antworten. Ihre eigene Meinung aber hat in dieser Schicht der Wirklichkeit kaum Platz, eine weitere Schicht schimmert durch, die in einem vierten Film ihre Entfaltung finden könnte.

Hossein gibt nicht auf, seinen Traum Wirklichkeit werden zu lassen. Und Kiarostami entlässt die beiden in die Freiheit – zumindest in der Fiktion. Nach Abschluss der Dreharbeiten des zweiten Regisseurs nimmt Tahereh ihren Weg unter die Füße. Sie steigt jenen Berg hoch, den wir in «Wo ist das Haus des Freundes?» und «Und das Leben geht weiter» als schier unüberwindbar kennengelernt haben. Erst in diesem dritten Film lässt uns Kiarostami in die durch das untergehende Sonnenlicht harmonisch erscheinende Traumlandschaft hinter dem Berg blicken. Tahereh und der ihr hinterher eilende Hossein entschwinden und werden für einen Moment lang eins mit der Natur. Kiarostamis Film anerkennt und postuliert, dass das Leben stärker und schöner ist als das Kino, als jede Fiktion eines Geschichtenerzählers.

Das Prinzip der Schichtung oder Verschachtelung persischer Erzählkunst erfährt bei Kiarostami eine Wandlung. Berufte sich der traditionelle orientalische Geschichtenerzähler auf mehrere als Quellen deklarierte Erzählebenen, um seine Geschichte authentisch erscheinen zu lassen, so setzt Kiarostami das Prinzip der Schichtung zur Wahrheitsfindung ein. In den orientalischen Gesellschaften liegt die Wahrheit verborgen unter vielen Schichten, so wie sich das Leben unter oder hinter den Schichten der Kleidung oder der Architektur abspielt. Dies erlaubt den Menschen, ihr Innerstes vor Angriffen zu schützen. Behutsam tastet sich Kiarostami in diese verborgenen Schichten vor. Aussen und Innen, Handeln und Warten, Gespieltes und Offen-



heit werden als Facetten des Lebens in seiner Ganzheit dargelegt. Die Wahrheit zu finden, die Wahrheit zu träumen, überlässt Kiarostami seinen Zuschauerinnen und Zuschauern, er zeigt uns bloss den Weg.

Dieser Weg liegt offensichtlich abseits der Drehbücher der Regisseure, ausserhalb des Bildfensters der Herrschenden. Diese Erkenntnis hat auch Kiarostami als Filmautor eingeholt. Konnte er für seine früheren Filme auf die Unterstützung des iranischen *Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults* zählen, so ist diese seit 1968 fruchtbare Zusammenarbeit durch die neue, fundamentalistische Direktion des Instituts abgebrochen worden. Kiarostami musste «Durch die Olivenbäume» selber produzieren.

Abbas Kiarostami ist den Weg seiner Protagonisten gegangen, der einmal zur Freundschaft, einmal zur Liebe führt. Wie Hossein ist er seiner Vision, seiner Hoffnung gefolgt. Träumen sei eine Reaktion auf die Schwierigkeiten und Schmerzen im Leben, sagt Abbas Kiarostami, und er sei überzeugt, dass alle Veränderungen in der Welt auf Träume zurückzuführen seien. Sein Film im Film ist eine höchst phantasievolle und filigrane Studie der iranischen Gesellschaft. Kiarostamis liebevoller und behutsamer Blick durch die Blumen (oder die Olivenbäume) auf seine Mitmenschen beinhaltet mehr gesellschaftlichen Zündstoff als jedes Pamphlet, weil sein Film auf die Kraft der kleinen Pflanzen setzt, die den harten Asphalt und Beton aufbrechen. ■

Vanya on 42nd Street

Regie: Louis Malle
USA/Frankreich 1994

Gerhart Waeger

Zu Beginn mischt sich die Kamera in das hektische Treiben der 42. Strasse in New York. Aus dem bunten Gewimmel lösen sich einzelne Personen. Sie begrüßen sich, beginnen ein Gespräch und streben einem alten Gebäude zu: dem baufälligen New Amsterdam Theatre, wo sie teils als Interpreten, teils als Zuschauer an einer Durchlaufprobe von Tschechows «Onkel Wanja» teilnehmen. Der Gegensatz zwischen dem emsigen Leben auf der Strasse und der gespenstischen Stille des für ein Kammerstück viel zu grossen Theaterbaus ist ein kleiner Schock: Der Saal hatte einst den berühmten *Ziegfeld Follies* als Aufführungsort gedient, war dann zu einem Kino umgebaut worden und stand 40 Jahre leer. «Es war eine absolute Ruine, und wir haben uns sofort in sie verliebt», erzählt André Gregory, der Regisseur der Theaterproduktion. Er lässt seine Truppe nicht auf der riesigen, mit Jugendstilverzierungen versehenen Bühne spielen, sondern auf einer im Zuschauerraum errichteten Plattform. Vor dieser befindet sich ein Tisch, an dem Gregory mit Gästen und Interpreten Platz nimmt, und ehe man sich's versieht, hat das Stück bereits begonnen.

Die Personen von Tschechows «Onkel Wanja» leiden an ihrer Einsamkeit und an ihrer Unfähigkeit, die Verhältnisse zu ändern. Melancholie, Selbstmitleid und Frustration beherrschen die Szene. Das 1899 am Moskauer Künstlertheater uraufgeführte Stück ist ein subtiles Seelengemälde um enttäuschte Hoffnungen, unerwiderte Liebe und unerfüllbare Wünsche. Gregory legte seiner Inszenierung eine Bearbeitung des amerikanischen Dramatikers David Mamet zugrunde: Serebryakow (George Gaynes), ein schrulliger alter Professor, zieht sich mit Jelena (Julianne Moore), seiner jungen Gattin, auf das Landgut seiner verstorbenen ersten Frau zurück. Er macht sich keinerlei Gedanken darüber, dass er von



Wallace Shawn, Julianne Moore

der harten Arbeit anderer Menschen lebt: Die Mutter (Lynn Cohen) der Verstorbenen, deren Bruder Wanja (Wallace Shawn) sowie die verhärmte Tochter Sonja (Brooke Smith) rackern sich ab, um das Gut über Wasser zu halten. Des Professors Absicht, dasselbe zu verkaufen, bringt Wanjas aufgestaute Wut zur Explosion. Eine wichtige Rolle in der Verwirrung der Gefühle, die den Hintergrund der Handlung ausmacht, spielt der Arzt Dr. Astrow (Larry Pine). Dessen Umweltbewusstsein gibt dem bald hundert Jahre alten Text eine überraschende, aber nicht zum Tragen kommende Aktualität. Tschechows Aktualität liegt vielmehr in einem unbestechlichen Blick für feinste psychische Regungen und das nuancierte Wechselspiel der Stimmungen.

Gregorys Truppe arbeitete mit Unterbrüchen fünf Jahre an «Onkel Wanja». Vom Herbst 1991 an wurden jeweils 20 bis 30 Gäste zu den damals im Victory Theatre in der Nähe des Times Square stattfindenden Durchlaufproben eingeladen. Unter ihnen befand sich auch Robert Altman, der Julianne Moore eine Rolle in «Short Cuts» gab, nachdem er sie als Jelena gesehen hatte, und Louis Malle. Schon früh kam der Gedanke einer Verfilmung auf. «Von Anfang an wirkte das

Publikum wie die Kamera bei Grossaufnahmen», erinnert sich Gregory. «Die Produktion hatte etwas Intimes, das mich immer mehr an einen Film als an ein Theaterstück erinnert hat».

Im Mai 1994 fanden die zwei Wochen dauernden Dreharbeiten statt. Die Probenatmosphäre wurde beibehalten. Die Eingangsszene auf der 42. Strasse sowie die wenigen Gespräche vor und zwischen der Aufführung bilden einen minimalen Rahmen mit erstaunlich grosser Wirkung. Tschechow hatte seinem Stück den Untertitel «Szenen aus dem Landleben» gegeben. Malle nennt seine Filmadaptation «Vanya on 42nd Street» und deutet damit den Brückenschlag zwischen dem Russland der Jahrhundertwende und dem heutigen New York an, um den es Gregory und ihm gegangen ist. Listige Hinweise wie etwa die im Stück verwendeten Kaffeetassen mit der Aufschrift «I love New York» fordern zu einem aktuellen Verständnis auf. Und wenn Wanja und Sonja ihren Seelenschmerz am Ende mit Arbeit zu bewältigen versuchen, erscheinen dem Betrachter die stressgeplagten Menschen der Eingangsszene auf der 42. Strasse im nachhinein wie späte Nachfahren der Tschechowschen Bühnenfiguren. ■