

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 50 (1998)
Heft: 2

Rubrik: Kritik

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 09.01.2026

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

Steinauer Nebraska

Geschichten um Gewinn und Verlust

Regie: Karl Saurer
CH 1997

Franz Ulrich

Zwischen 1820 und 1930 wanderten über 290'000 Schweizerinnen und Schweizer in das Gebiet der Vereinigten Staaten von Nordamerika aus. Allein im Spitzensjahr 1854 waren es über 18'000. Nach heutiger, von ausländerfeindlichen Rechtskreisen meist diffamierend geübter Lesart waren sie «Wirtschaftsflüchtlinge», denn sie suchten in Zeiten wirtschaftlicher und sozialer Not ein besseres Auskommen in einem fremden Land. Unter den Auswanderern waren viele sogenannte Randexistenzen (Arme, Behinder- te, Unangepasste), für deren Unterhalt niemand mehr aufkommen wollte. Die Auswanderung war ein knallhartes Geschäft: Die Gemeinden zahlten Reisegeld (Frauen bekamen weniger als Männer...), das zum grossen Teil in die Taschen von Agenten floss, welche die Transporte in die französi- schen Häfen organisierten. Diese geschäfteten mit Unteragenten, häufig Gemeindepräsidenten und -schreiber, die Provisionen bekamen. Um das Schicksal der Ausgewanderten kümmerte sich niemand. Zusammengepfercht in stickigen Räumen unter Deck, erkrankten und starben viele. In Übersee angekommen, wurden die *greenhorns* häufig betrogen und ausgenommen, oft von den eigenen Landsleuten. Nur ein Teil erreichte das «Gelobte Land» im Westen, beispielsweise im «Indianerland» Nebraska jenseits des Missouri, wo sie sich eine eigene Existenz aufbauen konnten. Die Parallelen zur heutigen Emigrationsthematik sind im ersten Teil dieses Dokumentarfilms verblüffend.

1852 wanderten drei Brüder Steinauer aus Einsiedeln nach Amerika aus und liessen sich in Nebraska nieder. Die Siedlung, die allmäglich entstand, wurde nach ihnen benannt. Nebraska war kein Niemandsland, lebten doch dort einst 14'000 «Natives», von denen schliesslich noch

1432 übrigblieben. Die andern starben im Krieg, an (von Weissen eingeschleppten) Krankheiten oder wurden vertrieben. Die Steinauers, andere Siedler und deren Nachkommen trieben Viehzucht, Ackerbau und nutzten die Böden immer intensiver, im Gegensatz zum schonenden Umgang der Ureinwohner mit den Res-

grosser, gegenläufiger Spiralbewegungen – einer roten und einer weissen – klingen in immer wieder anderer Modulation zwei Leitmotive an: Migration einerseits, Umgang mit dem Boden anderseits. Im Hintergrund gesellt sich ein drittes hinzu: Geschichte. Geschichte nicht so sehr als lineare Entwicklung oder als Fluss, sondern als komplexes, mehrstimmiges, vielschichtiges Gebilde.»

Karl Saurer gab seinem Film, der dank einer assoziativen, manchmal dialektischen Montage und mit packenden Stimmungsbildern und überraschenden Bildmotiven zu fesseln vermag, den Untertitel «Geschichten um Gewinn und Verlust». Der Weg vom Verlust der alten zum Aufbau/Gewinn der neuen Heimat, führte die Emigranten aus Europa nach einem mühseligen, entbehrungsreichen

Beginn zu Prosperität (Joseph A. Steinauer starb 1907 als «grösster Steuerzahler» Nebraskas). Für die indianischen Ureinwohner war der Weg im gleichen Zeitraum gegenläufig: Er brachte ihnen den Verlust von Heimat, Kultur, Boden, Büffelherden und Tod und Vertreibung.

Und für die heutigen Bewohner von Steinauer Nebraska neigt sich, trotz den grossen Ländereien, die Waagschale wieder der Richtung Verlust: Durch Missernten und Preiszerfall bei Vieh und Getreide werden die Menschen von ökonomischer Unsicherheit bedroht. Die Jungen sehen in der Farmerei keine Zukunft mehr, viele ziehen weg, hoffen auf ein weniger beschwerliches Leben in der Stadt. Einer der Zurückgebliebenen mit dem gut einsiedlerischen Namen Kälin führt die 100jährige Farm mit Vater und Bruder als teures Hobby weiter, finanziert durch die Lohnarbeit mit Behinderten. Er stellt die übernutzten und durch Erosion gefährdeten Flächen auf das ursprüngliche Grasland um, um den Boden für die Nachkommen zu retten... ■



sourcen der Natur. 145 Jahre später folgt Karl Saurer den Spuren der Steinauer-Brüder in Nebraska und lässt deren Nachfahren erzählen, was von der Pionierzeit ihrer Gross- und Urgrosseltern in Erinnerung geblieben ist. Ergänzt werden diese Erzählungen durch Auszüge aus Briefen Ausgewanderter, durch Statements einer Klosterfrau (fünf ihrer Grossonkel waren in die USA ausgewandert) und von Schweizer- und Lokalhistorikern und durch zeitgenössische Bilddokumente.

Diese Geschichten und Aussagen ergeben ein facettenreiches Bild der Situation der Emigranten im Nebraska der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, sind aber nur ein Aspekt einer viel umfassenderen Thematik dieses vielschichtigen Dokumentarfilms. Der anfangs linear erscheinende historische Strang wird durch gegenläufige, kontrapunktsche und widersprüchliche Aspekte ausgeweitet, die in einem Spannungsverhältnis zueinander stehen und sich zu einem zeitlich und thematisch vielseitigen Bericht verbinden. Karl Saurer: «Innerhalb zweier

Savršeni krug

Le cercle parfait/Der vollkommene Kreis

Regie: Ademir Kenovic
F/Bosnien-Herzegowina 1997

Matthias Rüttimann

In Sarajevos Tageszeitung *Oslobodenje* erschien am 12. Januar 1993 folgende Meldung: «In Zusammenarbeit mit dem Schriftsteller Abdulah Sidran beendet der berühmte bosnische Filmemacher Ademir Kenovic in Sarajevo die Vorbereitungen für die Dreharbeiten eines neuen Films unter dem provisorischen Titel 'Verbotener Film'. Sie haben soeben Drehbuch und Drehplan beendet und warten jetzt nur noch auf das Filmmaterial.» Das Warten sollte drei lange Jahre dauern, und am Ende wurde – Ironie des Titels «Verbotener Film» – nicht gedreht. Über dem Warten war der geplante Film gegenstandslos geworden. Gehandelt hätte er von einem Polizisten, den die Kommunisten zum Filmmachen berufen hatten und der dann einen Film drehte, den das System verbot. «Die Geschichte, die ich vor dem Krieg geschrieben hatte», erzählt Kenovic, «entsprach nicht mehr unserer Geschichte.» Die ausserordentliche Situation in Sarajevo veränderte alles und alle und veranlasste Kenovic, seine Filmarbeit neu auszurichten.

Einerseits arbeitete der Ko-Autor von «MGM Sarajevo» (ZOOM 10/95) mit der Sarajevo Group of Authors (SaGA) an alternativen Wochenschauen, die das Leben aus der Sicht der Betroffenen dokumentierten. Andererseits forderte er Abdulah Sidran auf, ein neues Drehbuch zu schreiben, was dieser für unrealisierbar hielt. «Es kam ihm vor, wie eine Vulkanexplosion aus dem Zentrum des Kraters zu beschreiben», erinnert sich Kenovic. «Das einzige, was er vermochte, waren Szenen aus seinem eigenen Leben zu Papier zu bringen. Wie er seine Frau und Tochter verabschiedet, die ins Ausland flüchteten. Oder wie er ein paar Kinder trifft, als er betrunken nach Hause geht.» Aus diesem Material entstand schliesslich die Geschichte von einem Dichter, der zwei Flüchtlingskinder beherbergt und zur Flucht aus Sarajevo verhilft. Im Februar 1996 fiel die erste Klappe zu «Savršeni krug», zum ersten Spielfilm seit in Bosnien die Waffen schweigen. Zum ersten Versuch, auf die gewalttaten auf dem Balkan aus der Sicht der Betroffenen und mit der Sprache des Kinos zu reagieren.

«Savršeni krug» beginnt mit der Totale auf einen verschneiten Friedhof, der in der Sonne glitzert. Zielstrebig stapft eine dunkel gekleidete Frau zwischen den schwarzen Grabstelen hindurch. Die Kamera nimmt die Bewegung der Frau auf, als wollte sie die Zuschauer in die *hyperreality* von Sarajevo (ein Ausdruck von SaGA) hineinführen. Am einzigen Baum, der nun ins Bild rückt, hängt ein Mann. Es ist der Dichter Hamza (Mustafa Nadarevic), der seit Ausbruch des Kriegs von Selbstmordphantasien heimgesucht wird. Am Ende des Films wird das Travelling wiederholt. Wieder gleitet die Kamera über einen Friedhof. Kein Baum steht mehr da, dafür ein Mensch, der Dichter Hamza, der nun lebt. Das ist der vollkommene Kreis, von Friedhof zu Friedhof, vom Leben zum Tod und vom Tod zum Leben. Das ist die traurige Geschichte Sarajevos und seiner Bevölkerung. Eine Geschichte ohne Sieger, ohne Happy-End, aber mit Überlebenden. Wenn am Ende alle Gräber von einem zarten Grün behaucht sind, so ist dies kaum eine Hoffnung – und doch.



Mustafa Nadarevic
Almedin Leleta
Almir Podgorica

Im Gespräch betont Kenovic, dass sein Film eine Liebesgeschichte sei, die von Hoffnung und Optimismus handle. Zwei Kinder, Adis und Kerim, suchen Zuflucht in Sarajevo. Dabei geraten sie in die Wohnung des Dichters, dessen Familie geflohen ist. Hamza ist nicht besonders erfreut über die beiden ungebetenen Kostgänger. Anfänglich widerwillig, dann mit zunehmender Zuneigung und Verantwortungsgefühl kümmert er sich um die Waisen. Dabei findet der Dichter, der angesichts der Schrecken aufgehört hatte zu dichten, zu einem Lebenssinn zurück.

Die Authentizität der Bilder aus der zerstörten Stadt lastet schwer auf dem Film. Auch wenn Straßen und Plätze während der Dreharbeiten wieder in den Zustand der Belagerung zurückversetzt und die Geräusche des Beschusses auf der Tonspur ergänzt wurden, so spürt man doch, wie real diese Szenen erst gerade noch waren. Wenn die Menschen im Film ums Wasser rangeln, den Kopf einziehen beim pfeifenden Herannahen der Granaten, Plätze als lebende Zielscheiben heimtückischer Heckenschützen im Laufschritt überqueren und sich in den Schutz ausgebrannter Fahrzeuge drücken, dann wiederholen sie einen Teil gelebter Wirklichkeit.

Der bedrückenden dokumentarischen Annäherung an den Kriegsalltag in Sarajevo stellt Kenovic Bilder zur Seite, welche die Kriegserfahrung poetisch reflektieren. Es sind Blicke in die Innenwelt des Dichters. Begleitet werden sie von Gedichten, die Sidran vor dem Krieg geschrieben hatte, düstere Visionen eines Sprach- und Sinnverlustes.

Am überzeugendsten ist diese Verbindung von realistischem Storytelling mit Traumgesichten, wo die letzteren sich wie zufällig aus der Faktizität des ersteren ergeben. Das gelingt Kenovic genial in der Schlüsselszene des Films, die von einem Streit unter den Hausbewohnern handelt. Kerim hat aus Hunger dem Nachbarn eine Taube gestohlen. Dieser verfolgt den Dieb mit einer Axt und jagt ihn um eine kleine weisse Birke, die im Hinterhof steht. Schliesslich behändigt er sich der Taube und lässt dabei die Axt fallen. Ein anderer Nachbar springt herbei, schnappt sich die Axt und beginnt die Birke zu fällen. Wei-

tere Nachbarn kommen hinzu. Um das Fällen der Birke entsteht ein Streit. Die Kamera umkreist die Streitenden. Der Mann mit der geretteten Taube sitzt abseits. Unter Gekreische sinkt die Birke zu Boden. Plötzlich fällt ein Schuss. Alle verstummen. Einer hat sich selbst gerichtet. Das ganz konkrete Ereignis wird durch die filmische Umsetzung zur Metapher für den Krieg. Durch die kreisende Kamera, die Verdichtung der Bildschnitte und die dramatisierende Mischung von Musik und Geräuschen wird für den Zuschauer die verhängnisvolle Spirale der Gewalt spürbar. Taube und Axt können als Symbole gesehen werden, gleichzeitig sind sie Fakten einer konkreten Situation. Die Birke erinnert in ihrer schütteren Erscheinung und durch ihre Inszenierung an das dürre Hoffnungsbäumchen in Andrej Tarkowskij's «Offret» (Opfer, 1986). Es wird in der Rezeption zu einem Zitat der Filmgeschichte und bleibt doch das faktische Bäumchen im Hinterhof eines Wohnblocks in Sarajevo (siehe zu dieser Szene auch das nachstehende Interview mit Kenovic).

Emir Kusturica hat in «Underground» (ZOOM 10/95) den Krieg auf dem Balkan in opulenten, barocken Bil-

dern als schrilles Kabarett exzentrischer Egoisten aufgeführt. Theo Angelopoulos dient der Balkan in «To vlemma tou Odyssea» (ZOOM 11/95) als mystifizierte Seelenlandschaft, welche die Lebenskrise eines Künstlers spiegelt. Kenovics Film hebt sich von beiden ab. Sein Anspruch wirkt aus der Betroffenheit des Überlebenden, «aus dem Zentrum des Vulkans» bescheidener. Die Krise des Künstlers hat hier ihre konkrete Ursache in dem sinnlosen Morden, das ihn und die Seinen bedroht. Sterben bei Kusturica Puppen, deren Tod einzigen Unterhaltungswert abwirft, so sind es bei Kenovic Menschen. Umgekehrt bleiben die Mörder gesichtslos, weil sie Kenovic nicht als Monster vorführen will. «Savršeni krug» ist eine einfache, sentimentale Geschichte geworden, die von nichts Elementarem handelt, als vom Wunsch nach Liebe und einem normalen Leben der Menschen. Dass sie so traurig wirkt, ist nicht Absicht, sondern liegt wohl daran, dass sie den Zuschauer an reale Ereignisse erinnert, die vor seiner Haustüre passiert sind. Übrigens, in Sarajevo sollen die Zuschauer Tränen gelacht haben, als sie den Film sahen, auf den sie so lange warten mussten. ■

«Film ist ein Instrument, um Menschen zu überzeugen»

Ademir Kenovic, 1950 in Sarajevo geboren, hat während des Krieges in seiner belagerten Heimatstadt gelebt und gearbeitet. Nun bringt er mit «Savršeni krug» den ersten bosnischen Film weltweit in die Kinos.

Matthias Rüttimann

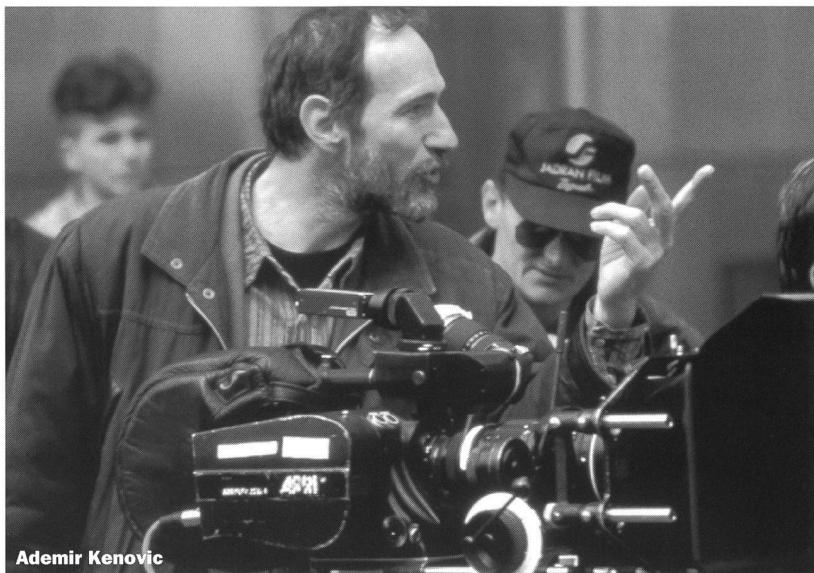
Wie ist die aktuelle Situation für Filmemacher in Bosnien?

Im Moment ist es wie nach einer Atombombenexplosion. Die Leute tauchen aus ihren Unterständen auf. Die Infrastruktur, die technische Basis ist zerstört. Wir starten bei Null. Bei der Regierung haben wir gerade einen Vorstoss gemacht, um einen Filmfonds zu schaffen.

Ist die Bevölkerung bereit, in Filme zu investieren?

Film ist einer der wichtigen Aspekte der Existenz eines Landes. Lebt das Film, schaffen, so lebt das Land. Für mich ist es selbstverständlich, dass in einem Land gleichzeitig eine Brücke gebaut und ein Film gedreht wird. ►

Interview mit Ademir Kenovic



Ademir Kenovic

Welche Rolle spielt der bosnische Film für den Wiederaufbau und für die Festigung des Friedens?

Gerade in besonderen Zeiten, nach Katastrophen und tragischen Ereignissen, können Filme stärker sein als politische Proklamationen. Sie wirken auf den Bauch und gehen unter die Haut. Film ist ein Instrument, um Menschen zu überzeugen. Natürlich kann man nicht vermeiden, politisiert zu werden oder politisch zu sein. Selbst wenn du durch einen Wald gehst, machst du Schritte auf politischem Feld. Ich würde sagen, ein Ziel wäre, die Leute von falschen Ansichten zu entseuchen.

Wie waren die Reaktionen auf «Savršeni krug» in Sarajevo?

Es war wie eine Katharsis. Die Leute

lachten die meiste Zeit wie in einer Komödie. Dies ist ein normaler Reflex in Sarajevo. Die Leute haben einen speziellen Humor entwickelt. Die Zuschauer verstanden alle Anspielungen. Für sie war es eine Komödie, auch wenn sie am Schluss den Film weinend verliessen.

Warum hat der Krieg in Ihrem Film kein Gesicht?

Zunächst entspricht dies der Wahrnehmung für Leute, die in Sarajevo lebten. Du siehst nie Panzer, die gegeneinander kämpfen, so wie im Kino. Was du vom Krieg siehst, sind zerstörte Häuser ohne Menschen darin. Du hörst Schüsse und Explosionen, manchmal siehst du Rauch. Das ist alles. Auf der andern Seite hat die Gesichtslosigkeit des Krieges einen tiefen Sinn. Für uns waren es nicht Bürger,

die gegeneinander Krieg machten, sondern ein hässliches, negatives System mit totalitären Ansichten missbrauchte die Nation und das Volk.

Doch in «MGM Sarajevo» haben sie dem Krieg ein Gesicht gegeben. Ihr Beitrag zeigte ein Interview mit einem Kriegsverbrecher.

Dieser Mörder war nur unglücklicher Teil eines Systems. Eine Tötungsmaschinerie rekrutierte ihn und trieb ihn dazu, diese Verbrechen zu begehen. Es war nicht sein Geist, sein Wille, sein Entscheid. Darum zeige ich diese Leute nicht in «Savršeni krug», um zu vermeiden, dass die Zuschauer sagen, schau diesen grässlichen Idioten und was er getan hat. Denn es war ein armseliger, idiotischer Mechanismus, der von oben in Gang gesetzt wurde.

Könnte dieser Mechanismus mit den Mitteln des Kinos aufgedeckt werden?

Natürlich. Ich würde mich sehr freuen über einen Film mit dem Titel «Macbeth in Belgrad».

In Ihrem Film gibt es eine geniale Szene, in der die Nachbarn sich um eine Birke streiten. Wie sind Sie auf die Szene gekommen?

Eine ähnliche Situation hatte sich wirklich zugetragen und ist mir erzählt worden. Dazu sind Bilder eingeflossen, die ich in Filmen gesehen hatte und die mich beschäftigten. In «Jungfrükällen» (1960) von Ingmar Bergman gibt es eine Szene, in der Max von Sydow, nachdem seine Tochter vergewaltigt und umgebracht worden ist, auf einen Hügel rennt und dort an einer Birke zerrt und rüttelt, bis sie bricht. Dies ist für mich etwas vom Stärksten. Oder ich erinnere mich an «Novecento 2» (1976) von Bernardo Bertolucci, in dem Donald Sutherland als Erzfaschist einem Kind den Kopf an der Wand zerschlägt, indem er es an den Füßen im Kreis herumschwingt. Diese Bilder sah ich ständig vor mir bei dieser Szene. Ich fühlte, dass jedermanns Psyche durch den Krieg gebrochen worden war. Ein gefährliches Omen für die Zukunft! Dies musste ich irgendwie ausdrücken.

Was sind Ihre nächsten Projekte?

Mein nächster Film wird sehr weit weg von dem Ort und der Zeit sein, in der «Savršeni krug» spielt. Es wird um Ereignisse gehen, die vor vierhundert Jahren in Europa stattfanden. Den Hintergrund bildet die Vertreibung von Juden. In einem zweiten Projekt mit Sidran geht es um einen Mann, der in Bosnien eine Symphonie komponieren will. ■



Almedin Leleta
Almir Podgorica

Gadjo dilo

Verrückter Fremder

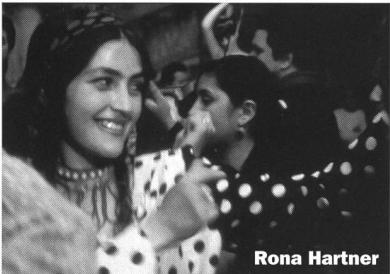
Regie: Tony Gatlif
Frankreich 1997

Judith Waldner

Alles beginnt mit einem Lied. Stéphane (Romain Duris), ein junger Mann aus Frankreich, geht zu Fuß über das Land. Die Felder links und rechts der Straße sind verschneit, es ist kalt. Im Hintergrund ist die Silhouette einer Stadt erahntbar. Stéphanes Ziel ist kein geografisches, sondern ein musikalisches: Er sucht eine Sängerin namens Nora Luca. Gesehen hat er sie noch nie, nur ihr Lied gehört, immer und immer wieder. Gegen Schluss seines Lebens hat sein Vater es ständig abgespielt.

Der in Algerien geborene Regisseur Tony Gatlif ist zigeunerischer Abstammung. Wie in «Gadjo dilo» hat er schon in früheren Werken von Zigeunern erzählt: im Spielfilm «Les princes» (1983) und in «Latcho drom» (1993), einem kommentarlosen Dokumentarfilm. «Mein jüngster Film stellt den Schlussteil einer vor rund 15 Jahren begonnenen Trilogie dar», sagte Gatlif an der Pressekonferenz des letzjährigen Filmfestivals von Locarno. «In diesem Film habe ich alles gesagt, was ich noch über die Zigeuner sagen wollte. Ich habe auch die weniger positiven Aspekte gezeigt.»

Auf seiner Suche nach Nora Luca, seiner Wanderschaft durch Rumänien, lernt Stéphane den Roma Izidor (Izidor Serban) kennen. Der schon ältere Mann beschäftigt sich in dunkler Nacht auf der Straße und krakeelt durch die Gegend – aus Wut und Enttäuschung darüber, dass sein Sohn verhaftet wurde. Stéphane beteiligt sich an der Schnapsflasche, und Izidor nimmt ihn mit in sein Haus. Am nächsten Morgen sind Izidors Leute – sie wohnen alle zusammen in einfachen Häusern oder Zelten – wenig begeistert über den Fremden. Sie verdächtigen ihn unlauterer Absichten, ein Hühnerdieb oder gar Schlimmeres zu sein. Doch Izidor will «seinen Franzosen» bei sich behalten. Die Zeit vergeht, der Winter weicht dem Frühling, und Stéphane gehört mehr und mehr dazu. Er lernt ein paar Brocken der Spra-



che der Romas und gewinnt das Herz von Sabina (Rona Hartner). Die so schöne wie kratzbürtige Frau hat eine Art Brückefunktion zwischen dem Franzosen und den Romas, da sie selber mit einem Belgier verheiratet war. Stéphanes Suche nach Nora Luca geht schleppend vor sich; unermüdlich nimmt er den Gesang anderer Frauen auf Tonband auf.

«Gadjo dilo» vermag zu berühren. Als Manko erweist sich allerdings, dass Charakter und Motivation der Hauptfigur allzu unklar ausgearbeitet bleiben. Warum Stéphane jene Sängerin finden will, wird nicht wirklich nachvollziehbar. Man kann lediglich vermuten, dass der Impuls dafür im Wunsch nach einer Annäherung an den verstorbenen Vater, dem das Lied von ihr so wichtig war, liegt. Zum gleichen Schluss führt der Umstand, dass dieser sich ständig in der Welt

herumgetrieben habe wie Stéphane nun selber. Am Ende des Films zerstört er die Kassetten mit all den Liedern. Hat er sich mit diesem Akt von seinem Vater, seiner Vergangenheit emanzipiert? Oder geht es lediglich darum, dass er erkennt, dass die Bänder seine Erlebnisse nicht festhalten können? Fragen, die offen bleiben, was weniger Absicht scheint als Unvermögen, die Figur Stéphanes klar zu zeichnen.

Im weiteren kann man auch einige Anschlussfehler bemängeln, insgesamt aber überwiegt der positive Eindruck. «Gadjo dilo» ist ein Film voller Lebenslust und bildet eine Art «urtümliches» Leben ab, ohne dabei despektierlich, folkloristisch oder idyllisch zu wirken. Da wird schon einmal gesoffen, musiziert und getanzt wie wild. Die Faszination, die von «Gadjo dilo» ausgeht, liegt sicher nicht zuletzt in der Sehnsucht nach einem vitaleren Leben begründet. Gatlifs in Locarno mit einem Silbernen Leoparden und dem Ökumenischen Preis bedachter Film lebt über weite Strecken von der pulsierenden Musik. Ohne zu moralisieren, plädiert er gegen Vorurteile und Intoleranz, indem er die Roma – die üblicherweise gesellschaftlich kaum Akzeptierten also – ihre Vorurteile überwinden und einen Fremden aufnehmen lässt. ■



Kiss the Girls

Denn zum Küssen sind sie da

Regie: Gary Fleder
USA 1997

Michael Lang

In den dichten Wäldern von North Carolina werden die übel zugerichteten Leichen auffallend schöner und intelligenter Frauen gefunden. Die Polizei steht, was die Täterschaft angeht, vor mehr als nur einem Rätsel. Der teuflische Unbekannte schmückt sich zwar mit dem symbolträchtigen Übernamen «Casanova», aber das bringt die Fahnder vorerst auch nicht weiter. Doch in Gary Fleders packendem Thriller «Kiss the Girls» schreitet bald einmal der farbige gerichtsmedizinische Psychologe und national gefeierte Buchautor Alex Cross (Morgan Freeman) aus Washington zur Tat, weil seine musikalische Nichte auf ebenso mysteriöse Weise verschwunden ist wie eine ganze Reihe anderer junger Damen.

Mit kriminologischem Scharfsinn und Zivilcourage versucht nun Cross, einerseits den grausigen Verbrechen neue Erkenntnisse abzugewinnen und gleichzeitig die ihm offensichtlich mehr als frostig gesinnten Polizeikollegen in North Carolina für seine Strategie zu gewinnen. Hochdramatisch wird die Sache, als die an Leib und Seele versehrte Ärztin Kate McTiernan (Ashley Judd) in einem Wald

gefunden wird. Sie ist aus einem unterirdischen Kerkergewölbe entwischt, in dem der psychopathische Killer seine Opfer wie Sklavinnen gefangenhält. McTiernan bietet nun dem Polizeimann Cross (durchaus auch im Sinne einer Selbsttherapie) ihre Dienste bei der Suche nach ihrem Peiniger an.

Es beginnt ein intelligentes Puzzlespiel, das sich am Bestseller des US-Autors John Patterson orientiert. Filmisch gesehen erinnert einiges an genremässig erfolgreiche Vorbilder wie «Silence of the Lambs» (1990) oder «Seven» (ZOOM 1/96), wo nobel derselbe Morgan Freeman die Fäden zieht wie in «Kiss the Girls». Der Plot präsentiert sich als eine spannungsreiche Mischung aus Dialogpassagen und stimmungsvoller Action, als Schauplatz kommt neben der Provinz North Carolina auch noch das pulsierende Los Angeles ins Spiel: Es zeichnet sich

nämlich immer mehr ab, dass hinter dem Kürzel «Casanova» eventuell nicht nur ein einziger Täter steckt, sondern ein Duo, dass sich in der Kunst des Bösen auf bestialische Weise gegenseitig zu übertrumpfen sucht.

Regisseur Gary Fleder hat einen Thriller realisiert, der über weite Strecken durchaus Meriten hat. Die Handlung wird sorgfältig aufgebaut, die Charaktere sind knapp und glaubhaft eingeführt und das, was man gemeinhin als *suspense* bezeichnet, kommt ideal zum Tragen. Diese Einschätzung bezieht sich vor allem auf das elegante Wechselspiel zwischen Cross und seiner engagierten Mitstreiterin McTiernan, die aus unterschiedlicher Erfahrung heraus dasselbe Ziel



anstreben. Beide Persönlichkeiten gehen so eine symbiotische Beziehung ein, die ihre Kraft auch aus der Verschmelzung von fräulicher und männlicher Spür-Intelligenz bezieht.

Im Gegensatz zu «Silence of the Lambs» aber wird in «Kiss the Girls» die Figur des psychopathischen Kriminellen leider eher diffus skizziert. Das nimmt dem Ganzen viel an intellektueller und emotionaler Kraft. Dieses Manko scheint den Filmemachern selbst auch aufgefallen zu sein, denn sie versuchen es im Finale nämlich zu kaschieren. Dabei wird actionmässig allzu dick und effekthascherisch aufgetragen. Dieser dramaturgische Gewalt-Rundumschlag (der in den letzten Jahren im Hollywoodkino geradezu Mode geworden ist) beschädigt die unheimliche Faszination, die zuvor solide konstruiert worden ist, mindert den (Kino)-Spaß an einer Verbrecherjagd, die (nicht unerwartet) bis in den inneren Kreis der vermeintlichen Hüter des Gesetzes selber führt. Zusammenfassend lässt sich demzufolge sagen, dass Gary Fleders inszenatorische Kondition und die Qualität des Drehbuchs von David Klass immerhin über Dreiviertel der Spieldistanz herausragend sind, dann jedoch arg nachlassen. Dennoch bleibt ein positiver Gesamteindruck bestehen, denn allein schon die exzellenten Vorstellungen der Hauptdarsteller Morgan Freeman und Ashley Judd bleiben in bester Erinnerung. ■



Morgan Freeman

Nettoyage à sec

Regie: Anne Fontaine
Frankreich/Spanien 1997

Pascal Trächslin

Ein kleinen Familienbetrieb zu führen ist kein Zuckerschlecken. Trotz grossem Einsatz gelingt es den wenigsten, sich einen gewissen Wohlstand zu erarbeiten. Das Geschäft bestimmt das Leben der Besitzer. Neben der täglichen harten Arbeit bleibt kaum Raum für entspannende Freizeitaktivitäten. Und erholsame Ferien können wegen des nicht zu verkraftenden Ertragsausfalls – das Geschäft müsste während dieser Zeit geschlossen bleiben – keine gemacht werden.

Nicole (Miou-Miou) und Jean-Marie Künstler (Charles Berling), die Besitzer eines Reinigungsgeschäftes in der kleinen französischen Provinzstadt Belfort, fristen ein solches Dasein. Seit 15 Jahren investieren sie ihre ganze Energie in den gemeinsamen Betrieb. Doch statt sich die erträumten Wünsche endlich erfüllen zu können, müssen immer noch Hypotheken abbezahlt werden. Unter der ständigen Arbeitsbelastung hat ihre Ehe sichtlich gelitten. Sie haben sich auseinandergelebt: Er strebt die vollständige Tilgung der Schulden an, sie träumt von einem besseren Leben.

Ein Besuch im Nachtclub Queens of the Night verändert ihr Leben. Der Auftritt eines Geschwisterpaars in einer parodistischen Travestienummer – Loïc (Stanislas Merhar) als Sylvie Vartan, seine Schwester Marilyn (Mathilde Seigner) als Johnny Halliday – fasziniert das Ehepaar. Die Künstler verkörpern das Versprechen auf die verbotenen Früchte der (sexuellen) Freiheit. Nach einem zweiten Besuch im Nachtclub, zu dem sie der junge und attraktive Loïc bei einem Besuch in ihrem Geschäft eingeladen hat, landet das Quartett im Hotelzimmer der Geschwister, wo sich ein Partnertausch zu vollziehen beginnt. Doch Jean-Marie ist noch nicht so weit: Er kann es nicht ertragen, wie seine Frau von Loïc verführt wird, und verlässt – mit seiner Frau im Schlepptau – fluchtartig das Zimmer.

Obwohl der erste Versuch, neue Wege in der Partnerschaft auszutesten,



Charles Berling
Miou-Miou
Stanislas Merhar

gescheitert ist, lässt sich der Stachel nicht mehr aus dem Fleisch entfernen. Das Paar unternimmt einen Ausflug nach Basel, um dem Geschwisterpaar nachzureisen. Dort erleben sie mit, wie Marilyn ihren Bruder verlässt, der ohne seine Schwester seine Karriere als Travestiekünstler vorläufig beenden muss. So liegt es auf der Hand, dass die Künstlers den gestrandeten Loïc zu sich nach Hause einladen. Er wird von Jean-Marie zu einer nützlichen Hilfskraft für die Reinigung ausgebildet und findet zum ersten Mal in seinem Leben in einer Familie Geborgenheit und Zuneigung. Obwohl er vordergründig in die Rolle des erwachsenen Sohnes schlüpft, beginnen sich im Stillen die unvermeidlichen Liebesverhältnisse zu entwickeln: Loïc schläft mit Nicole, was Jean-Marie bald herausfindet und duldet. Aber er begehrte auch Jean-Marie, der auf dessen derbe Anmache mit homophobem Verhalten reagiert, um seine eigenen homosexuellen Neigungen zu kaschieren.

In der unverkrampften Schilderung dieses Dreieckverhältnisses entwickelt der lange ruhig vor sich hin plätschernde Film plötzlich einen ungeheuren Sog. Anne Fontaine gelingt es, mit grosser Sensibilität die Begegnung des konserva-

tiven Paars mit dem frivolen Travestiekünstler zu erzählen. Die differenzierte Zeichnung der Protagonisten, die zwar in ihren gesellschaftlichen Rollen gefangen sind, trotzdem ihre Sehnsüchte und Wünsche auszuleben versuchen, gibt dem Film eine faszinierende Authentizität. Subtil inszeniert und unterstützt von hervorragenden Darstellern – Miou-Miou glänzt in der Rolle der unzufriedenen Ehefrau, die durch das kleine Glück der Liebelei neue Lebensfreude findet –, entwickelt die Regisseurin das langsame Scheitern eines Balanceaktes zwischen spiessiger Anpassung und freier Liebe. Wie schwer dieser Antagonismus auszuhalten ist, wird an der Figur Jean-Maries hervorragend demonstriert, der dem Druck nicht mehr standhalten kann und der ganzen Beziehungskiste ein abruptes und unerwartetes Ende versetzt.

Zum Schluss sei nur so viel verraten, dass die Künstlers ihr Problem auf unbürokratische Weise lösen und in ihre kleinbürgerliche Existenz mit ihrem anstrengenden Familienbetrieb zurückfinden. Aber unter anderen Vorzeichen: Der gelebte Ausbruchsversuch aus den bürgerlichen Normen hat ihrer Ehe Zusammenhalt und ihrem Leben neuen Schwung gegeben. ■

Journal de Rivesaltes 1941 – 42

Regie: Jacqueline Veuve
Schweiz 1997

Martin Schlapner

Bestürzend immer wieder, wie ein Wort, das Vertrauen weckt, eine Benennung, die Gastlichkeit verspricht, sich in einen Ausdruck von mörderischem Zynismus verkehrt, sobald die Umstände andere sind als die, die man in ihrem Zusammenhang erwartet. «Centre d'hébergement» lautete die Bezeichnung für das Interniertenlager bei Rivesaltes in den Französischen Pyrenäen während des Zweiten Weltkrieges: eine über eine weite Ebene sich erstreckende Ansammlung von Baracken, die im Winter die beissende Kälte nicht abhielten, im Sommer vor der trockenen Hitze nicht schützten.

Aufgestellt hatten die Franzosen die Baracken einst für die Spanier, die dem Regime Francos entflohen konnten. Auch damals war das Lager kein Ort, wo Hoffnung aufkeimen konnte. Bar aller Hoffnung waren dann allerdings die Juden und die Zigeuner, die seit 1940, als die Deutschen Frankreich stürmten, hier zusammengepfercht wurden. Juden, gleich welcher Nationalität, die seit der Niederlage Frankreichs von der Polizei der Vichy-Regierung Marschall Pétains

verhaftet wurden. Und die Fahrenden zudem, denen des vertrauten Landes Strassen einst Heimat gewesen waren. Von Rivesaltes gingen die Transporte über Drancy, wo sich ein Umladeplatz befand, nach Auschwitz.

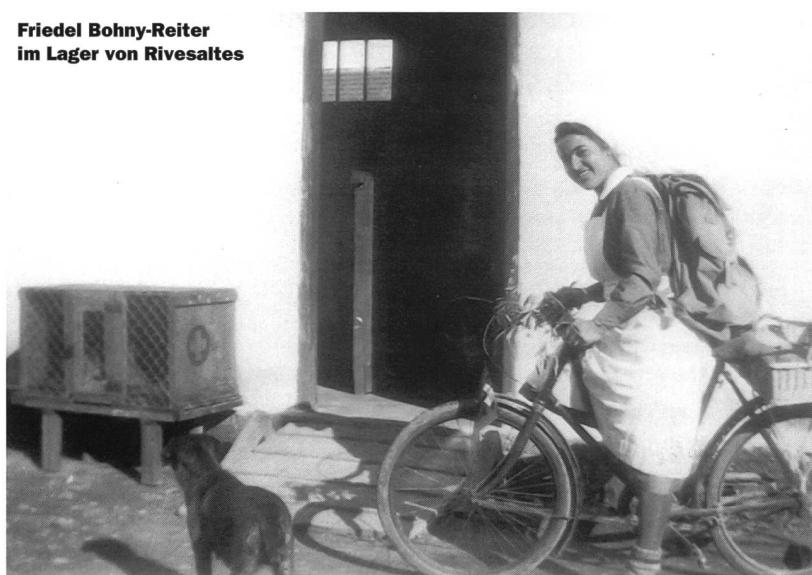
Ausgeschickt von der Schweizer Kinderhilfe, die das Rote Kreuz nach Ausbruch des Krieges eingerichtet hatte, tat in den Jahren 1941 und 1942 Friedel Bohny-Reiter als Krankenschwester ihren Dienst. Gebürtige Österreicherin, durch Heirat Baslerin geworden, hatte sie sich freiwillig gemeldet. Worin aber konnte ihre Hilfe bestehen? Brot und Reis konnte sie an die hungernden Kinder verteilen, Kleider aus der Schweiz aushändigen, Lebensmut konnte sie ihnen vermitteln. Liebe konnte sie geben, über den Trost hinweg, den sie sich Tag für Tag selber einreden musste. Obwohl sie begriff, dass sich keine Rettung erhoffen liess für den, der sein Schicksal, das er hier erlitt, zu reflektieren begann und nicht einfach ausharrte, führte sie selbst ein Tagebuch, das sie auch mit eigener Hand illustrierte. Der Gedanke lag ihr fern, mit

diesem Tagebuch ein Zeitdokument zu schaffen. Doch ist es, vor vier Jahren erst unter dem Titel «Journal de Rivesaltes 1941 – 42» (Edition Zoé, Genf 1993) veröffentlicht, ein Zeitdokument dennoch geworden. Was sie mit ihren Notizen wollte, war, ihren späteren Erinnerungen eine Stütze zu geben, war die Reflexion auch *ihrer* Rolle. Denn der Zwiespalt war nicht zu überwinden: War sie, die half, nicht eben auch eine Komplizin der Deportation, der Vernichtung?

Heute 85 Jahre alt, ist Friedel Bohny-Reiter gemeinsam mit Jacqueline Veuve, der Filmerin, den Weg nach Rivesaltes noch einmal zurückgegangen. Gemeinsam mit ihrer Begleiterin hat sie, ungehindert von der Filmkamera, die immer mit dabei war, ihre Erinnerungen abgeschritten, kreuz und quer durch das verfallene Lager hin. Sichtlich von Schmerz bewegt, in ihrem Zwiespalt keineswegs beruhigt, in ihrer Trauer nicht gedämpft, dankbar zwar gewiss, dass es ihr immer wieder auch gelungen ist, Kinder zu retten. Denn sie fälschte Urkunden, stellte Taufbescheinigungen aus, schmuggelte Kinder aus dem Lager, mobilisierte Helfer von aussen.

Dass es diese Helfer gab, unter den Protestanten vor allem, die in entlegenen Dörfern in Hochsavoyen und in den Cevennen Verstecke unterhielten, daran erinnerte vor knapp drei Jahren erst der Film «La colline aux mille enfants» des jungen Franzosen Jean-Louis Lorenzi (ZOOM 8/95), der bisher einzige in Frankreich entstandene Spielfilm, der eine dokumentierte Chronik der Rettung von jüdischen Kindern und Jugendlichen darstellt. Weder Claude Berris «Le vieil homme et l'enfant» (1966), noch Louis Malles «Au revoir les enfants» (1987) sind bei aller autobiografischen Erlebnistiefe ein so ausgreifendes geschichtliches Fresko.

**Friedel Bohny-Reiter
im Lager von Rivesaltes**





Der Film «Journal de Rivesaltes 1941 – 42» ist über das Textliche des Tagebuches hinaus ein vielschichtiges Dokument der Zeitzeugenschaft. Das Tagebuch diente als Skelett, die Eintragungen erscheinen als Zeichen der Verlässlichkeit, die Illustrationen als die Bemühungen um optische Notbehelfe; und die mündlichen Erinnerungen der alten Frau an Ort und Stelle sind teils Erklärungen, teils emotionale Beschwörungen. Fotografische Zeugnisse aus der Zeit gibt es auch, vor allem Aufnahmen von Paul Senn (für die Wochenzeitung *Die Nation*). Jacqueline Veuve setzt sie sparsam, aber signifikant ein, verdeutlicht, indem sie die eigene Kamera über sie hin bewegt, da und dort Einzelheiten, dramatisiert die Bilder aber selbst nie, denn ihre Aussagekraft ist auch so erschütternd. Die alten Bilder, wie es sie zur Zeit eben gegeben hat, gehören zu jenem – kürzeren – Teil des Films, der in Schwarzweiss gehalten ist; und schwarzweiss aufgenommen sind die Szenen, die Friedel

Bohny-Reiters Aufenthalt akribisch dokumentieren. Eine junge Schauspielerin, nie den vollen Anblick ihres Gesichts bietend, im Profil höchstens, an ihrer Silhouette erkennbar, durch den Lagerschlamm watend, auf dem Fahrrad sitzend, übernimmt mit Diskretion das Alter ego der jungen Krankenschwester von damals.

In Farbe ist der weitere Teil des (auf siebzig Minuten bemessenen) Films: die Wanderungen durch die Ruinen des Lagers, die Begegnungen mit Überlebenden, einigen Frauen, zwei Männern. Nicht vordergründig als Lobredner für die gute Frau, die damals in ihrem Lager auftauchte, sind diese Zeugen bestellt. Wovon sie berichten, soweit es Worte dafür gibt, soweit ihnen die Worte zur Verfügung stehen, ist die Existenz im Lager, ist der Aufenthalt auch in jener Baracke, über deren Eingangstür «Sectours aux enfants» geschrieben stand. Eine Beschriftung, deren Zynismus einzig die Hilfe der Rotkreuzschwester aus

der Schweiz und ihrer Mithelferinnen Widerstand entgegenzusetzen vermochte.

Jacqueline Veuve, die sich mit den Schicksalen von Flüchtlingen bereits vor einigen Jahren, in den allerdings kurzen Dokumentarfilmen «La traversée» (1986) und «La filière» (1987) befasst hat, leistet mit dem «Journal de Rivesaltes 1941 – 1942» in der gegenwärtigen Situation der Debatte über das Verhalten der Schweiz im Zweiten Weltkrieg (und seither) einen Beitrag von ungewollter Aktualität. Einen Beitrag, der, auch wenn er ungewollt nun diese Aktualität beansprucht, seine geschichtliche Bedeutung auf jeden Fall auch sonst besitzen würde. Ein Film von einer formalen Einfachheit, die informatorisch und emotional so eindrücklich ist, wie sie formal ein hohes Können belegt. Ein Film, der – wie manche andere vor ihm aus den Händen schweizerischer Filmer – alle beschämen muss, vorab die Politiker, die Versäumnisse nicht zugestehen wollen. ■

Inserat

[http://
www.zoom.ch](http://www.zoom.ch)

ZOOM
im Web – die Filmzeitschrift
online

Made in Hongkong

Regie: Luc Schaedler
CH 1997

Roger Fischer

1 Juli 1997 – was für ein Medienereignis! Journalisten, Moderatoren, Film- und Radioteams aus der ganzen Welt waren angereist, um die Rückkehr Hongkongs ins Land der Mitte bzw. die Preisgabe des letzten britischen Kronjuwels zu dokumentieren. Einige verfingen sich in wildesten Prognosen. Doch schon ein, zwei Tage später interessierte sich kaum mehr jemand für die sechs Millionen Menschen, die man in kommunistischer Obhut zurückliess. Irgend ein anderes «wichtiges» Ereignis hatte «Hongkong 1997» in den Medien abgelöst.

«Made in Hongkong»: Luc Schaedler, ein langjähriger Asienkenner und Hongkong-aficionado – ihm sind in dieser Hinsicht einige ganz wichtige Filmzyklen im Zürcher Studiokino Xenix zu verdanken – hat 1995 an der Universität Zürich seine Lizentiatsarbeit im Studienfach Visuelle Anthropologie zum Thema «Migration nach Hongkong» begonnen: Nach Dutzenden von Filmen *made in Hongkong* und intensiver Recherche ist er 1996 für vier Monate nach Hongkong gereist und hat dort auf eigene Faust, bewaffnet mit Videokamera und Monitor, seinen Hongkongfilm gedreht.

Das Resultat darf sich sehen lassen: Einmannfilmer Luc Schaedler war zur richtigen Zeit – nämlich ziemlich genau ein Jahr vor dem 1. Juli 1997 – am richtigen Ort: eher im populären Mong Kok als im Luxusviertel Wanchai. Sein Film gehört deshalb auch zu den ganz wenigen Ausnahmen, die mehr zu sagen haben über Hongkong als nur statistische Sensationen wie den Cognac-Verbrauch oder die Anzahl zugelassener Rolls Royces. Natürlich ist in Schaedlers Film der 1. Juli 1997 ein Thema, nur richtet er den Blick nicht ausschliesslich darauf, sondern versucht vielmehr mit impressionistischen Bildern und den Aussagen seiner Interviewpartner ein vielschichtigeres Porträt dieser Stadt zu entwerfen. Darum trägt sein Film auch kein aufgedrucktes Ver-

falldatum, ganz im Gegen teil zu so mancher Fernseh- oder Zeitungsreportage.

«Made in Hongkong»: Das ist Alexandre Astrucs *camérastyle* in die Tat umgesetzt. Das sind Themen wie Flucht, Ankunft, Armut, Abenteuer, Suzie Wong, Architektur, illegale Baustrukturen, das wahre, das populäre Hongkong, illegale Arbeiter, Geld, Business, Freiheit und *last but not least* der *hand- bzw. takeover*; ein Kompendium von bekannten und unbekannten Bildern: Flugzeuge über Kowloon City, die Star Ferry, aber auch die Eingeweide der durch Wong Kar-Wai bekanntgewordenen Chungking Mansions sowie Wet Markets, Mah-Jongg, Kleingewerbe in den von Touristen kaum besuchten Quartieren Yau Ma Tei, Mong Kok und Sham Shui Po. Einerseits die Mediensurrogate von Hongkongs Fernsehwerbung und Hollywood, andererseits ihre weniger glamourösen, dafür lebendigeren Pendants in der Wirklichkeit.

Das sind vor allem sechs subjektiv ausgewählte Porträts von Menschen, die aus unterschiedlichen Gründen in Hongkong halt gemacht haben. Ausser Guo, dessen südchinesische Eltern vor den Kommunisten geflohen sind, ist denn auch niemand anderer in Hongkong geboren – ein Charakteristikum dieser Stadt. Interessant ist, dass Luc Schaedler neben den beiden Chinesen Eric Lye und Guo, den beiden Weissen Peter und Nicole auch den Pakistaner Afzal und den Inder Mohan befragt hat. Dass dies so ist, hat sicher viel mit dem ursprünglich gewählten Thema «Migration nach Hongkong» zu tun und ist ein wahrer Glücksfall für den Zuschauer: Die Kommentare von Afzal, aus dessen Theaterstück über die Migrationsproblematik «Achas in Chungking Mansions» ein kurzer Ausschnitt zu sehen ist, und der unvergleichliche Humor Mohans, Besitzer eines



Textilgeschäfts in den Chungking Mansions, geben Einblick in eine Welt, die in bezug auf Hongkong kaum zu erwarten ist bzw. gerne vergessen wird. Wie auch sonst im Film verzichtet der Autor auf einen Eigenkommentar und gibt statt dessen jenen eine Stimme, die sonst keine haben: So wird unser Bild von Hongkong doch einiges komplexer und zeigt deutlich, dass Hongkong trotz extrem schnell gewachsenem Wohlstand noch immer von Ausbeutung und grosser Armut durchsetzt ist. Bei den Chinesen macht der verschmitzte Architekturprofessor Eric Lye auf die grossen Wohnprobleme Hongkongs aufmerksam, während dem politisierenden Musiker und Journalisten Guo eine gewisse Unruhe betreffend Machtwechsel durchaus anzumerken ist. Interessant ist auch die diametral entgegengesetzte Wahl der beiden Weissen: Da ist Peter, der englische Kolonialbeamte, der nach Hongkong kam, um wirklich einmal etwas zu erleben, und die junge südafrikanische Journalistin Nicole, die dem Filmautor sicher am nächsten steht. Während der eine nach 20 Jahren noch immer begeistert ist – «This is Asia, man!», schlägt Nicole ziemlich kritische Töne an. Sie ist es denn auch, die bereits 1996 voraussah, dass sich am 1. Juli 1997 ausser Händeschütteln und Feuerwerk nichts ereignen würde; und ergänzt, dass die wirklichen Veränderungen nicht so schnell zu sehen sein würden. ■

Siehe Kurzkritik in ZOOM 6–7/97 (S. 37)

Amistad

Steven Spielberg
USA 1997

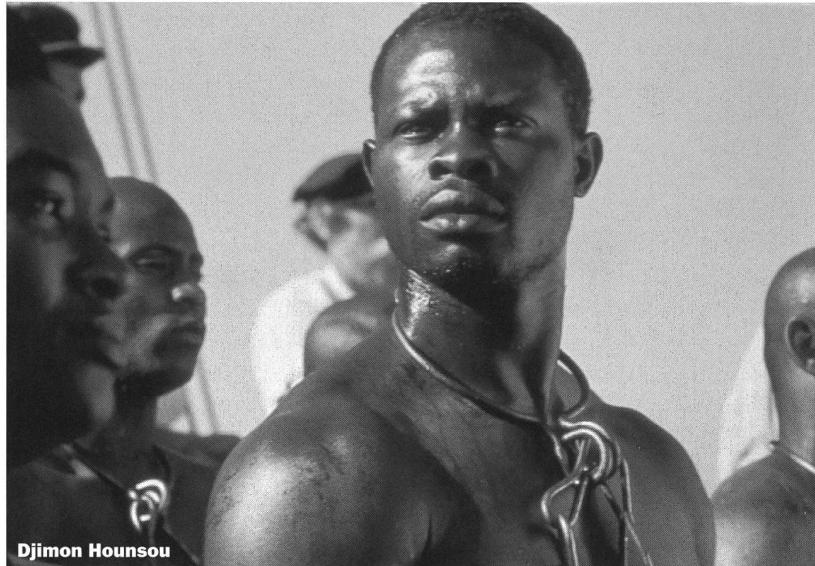
Thomas Binotto

Für das mit grossen Hoffnungen gegründete Dream Works Studio ist «Amistad» nach «The Peacemaker» (1997) die zweite Eigenproduktion. Die Erwartungen sind hoch, hat doch Regisseur Steven Spielberg immer wieder betont, wie wichtig ihm dieser Film sei, wichtiger noch als «Schindler's List» (ZOOM 3/94).

1839 meutern 53 Afrikaner auf dem spanischen Sklavenschiff «La Amistad». Es gelingt ihnen zwar, unter der Führung von Cinque (Djimon Hounsou) ihre Peiniger zu überwältigen. Dennoch landen sie schliesslich vor der amerikanischen Ostküste, werden gefangengenommen und vor ein amerikanisches Gericht gestellt. Dieses hat zu klären, ob die Afrikaner in ihrer Heimat der Freiheit beraubt worden und damit zur Meuterei berechtigt seien. Oder ob sie bereits «Besitztümer» und damit des Mordes schuldig seien.

Unterstützung erhalten die Afrikaner, die kein Wort Englisch sprechen und der amerikanischen Justiz hilflos ausgeliefert sind, vom jungen Anwalt Roger Baldwin (Matthew McConaughey) und vom Sklaverei-Gegner Theodore Joadson (Morgan Freeman). Obwohl es diesen beiden überraschend gelingt, den Prozess zu gewinnen, wird der Fall vor dem Obersten Bundesgericht erneut verhandelt. Schuld daran ist Präsident Martin Van Buren (Nigel Hawthorne), der den Widerstand der Südstaaten und damit um seine erfolgreiche Wiederwahl fürchtet. In dieser scheinbar ausweglosen Situation wenden sich Joadson und Baldwin an den ehemaligen Präsidenten John Quincy Adams (Anthony Hopkins).

Um es gleich vorwegzunehmen: Spielbergs erste Regiearbeit für Dream Works ist alles andere als ein Traumwerk. Im Gegenteil, «Amistad» ist eine überlange, überdeutliche und überzähne Geschichtsstunde. Es scheint ganz, als habe Spielberg sein geschichtliches Bewusstsein entdeckt und wolle nun via «Schulkino» den unwissenden Rest der Menschheit erziehen.



Djimon Hounsou

Zu diesem Zweck gibt er sich grosse Mühe, will ernsthaftes Erwachsenenkino machen, verzichtet auf *special effects*, versucht Menschen und ihre Geschichten in den Mittelpunkt zu stellen und grosses Schauspielkino zu inszenieren.

Umso deutlicher treten gerade deshalb seine Schwächen in der Schauspieleraufführung hervor. Die Rededuelle vor Gericht sind allerhöchstens Wortgeplänkel. Es gelingt ihm, weder Gegenspieler noch Intensität aufzubauen. So bleiben selbst anerkannte Charakterdarsteller wie Morgan Freeman, Nigel Hawthorne oder Pete Postlethwaite blass und letztlich uninteressant. Nur Anthony Hopkins bietet als Ex-Präsident Adams ein schauspielerisches Kabinettstück. Aber dass man so ausgiebig dafür Zeit findet, dieses zu bewundern, spricht auch nicht für den Film.

Noch erstaunlicher ist jedoch, dass Spielberg für seine Geschichte kaum adäquate Bilder findet. Lediglich die Exposition lässt erahnen, wie man «Amistad» mit Bildern erzählen könnte. Aber im langen Rest wird dem Zuschauer bis zur Verärgerung klargemacht, dass dies nun ein eindrücklicher und jenes ein erschütternder Moment sei. Bezeichnend ist, dass die offensichtlich als Höhepunkt des

Films gedachte Szene auch dessen künstlerischer Tiefpunkt ist. Wenn Cinque im Gerichtssaal stammelnd seine ersten englischen Worte «Give us free» hervorstösst, wenn dazu in Grossaufnahmen die Betroffenheit der Anwesenden verdeutlicht wird, und wenn schliesslich auch noch John Williams musikalisch ins gleiche Horn der Erschütterung stösst, dann ist das des Deutlichen endgültig zuviel.

Wenn schliesslich doch noch Pyromanie und Spezialeffekte zu ihrem Recht kommen, und die Sklavenfestung vor Afrikas Küste lustvoll in die Luft gesprengt wird, dann wirkt das alles wie von Karl May erdacht und von der Disney-Company verfilmt.

Spielberg meint es zwar gut, und er möchte so gerne das Hohelied auf das demokratisch-humanitäre Amerika singen, aber dafür fehlen ihm sowohl John Fords lakonische Kraft wie Frank Capras wohltuender Witz.

In «Amistad» erklärt John Quincy Adams, dass der Prozess nur zu gewinnen sei, wenn es gelänge, den Richtern die Geschichte der Afrikaner zu erzählen. Eine Geschichte zu erzählen, das sei das alles Entscheidende. Und genau an dieser Klippe scheitert «Amistad». ■

The Postman

Regie: Kevin Costner
USA 1997

Franz Everschor

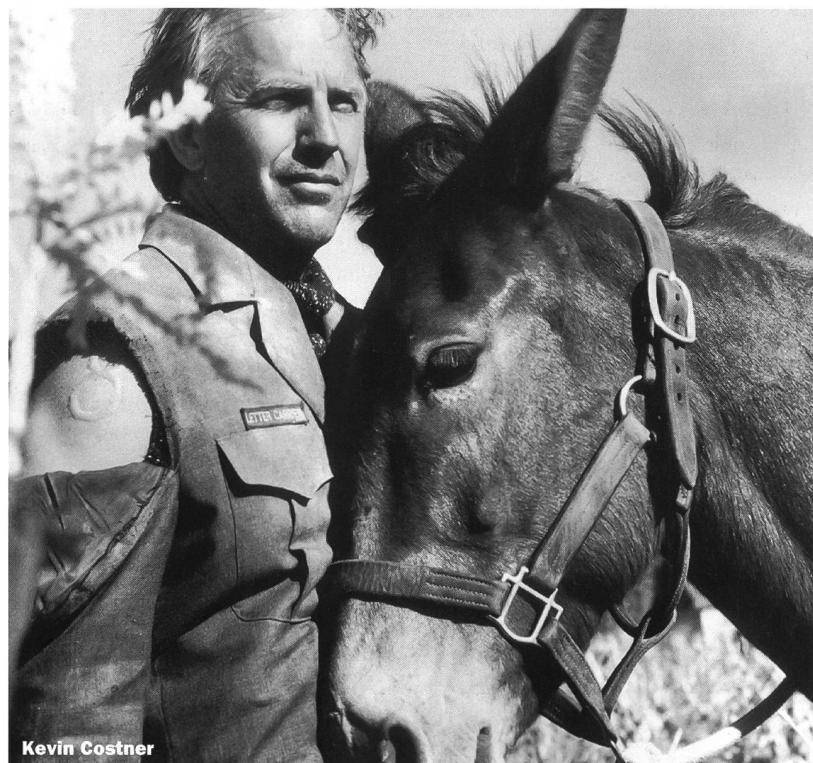
Man schreibt das Jahr 2013. Amerika, wie wir es kennen, ist nicht mehr existent. Der technische und zivilisatorische Fortschritt des 20. Jahrhunderts ist ausgeradiert, politische Anarchie hat sich breitgemacht. Im pazifischen Nordwesten der einstigen Vereinigten Staaten treibt ein selbsternannter General mit dem beziehungsreichen Namen Bethlehem (Will Patton) sein Unwesen. Wer nicht Angehöriger seiner plündernden und mordenden Armee ist, muss sich mit einem aufgezwungenen Frondasein abfinden. Aus dem Nirgendwo taucht ein abgerissener Einzelgänger (Kevin Costner) mit seinem Maultier auf, der mit seinen billigen Tricks und einem Arsenal von Shakespeare-Zitaten den Ärmsten der Armen einen Teller Suppe abnötigt. Eines Tages stösst der ziellose Vagabund auf das Wrack eines ehemaligen Postautos, in dem er nicht nur die Gebeine des Postboten, sondern auch ganze Säcke voll einst nicht mehr zugesetzter Briefe findet. Er zieht sich die

Uniform des Postboten an und behauptet, er sei ein Abgesandter des wieder installierten Kongresses und eines neuen Staatspräsidenten, sozusagen der Vorbote einer aus der Asche hervorspierenden Zivilisation. Anfangs dienen ihm Mütze und Postsäcke lediglich als Hilfsmittel, um Aufnahme in einer der wenigen noch existierenden Städte zu finden; bald aber werden sie zu Symbolen der geistigen Restauration und des Widerstandes gegen die Knechtschaft durch den skrupellosen General. Besonders die Jugend zeigt sich animiert und schafft in Windeseile die Etablierung eines neuen Postvertriebs, der zum Netzwerk des Kampfes für Gerechtigkeit und Frieden wird.

Losgelöst von der Schwerfälligkeit ihrer filmischen Inszenierung, könnte diese Story durchaus Qualitäten des absurd Theaters in sich tragen. Mit Sinn für hinterlistige Ironie hätte sich aus ihr nicht nur ein unterhaltsamer Film, sondern vermutlich sogar eine bezugsreiche

Parabel entwickeln lassen. Doch das ist des humorlosen Kevin Costners Sache nicht. Schon als er in den ersten Einstellungen des Films mit langem, zerschlissenem Mantel und verbiesterten Gesichtszügen auftaucht, wirkt er wie der einzigerneische Held in «Waterworld» (ZOOM 9/95), der sich aus Versehen in die Wüste verirrt hat. Wie jener bleibt er auch weiterhin ein mürrischer Aussenseiter, der es nur einer Verkettung von Zufällen zu verdanken hat, dass man ihm 30 Jahre später ein Denkmal setzt. So phlegmatisch wie Costners Darstellung schleppt sich auch die Story in endlosen Windungen und über absonderliche Umwege auf die Verehrung eines messianischen Sendboten zu, die dem Schauspieler Gelegenheit bieten soll, sich in der Bewunderung seiner Anhänger zu baden.

Doch die Rechnung geht nicht auf. Nie zuvor war Kevin Costner auf der Leinwand so trostlos anzusehen und so schwer zu ertragen wie hier. Selten zuvor hat auch ein Schauspieler seine Fähigkeiten als Regisseur so masslos überschätzt. Dass die Story allenthalben Löcher und Brüche hat, liesse sich grossherzig übersehen, wäre sie nicht gleichzeitig mit so viel falschem Pathos und abstossender Selbstbewährung aufgeblasen. Was Costner wohl für epische Breite hält, ist nichts anderes als der Mangel an erzählerischer Stringenz. Am schlimmsten aber wirkt sich die Penetranz aus, mit der hier eine Art Heilandfigur aufgeplustert wird, deren menschliches Charisma gleich null ist. Sie erwies sich auch dann als unerträglich, wenn sie nicht auch noch mit einer unglaublich naiven Hymne auf die Unverzichtbarkeit nationaler Gemeinschaftssinns amerikanischer Prägung verbunden wäre. Costner mag sich dabei wie ein neuzeitlicher Frank Capra des Zukunftsfilms vorgekommen sein, doch er ist Lichtjahre davon entfernt, die falschen Hoffnungen auf einen wiedergeborenen Mr. Smith im postapokalyptischen Amerika zu erfüllen. ■



Kevin Costner

Good Will Hunting

Regie: Gus Van Sant
USA 1997

Daniel Däuber

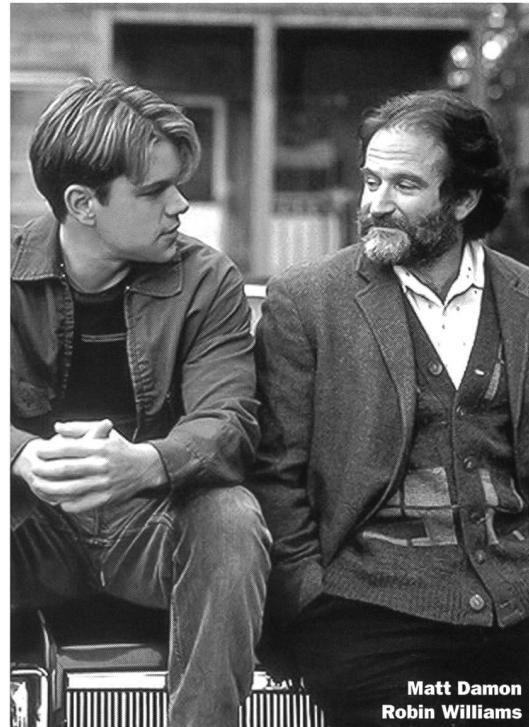
Ein angesehener Harvard-Mathematikprofessor (Stellan Skarsgård) gibt seinen Studierenden eine gepfefferte Gleichung als Hausaufgabe. Das Problem, an dem selbst Größen wie er scheiterten, ist auf einer Wandtafel im Gang der Uni aufgeschrieben, für den Fall, dass sich jemand daran versuchen möchte. Mehr aus Spass verspricht das leicht überhebliche Mathematik-Genie eine Belohnung für die Lösung. In der nächsten Stunde quillt das Auditorium fast über, denn fein säuberlich hat jemand die Gleichung zu Ende geführt, gibt sich jedoch nicht zu erkennen. Wen wundert's, handelt es sich doch um den jungen Will der Putzequipe (Matt Damon), der beim Aufwischen an der Tafel vorbeigekommen ist und einfach nicht hat widerstehen können.

Weiter so dick trägt das Märchen auf, wenn das neuentdeckte Mathematik-Genie mit fotografischem Gedächtnis und schwindelerregendem Lesetempo schliesslich doch aufgespürt werden kann, sich aber als jugendlicher Hitzkopf entpuppt, der wegen tätlicher Auseinandersetzungen immer wieder in Konflikt mit dem Gesetz gerät. Obwohl der Vollwaise ja nichts weiter möchte, als seinen Gelegenheitsjob zu verrichten und mit seinen Proletenfreunden abends in der Bar ein Bier zu trinken. Was John Travolta in dem ähnlich gelagerten «Phenomenon» (USA 1996) liebenswert machte und von leichtfüssigem Charme war, gerät Gus Van Sant («To Die For», USA 1995) zum reichlich konstruierten Sozialkitsch.

Denn der Regisseur konnte nicht widerstehen, Will vorerst als arrogantes Ekel zu charakterisieren, dem von Grosskonzernen hochbezahlte Jobs nachgeworfen werden, die er wie ein trotziges Kind ausschlägt. Damit ist der Weg frei für die Läuterung im zweiten Teil, die nach der Wahl zwischen kühl berechnendem Besitzstreben und dem «Ruf des Herzens» auf ihn wartet und ihn dem Publikum so richtig menschlich, verletzlich und lern-

fähig nahebringen soll. Hatte man nach dem ziemlich unglaublich-würdigen Einstieg gehofft, der Film würde eine Wende in Richtung Realität finden, wird man mit weiteren Hanebüchereien eines Besseren belehrt. Ob dabei die psychologische Über-Motivierung der Figuren (Kindsmissbrauch, Alkoholsucht und Elternlosigkeit) auf die Amateur-Drehbuchautoren (die beiden männlichen Jungdarsteller) oder Gus Van Sants Anpassung an Hollywoods rührselige Psychodramen zurückzuführen ist, bleibe dahingestellt.

Dankbar ist man jedenfalls sowohl für die erfrischend selbstbewusste Harvard-Studentin Skylar (Minnie Driver), die dem Schnösel den Kopf verdreht, als auch für den unkonventionellen Psychiater Sean McGuire (Robin Williams mit hässlichen Hemd-Überzieher-Kombinationen). Dieser durchbricht Wills durch wissenschaftliche Lektüre geformte Argumentationstechnik und bietet ihm die Stirn. Immerhin wartet man eine ganze Stunde, bis diese Sitzungen mit dem zwangswise verordneten Therapeuten beginnen, wird aber mit einem sich von Mal zu Mal steigernden verbalen Kräftemessen entschädigt, welches die humorvollsten, gleichzeitig auch die bewegendsten Momente des Films bereithält. Nach der ersten Sitzung beispielsweise, in der Will McGuire ohne Umschweife verletzt hat, indem er ihn mit seinen unverarbeiteten Problemen zu durchschauen schien (auch dieser hadert natürlich mit dem Schicksal, und zwar mit demjenigen eines Witwers), kontert letzterer. Er wirft Will vor, zwar intellektuell unschlagbar, in seiner Herzensbil-



Matt Damon
Robin Williams

dung aber ein kleiner Junge zu sein – und trifft ins Schwarze. Damit sind auch alle Handlungsstränge fast lehrbuchhaft ausgelegt und sämtliche Beziehungen etabliert, die beide im folgenden ebenso schematisch und zudem ausnahmslos aufgelöst resp. in konfliktlose Beziehungen umgewandelt werden.

Williams' Spiel, das wie die Figurenzeichnung an «Dead Poet's Society» (USA 1988) erinnert, lebt von wohltuender Zurückhaltung der Ausdrucksmittel. Im Gegenzug hält Hauptdarsteller und Ko-Drehbuchautor Matt Damon für ihn wie auch für die restliche Besetzung manche herrliche Dialogzeile bereit. Davon und von der menschlichen Grundaussage lebt der Film, hebt ihn von den seelenlosen Baller-Orgien amerikanischer Provenienz wohltuend ab. Freundinnen und Freunde des Independent-Filmers Gus Van Sant dürften jedoch enttäuscht sein, blitzt seine Handschrift doch nur hie und da zwischen dem konventionell erzählten Selbstfindungsdrama hervor. ■

Hana-bi

Regie: Takeshi Kitano
Japan 1997

Roger Fischer

Das asiatische Kino triumphiert zwar überall an den Filmfestivals, trotzdem scheint es dem grösseren Publikum immer noch kaum einen Kinoeintritt wert. Diese bedauernswerte Tatsache könnte sich bei Venedigs Goldenem Löwen 1997 vielleicht ändern. In Paris jedenfalls hat «Hana-bi» nicht nur die Kritik begeistert, sondern auch die Kinokassen gefüllt. Dass dies so ist, hat viel mit der Doppelrolle Takeshi Kitanos zu tun: In seinem bereits siebten Spielfilm erfindet er als Regisseur in aller Selbstverständlichkeit einmal mehr das Kino neu und macht uns gleichzeitig mit dem zurzeit coolsten Star – ihm selbst – bekannt. Kino also, das sich gleichwohl an ein cinephiles wie breites Publikum richtet.

Takeshi Kitano ist Japans Medien-Multitalent: Begonnen hat er als Stand-Up-Komiker mit The Two Beats, deshalb auch sein Künstlername Beat Takeshi. (Wer 1995 Takashi Ishiis «Gonin» in Locarno oder kurz darauf Robert Longos «Johnny Mnemonic» mit Keanu Reeves gesehen hat, wird sich jetzt vielleicht an den Schauspieler Beat Takeshi erinnern.) Später folgten Talkshows jeglicher Art bei Fernsehen und Radio sowie mehrere Bücher. Seit seinem schweren Motorradunfall von 1994 malt er auch: Horibes Bilder in «Hana-bi» sind von Kitano selbst. Während Beat Takeshi am japanischen Fernsehen gewissermassen eine Institution ist, wird Takeshi Kitano in Japan als Filmregisseur immer noch recht zögerlich wahrgenommen. Der Grund hierfür ist die grosse Diskrepanz zwischen seinen Fernsehauftritten und seinem kompromisslosen minimalistischen Regiestil, den man irgendwo zwischen Yasujiro Ozu, Jacques Tati und Seijun Suzuki ansiedeln könnte. Dennoch setzte Nagisa Oshima Bilder aus Kitanos viertem Film «Sonatine» ans Ende seines vom British Film Institute in Auftrag gegebenen

Dokumentarfilms Hundert «Jahre japanisches Kino». Immer deutlicher zeichnet sich sein Einfluss auch bei jüngeren Regisseuren ab. Makato Shinozaki, Regisseur von «Okaeri», ist da nur ein Beispiel. Der Regisseur Kitano scheint also auch im Land der aufgehenden Sonne seiner Anerkennung nahe: «Hana-bi», sein bisher ausgeglichener und zugleich persönlichster Film, könnte einiges dazu beitragen.



Begleiter von der synthetischen Musik Joe Hisashis beginnt «Hana-bi» als Polizistenstory. Kitano ist Yoshitaka Nishi, ein ziemlich unzimperlicher und wortkarger Polizist in der Tradition Dirty Harrys – ein *violent cop*, wie uns schon die ersten Bilder klarmachen. Zusammen mit seinem Kollegen und Freund Horibe (Ren Osugi) sowie ihren Untergebenen wartet er unweit vom Tatort entfernt auf einen Mörder, der anscheinend kurz vorher seine eigene Frau umgebracht hat. Als Nishi zu seiner todkranken Frau Miyuki (Kayoko Kishimoto) ins Spital fährt, bleibt Horibe allein am Tatort zurück. Nishi erfährt im Spital, dass seine Frau nur noch kurze Zeit zu leben hat und deshalb ihre letzten Tage auch zu Hause verbringen kann. Zur selben Zeit wird Horibe vom Mörder angeschossen. Schwer verletzt schlepppt er sich ans Auto-telefon, um Nishi zu informieren.

Horibe sitzt im Rollstuhl und erzählt Nishi, dass er von Frau und Kind verlas-

sen worden sei: einen Krüppel will keine zum Mann. Nishi besucht auch die Witwe eines Polizisten, der den Mörder kurz nach Horibes Anruf zusammen mit Nishi und Nakamura (Susumu Terajima), einem weiteren Kollegen, stellen wollte. In einer Bar erzählt Nakamura Nishi, dass er sich gut von seinen Verletzungen erholt habe und bald heiraten werde. Dann kreuzen Yakuza in der Bar auf, um Nishis Schulden einzutreiben. Dieser hat sich bei ihnen Geld ausgeliehen, um die Spitälerkosten seiner Frau zu bezahlen sowie Malutensilien für seinen Freund Horibe zu kaufen. Der Besuch in der Bar geht ins Auge – für einen Yakuza.

«Les meilleurs films sont ceux qui suspendent le mieux le sensô», sagte vor gut 35 Jahren Roland Barthes, und dies trifft auf nichts besser als auf diesen Film zu. «Hana-bi» heisst Feuerwerk auf japanisch; Hana/Blume, Bi/Feuer, wobei das eine Leben, das andere Tod symbolisiert. In diesem Rahmen lässt sich auch der ganze Film aufspannen: Es geht um Leben, Liebe und Tod, nur nicht dort, wo man es erwartet, wie ein Feuerwerk, das zuerst nicht und dann eben doch noch losgeht. «Hana-bi» ist ein Film der Verzögerungen und Überraschungen, der Langsamkeit und der Beschleunigung, der kontemplativen Stille und der brüsken Gewalteruption, alles in allem ein Meisterwerk im Umgang mit der Zeit. Wie kein zweiter erfindet Kitano Vorf- und Rückblenden neu, ja er macht sie je nach Standpunkt austauschbar oder ersetzt die filmische durch eine gemalte Vorblende. Auch bricht er gerne plötzlich ab und überspringt mit einer Nonchalance sondergleichen das in diesem Moment Wichtigste und gleich noch einige Monate in der Filmerzählung dazu, um später dieses schwarze Loch wiederum einzukreisen, indem er zunächst einige subjektive Bilder präsentiert, die nach wie vor ihr Geheimnis nicht preisgeben, um

Mitte:
Takeshi (Beat) Kitano



abschliessend die Szene in ihrer ganzen gewalttätigen Abfolge zu zeigen.

Doch wäre es falsch, jetzt anzunehmen, dass uns dies einer Lösung näherbringt. «Hana-bi» ist nicht «The Usual Suspects» oder «Seven», es geht nicht darum, wie Miss Marple via Rückblende ein Puzzle zusammenzusetzen, ein Geheimnis zu lüften, einen Fall zu entschlüsseln. Nein! «Hana-bi» ist modernes Kino, das nicht weismacht, der Wirklichkeit durch eines Rätsels Lösung näherzukommen. Kitano belässt diese Wirklichkeit so un durchschaubar und unverständlich wie sie ist. Er nutzt das Medium Kino so, dass kein anderes es ersetzen könnte: Er zeigt, statt zu erklären. Diese Art der *mise en temps* entspricht so auch der subjektiven Empfindung Nishis, die sich unweigerlich auf Zuschauerinnen und Zuschauer überträgt, ohne dass diese sie bewusst nachvollziehen müssten.

«Hana-bi» enthält Szenen, die in ihrer sonderbaren Schönheit so einmalig wahr wirken, dass man zu träumen glaubt. Szenen aus einem anderen Leben, noch nie gesehen und doch seltsam bekannt. So zum Beispiel, wenn Miyuki und Nishi zu Hause wortlos am Tisch

sitzen. In der schriftlichen Nacherzählung wirkt diese Szene wohl banal, doch auf der Leinwand ist sie umwerfend in ihrer schüchternen Vertrautheit: Nishi hat Patisserie mitgebracht und serviert Miyuki und sich je ein Stück, während diese mit einem Tangram, einer Art Puzzle, beschäftigt ist. Dann zieht Nishi das Tangram zu sich und studiert es zerstreut. Nun greift Miyuki nach Nishis Patisserie, schaut ihn kurz an, nimmt die Erdbeere vom Tortenstück und legt sie ihm als Kompensation in die leere, weisse Patisserieverpackung. Er schaut kurz auf, und beide lächeln. Miyuki steckt sich eine lange Mentholzigarette an. Nach einigen Zügen nimmt ihr Nishi mit der allergrößten Ruhe die Zigarette wieder aus dem Mund und drückt sie im Aschenbecher aus. Dann beschäftigt er sich wieder mit dem Tangram. Das Merkwürdige an dieser Szene ist, dass sie eine solche Sanftheit, Ruhe und Gelassenheit ausstrahlt. Was anderswo sogleich zum Konflikt führen könnte oder mindestens auf die Inkompatibilität zweier Charaktere hinweisen würde, dient hier gerade zur Darstellung der Intimität zwischen zwei Menschen.

Aus der Polizistenstory ist inzwischen eine Gangsterstory geworden. Nishi, vom Dienst suspendiert, hat eine Bank überfallen. Mit dem Geld bezahlt er erst einmal seine Schulden bei den Yakuza, dann schickt er je ein gut dotiertes Paket an die Polizistenwitwe und an seinen gelähmten Freund Horibe. Schliesslich geht er mit seiner Frau in einem neuen Wagen auf die letzte grosse Reise, und schon steckt man mitten in einer wunderbaren Liebesgeschichte. Horibe scheint die beiden Reisenden zu begleiten, denn seine naiven Filzstiftbilder wechseln nun mit Bildern von Nishis und Miyukis Reise ab und greifen manchmal auf kommende Ereignisse vor. Neben den Yakuza, die noch mehr Geld wollen, sind ihm auch sein ehemaliger Untergebener Nakamura und ein weiterer Polizist auf den Fersen. Die Verfolger halten Nishi jedoch nicht auf, und so kommt das Paar nach Fujiama, Zengärten und Schnee endlich am Meer an. Während ein Mädchen mit Zahnschneide einen kaputten Drachen zum Fliegen bringen will, sagt Miyuki erstmals ein Wort zu ihrem Mann: «Harigato». Und mit diesem Wort bricht die ganze angestaute Emotion hervor. ■

Ta'am-e gilass

Le goût de la cerise/Der Geschmack der Kirsche

Regie: Abbas Kiarostami
Iran 1997

Robert Richter

Brauchen Sie einen Arbeiter», fragen die Tagelöhner den im Auto sitzenden Mann um die fünfzig, der – im Schritttempo an ihnen vorbeifahrend – sich im Kreise dreht. Wortkarg winkt Herr Badii (Homayun Erschadi) ab, obwohl er doch einen Handlanger sucht. Einen sorgfältig Ausgesuchten allerdings, denn er ist vom irdischen Dasein enttäuscht und will sich das Leben nehmen. Seine müden Augen suchen nach einem Menschen, der tags darauf im Morgengrauen seinen toten Körper mit Erde zudecken soll. Sein Grab hat sich Herr Badii schon geschaufelt, es liegt am Hang eines wohlgeformten Hügels draussen vor der Grossstadt Teheran, gleich neben einem jungen Baum, dem einzigen weit und breit.

Der Lebensmüde fährt den Rändern der Grossstadt entlang, wo Menschen mit Geldsorgen leben und arbeiten, denn er will mit dem Geld, das er bei sich trägt, einem anderen Menschen helfen. Und Herr Badii will Lebensumstände und Lebenshaltung jenes Menschen kennenlernen, dem er sein Vorhaben und seinen Körper anvertrauen wird. So lädt er Passanten zu einer Spritzfahrt ein. Als erster steigt ein kurdischer Rekrut (Safar Ali Moradi) ein, später ein Theologiestudent (Mir Hossein Nuri) aus Afghanistan und schliesslich ein älterer Museumskonservator türkischer Herkunft (Ahdolhossein Bagheri). Alle drei fährt Herr Badii zum vorbereiteten Grab.

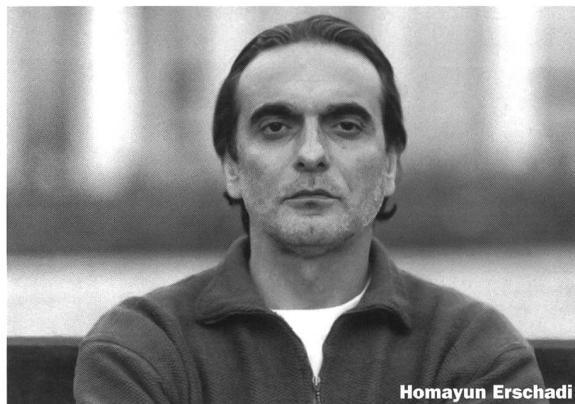
Von Gespräch zu Gespräch vertieft sich der Diskurs über Leben und Tod. «Frag nicht, was du tun sollst; alles was zählt, ist das Geld, das du bekommen wirst», fordert er, materialistisch noch, den

schüchternen Soldaten auf, der sich kurzerhand aus dem Staub macht. Dem afghanischen Theologiestudenten, der ihn mit fleissig gelernten theoretischen Argumenten vom Selbstmordgedanken abbringen will, entgegnet er: «Ich brauche keine Predigt, ich brauche weder deine Worte noch deine Gedanken, sondern nur deine Hände.» Beim lebensorfahnen Museums-

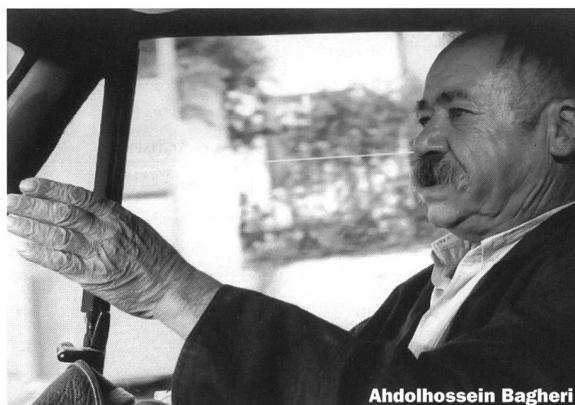
so als einziger den bevorstehenden Entscheid von Herrn Badii respektieren, kann ihm die Entscheidungsfreiheit lassen und ihm versprechen, im Morgengrauen nachzusehen, ob er sich für den Tod oder das Leben entschieden hat.

Nie geht es in «Ta'am-e gilass», der am Filmfestival von Cannes 1997 zu Recht mit der Goldenen Palme ausgezeichnet wurde, um die Ursachen, die zu den dargelegten Schlussfolgerungen führten; nie erfahren wir etwas über die Beweggründe von Herrn Badii. Vielmehr greift der Film eine der Grundfragen des Menschseins auf: weiterleben oder einen Schlussstrich ziehen. Unmissverständlich fordert Kiarostami Freiheit und erteilt den Religionen, die den Selbstmord verbieten und verfeuern, eine Absage. «Allah ist gütig und will uns das Leben nicht aufzwingen», sagt Herr Badii, «daher hat er uns die Möglichkeit des Selbstmords offengelassen.»

Über den Selbstmord thematisiert «Ta'am-e gilass» das Leben und den sinnlichen Genuss am Irdischen. Zur Erkenntnis, dass das Paradies hier auf Erden ist, führt uns Abbas Kiarostami über die atemberaubend schlichte Verbindung von lyrischen Bildern mit ernsten wie humorvollen Dialogen. Kiarostami versinnbildlicht das Leben als kurvenreiches Auf und Ab, quer durch eine in rotgoldenes Sonnenlicht getauchte Hügellandschaft, deren verführende Formen nicht nur in Kiarostamis letzten Filmen zunehmend die Oberhand gewinnen, sondern denen er auch in seinen Landschaftsfotografien huldigt. In «Ta'am-e gilass» ist das geistige Innehalten, die Besinnung auf irdische Lust Bild geworden wie in kaum einem anderen Film. ■



Homayun Erschadi



Ahdolhossein Bagheri

konservator allerdings verstummt der Lebensmüde. Auf die Frage des alten Mannes, ob er denn die Augen verschliessen wolle vor dem Genuss irdischer Wahrnehmung, weiss Herr Badii keine Argumente mehr. Der Konservator im naturhistorischen Museum kennt Leben und Tod nicht aus Schulbüchern, sondern aus eigener Erfahrung. Er schwärmt geradezu von der Schönheit des Irdischen und kann

Le violon de Rothschild

Regie: Edgardo Cozarinsky
F/CH/Ungarn/Finnland 1996

Christopher Rácz

Leningrad im Winter 1941. Die Stadt wird von der deutschen Wehrmacht belagert. Die jüdischen Einwohner wissen von Flüchtlingen um die grausame Behandlung polnischer und russischer Juden durch die Nazis. Aber auch unter den Russen werden antisemitische Töne laut. Nicht aus heroischem Patriotismus, sondern im Bewusstsein, als gleichberechtigter Sowjetbürger die äußere Bedrohung abwehren zu wollen, meldet sich der junge jüdische Komponist Benjamin Fleischmann (Dainius Kazlauskas) freiwillig zu den zivilen Verteidigungsbrigaden und fällt wenig später in einem Gefecht.

Seine einzige musikalische Hinterlassenschaft ist eine Oper, die er nach Anton Tschechows Kurzgeschichte «Rothschilds Violine» komponierte und die in der traditionellen Welt des ländlichen jüdischen «Schtetl» spielt. Vor dem Einrücken schickte er die komplette Klavierpartitur an seinen verehrten Lehrer, den wegen «formalistischer Tendenzen» kritisierten Komponisten Dmitrij Schostakowitsch (1906 – 1995). Schostakowitsch (Sergej Makowjezkij), berührt und auch beeindruckt von Fleischmanns Werk, beendet die begonnene Orchestrierung. Doch die Oper bleibt ohne Publikum. Noch 1968 wird sie nach ihrer Bühnenpremiere wegen «zionistischer Tendenzen» gleich wieder verboten.

Der in Buenos Aires geborene, seit 1974 in Paris lebende Regisseur und Schriftsteller Edgardo Cozarinsky hörte «Le violon de Rothschild» vor einigen Jahren am Radio – und der musikalische Funke sprang über. Mehr noch. Beim genauen Studium von Schostakowitschs Werken entdeckte er, dass traditionelle jüdische Musik wie auch Fleischmanns Komposition Schostakowitsch beeinflusst hatten. In dieser musikalischen An-

eignung erkannte Cozarinsky einen Akt der Solidarität und beschloss, «Le violon de Rothschild» zu verfilmen.

Eingebettet in eine dokumentarisch inspirierte Rahmenhandlung, verlegte er die Opernszenerie ins leicht grellbunte, gleichwohl natürliche Dekor eines Bauerndorfes, dem die Ereignisse aber den Charakter eines Idylls verweigern. Die

glücklich enden, findet sich der Komponist beim Erwachen in einem Vorzimmer der Macht, wo ihm freundlich, aber unmissverständlich klargemacht wird, dass die Musik eines Juden für den Aufbau der neuen Sowjetunion unerwünscht sei. Schostakowitsch fällt durch sein Engagement wieder in Ungnade.

Czarinsky greift einzelne Ereignisse und Entscheide in Schostakowitschs Leben auf und verdichtet in ihnen dessen pragmatische, aber beharrlich kritische Haltung. Er verwebt auf vielschichtige Weise dokumentarische Elemente in die Spielfilmhandlung und wechselt stimmig zwischen dokumentarischer Präzision und künstlerischer Freiheit. Schülerinnen und Schüler aus Schostakowitschs Klasse, die sich erbost eine verunglimpfende Kritik gegen ihren Lehrer vorlesen, situen

die Szene historisch und psychologisch präzise und rasch. Später lauschen sie im Theater Modest Mussorgskis «Boris Godunow» in der Neuorchestrierung ihres Lehrers. Auf der Kinoleinwand aber läuft ein Ausschnitt aus Wera Strojewas gleichnamiger Verfilmung von 1954, in natürlichem Dekor – quasi als Vorwegnahme zu Cozarinskys «Violon»-Inszenierung.

Die Musik dieser Szene, das Klage lied des «heiligen Narren», des «Jurodivy», auf das Schicksal des kriegsverwüsteten Russland, unterlegt Cozarinsky aber auch einige Wochenschau-Szenen mit Hitler respektive Stalin beim Bad in der Menge. In dieser Parallelisierung von Schostakowitsch mit jener Figur aus dem 16. Jahrhundert, die am Zarenhof allein kritische Wahrheiten sagen durfte, ehrt Cozarinsky den Komponisten als pragmatischen Humanisten, der seine Botschaft auch in die Gegenwart hineinträgt, und macht aus seinem Film einen Essay über die Wahrheitssuche. ■



Sándor Zsóter

Oper erzählt das anrührende Schicksal des Sargtischlers Bronza (Miklos B. Székely; Gesang: Sergej Leiferkus), der nach dem Tod seiner Frau Marfa (Mari Töröcsik; Gesang: Marina Schaguch) die Armseligkeit seines knausrigen Lebens erkennt und Rothschild, dem ärmsten Jungen des Dorfes (Sándor Zsóter; Gesang: Konstantin Pluschnikow) seine Geige schenkt.

Der artifizielle Charakter etwa der herausgeputzten Häuser und der mimisch-gestische Stil der Darstellenden erinnern an die Ästhetik des Stummfilms. Auf der Tonebene hält zwar Cozarinsky diese Absicht nicht konsequent durch. Doch ist das Dorf in seiner Erscheinung als «Verlorenes Paradies» eben der visionäre Ort eines Wachtraums – mit all den zugehörigen gestalterischen Freiheiten –, den der vorausschauende Schostakowitsch zu träumen beginnt, als er am Ufer der Newa sinnend aufs Wasser blickt. Während Oper und Vision mit dem fröhlichen Auszug Rothschilds in die Welt