

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 50 (1998)
Heft: 11

Rubrik: Kritik

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 10.01.2026

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

My Name Is Joe

Regie: Ken Loach
Großbritannien/Deutschland 1998

Gerhart Waeger

Von der Struktur her handelt es sich bei Ken Loachs Film um die uralte Geschichte vom braven Kerl aus ärmlichen Verhältnissen, der auf Abwege gerät und die grösste Mühe hat, wieder in einem halbwegs bürgerlichen Leben Tritt zu fassen – ein Grundmuster, das in den verschiedensten Varianten schon unzähligen Gangsterfilmen, Kriminaldramen, sozialkritischen Filmen und Krimikomedien als roter Faden gedient hat. Wenn sie gut erzählt wird, erscheint einem die alte Geschichte immer wieder neu, illustriert sie doch eine Ursituation des Menschen auf seinem Weg von der Abhängigkeit zur Autonomie. Ken Loach, dessen Filme seit dreissig Jahren um die Schicksale einfacher, notleidender, von der Gesellschaft im Stich gelassener Menschen kreisen, ist seinen im dokumentarischen Umfeld des *Free Cinema* liegenden Ursprüngen auch in stilistischer Hinsicht treu geblieben, ohne sich dabei zu wiederholen. Der Schauplatz seiner neusten Arbeit ist ein verwahrlostes Armenviertel der Stadt Glasgow.

Loach pflegt jeweils mit unverbrauchten Schauspielern ohne Starallüren zu arbeiten – und mit Laien, die er geschickt unter die Schauspieler mischt. In seinem neuen Film vertraut er die Rolle

des arbeitslosen Joe Kavanagh, eines ehemaligen Trinkers, der seit einem Jahr von der Flasche losgekommen ist und sich mit Gelegenheitsarbeiten über Wasser hält, Peter Mullan an, mit dem er bereits 1991 in «Riff-Raff» (ZOOM 1/92) zusammenarbeitete. Mullan gehört zu den Schauspielern, die sich sorgfältig in alle Einzelheiten einer Rolle einarbeiten, mit dem Ziel einer totalen Identifikation. In diesem Falle liess er sich von Mitgliedern der Anonymen Alkoholiker genauestens über die Empfindungen und Reaktionen eines Exalkoholikers informieren. Mit Erfolg: Für seine lebensnahe Interpretation der Rolle wurde er dieses Jahr in Cannes als bester männlicher Darsteller ausgezeichnet. Natürlich weiss er, wieviel von diesem Erfolg er der subtilen, die authentischen Empfindungen der Schauspieler respektierenden Regie Loachs verdankt. «Er lässt uns Schauspieler an der langen Leine, er zwingt uns zu nichts», röhmt er dessen Methode bei den Dreharbeiten.

Seit je ist es ein besonderes Merkmal von Loachs Filmen gewesen, das Aussergewöhnliche als das Alltägliche erscheinen zu lassen. Und im stimmig gezeichneten Alltag, so trist und aussichtslos er auch sein mag, haben stets ein hintergründiger, liebenswürdiger Humor und

eine immanente Situationskomik ihren Platz. Loachs verschmitzter Humor prägt auch die Atmosphäre von «My Name Is Joe» – etwa in den Szenen, in denen Joe mit der «schlechtesten Fussballmannschaft der Stadt» trainiert. Ohne jegliche Chance auf einen Sieg, treten die unbegabten Spieler in Trikots der deutschen Weltmeistermannschaft von 1974 gegen ihre Gegner an. Ihre rührende Zuversicht und ihr intaktes Zusammengehörigkeitsgefühl bringen Farbe in den grauen Alltag. Diese Erkenntnis motiviert letztlich auch Joe – weit über seine undankbare Tätigkeit als Betreuer einer Verlierermannschaft hinaus.

Mit einem der Spieler, dem «Stürmer» Liam (David McKay), ist Joe besonders eng befreundet. Der eben aus dem Gefängnis entlassene, drogengefährdete Gelegenheitsarbeiter versucht mit Joes Hilfe verzweifelt, *clean* zu bleiben. Dies fällt ihm um so schwerer, als seine Freundin Sabine (Annemarie Kennedy), mit der er ein Kind hat, noch an der Nadel hängt und beim Drogenboss McGowan (David Hayman) tief in der Kreide steht. Der Dealer lässt Liam durch seine Männer verprügeln und fordert ihn auf, Sabine zwecks Abgeltung der Schulden auf den Strich zu schicken, ansonsten ihm die Beine gebrochen würden.

Joe versucht verzweifelt, sich für seinen Schützling einzusetzen, und lässt sich in der Not sogar selber als Drogenkurier einsetzen, was sein Privatleben indes arg aus dem Gleichgewicht bringt. Durch Liam ist Joe nämlich mit der alleinstehenden Sozialarbeiterin Sarah (Louise Goodall) bekannt geworden. Wie sich aus der Bekanntschaft eine Freundschaft und aus dieser schliesslich eine prekäre Liebesbeziehung entwickelt, macht einen weiteren Handlungsstrang des Filmes aus. Die emotionalen Momente der Liebesgeschichte und die Spannungsaspekte des Kriminaldramas verbinden sich zu einer dichten, realitätsnahen Milieuschildierung aus dem Alltag britischer Arbeitslo-



ser. Auf reisserische Knalleffekte verzichtet Loach dabei ebenso selbstsicher wie auf voyeuristische Liebesszenen. Selbst gegen Ende, wo die Handlung etwas abrupt melodramatische Züge gewinnt, bleiben die Einzelschicksale Spiegelbilder eines realen sozialen Umfelds.

Ken Loach ist stets ein Pragmatiker geblieben und hat sich aufs eigene Augenmaß verlassen – nicht zuletzt auch in jenen Koproduktionen, deren Schauplatz aus Großbritannien hinausführt: In «Land and Freedom» (ZOOM 11/95) ist es ein Arbeitsloser aus Liverpool, durch dessen Augen der Zuschauer die ersten anderthalb Jahre des Spanischen Bürgerkriegs erlebt, und in «Carla's Song» (ZOOM 4/97) begleitet ein couragierter Buschauffeur aus Glasgow eine junge Frau nach Nicaragua, um den Spuren ihres verschollenen Freundes zu folgen. In «My Name Is Joe» kehrt Loach nun ins heimatliche Großbritannien zurück und nimmt den Faden seiner frühen sozialkritischen Filme wieder auf.

Auch wenn der Titelheld kein Kind mehr ist, erinnert sein Name doch entfernt an denjenigen des Mädchens Joy aus den Londoner Slums, der Helden aus «Poor Cow» (1967), seinem ersten Kino-



Peter Mullan (5. v. l.)

film. Vielleicht hätte Loach vor 25 Jahren nicht den selbstsicheren Joe, sondern den labileren und unglücklicheren Liam zur Hauptfigur des Films gemacht. Dass er es nicht getan hat, deutet eine kleine, aber nicht unwesentliche Verschiebung seiner thematischen Gewichtung an: Die psychologische Ergründung des Charakters seiner Figuren hat im Rahmen der immer noch dominierenden sozialkritischen Milieuschilderung an Bedeutung gewonnen. Stand in seinem frühen Meisterwerk «Family Life» (1972) noch das hilflose Opfer einer verständnislosen Umwelt im

Zentrum der Geschichte, so haben seine Protagonisten in der Zwischenzeit gelernt, sich im Rahmen ihrer Möglichkeiten zur Wehr zu setzen. Loachs liebevolles Verständnis für die Stiefkinder der Gesellschaft ist geblieben, doch haben die Menschen in seinen Filmen im Lauf der Jahre etwas mehr Spielraum für Selbstverantwortung und Eigeninitiative gewonnen. Dies mag letztlich auch die überraschende Wende erklären, dank der Joe nach dem tragischen Tod seines Freundes aus seinen unheilvollen Verstrickungen herausfindet. ■

«Überraschungen gibt es überall»

Der Regisseur Ken Loach über seinen neuen Film und die britische Politik.

Judith Waldner

Ken Loach, Ihren Film «My Name is Joe» kann man – wie auch Ihre früheren Werke – als sozialkritisch bezeichnen. Das lässt sich von auffällig vielen britischen Produktionen sagen.

Mich erstaunt es, dass der Blick aufs Leben einfacher Leute im Kino anderer europäischer Länder weniger ausgeprägt ist. Vielleicht ist er ein Teil unserer Kultur, denn bereits im 19. Jahrhundert gab es in Großbritannien sehr viel Literatur, die sich mit der Arbeiterklasse beschäftigt hat. Dann hat auch die bei uns populäre *standup-comedy* stets von der Beobachtung des Lebens der sogenannten «kleinen

Leute» gelebt. Meine Referenzen gehen auf die *standup-comedians* zurück. Als ich ein Kind war, fuhr man ans Meer, und dort gab es jeden Abend eine andere Show mit immer neuen Witzen, die sich jedoch stets das Gleiche fokussierten.

Mit Ihrem neuen Werk bringen Sie einmal mehr eine bestechende Mischung von ernst-en und witzigen Szenen auf die Leinwand. Wenn man eine Komödie realisieren will, in der ein Witz den nächsten jagt, muss man die dunklen Seiten des Lebens zwangsläufig weglassen, was mich nicht interessiert. Arbeitslosigkeit zum Bei-

spiel ist ein schweres Los, und wenn sie im Kino als etwas Lustiges erscheint, finde ich das sehr bedauerlich.

Ihre Filme sind stets politisch, doch nie trockene Pamphlete. Zudem zeigen Sie kaum je Figuren, die resignieren.

Politisch ist doch eigentlich alles, ich aber gehe primär von den Menschen aus. Für mich stehen ihre Lebensumstände und Gefühle, ihr Talent, mit schwierigen Umständen umzugehen, im Mittelpunkt.

Ihr vorletzter Film, «Land and Freedom», hat mehrheitlich in Spanien gespielt, Ihr ►

Interview mit Ken Loach

► **letzter, „Carla’s Song“, etwa zur Hälfte in Nicaragua. Jetzt haben Sie wieder in Grossbritannien gedreht.**

«My Name is Joe» spielt in Glasgow, nicht zuletzt, weil ich wieder einen kleinen, privateren Film realisieren wollte.

Sie haben damit auch entschieden, wieder in einer vertrauteren Umgebung zu arbeiten.

Ja, Überraschungen hat es aber auch hier gegeben. So war ich mit Paul Laverty, der das Drehbuch verfasst hat, bei Recherchen in einer total heruntergekommenen Gegend am Rande Glasgows. In dem Quartier standen sämtliche Wohnungen leer, bis auf eine, in der eine Frau gewohnt hat. Bei ihr standen Bücher über den Spanischen Bürgerkrieg, und so hat sich ein langes Gespräch zum Thema meines vorletzten Films ergeben. Da geht man hin, erwartet nichts als Armseligkeit – und trifft auf etwas Wunderbares.

Joe, die Hauptfigur Ihres Films, trainiert eine Amateur-Fussballmannschaft. Sind Sie ein Fussballfan?

Fussball ist natürlich keine existentielle Angelegenheit, aber eine tolle und vergnückliche Sache. Man sieht sich einen Match an und macht sich für dessen Dauer keine Sorgen um seine Arbeit oder seine Kinder, sondern allein um den Ausgang des Spiels.

Spitz gesagt ist Fussball also eine Art Opium fürs Volk ...

Das finde ich überhaupt nicht. Vielmehr könnte man wohl sagen: Fussball ist der Ort, wo man ein Gefühl für die Kraft eines Kollektivs bekommt.

In «My Name is Joe» geht es unter anderem um Drogengeschäfte.

Genau, mir ging es aber weniger um Drogen als darum, von Leuten zu erzählen, die ausgeschlossen sind. Wenn in einer Gesellschaft alle als wertvolle Mitglieder integriert sind, ist das Drogenproblem sowieso viel kleiner.

Joe will einem Kollegen helfen und übernimmt einen Drogentransport.

Ja, allerdings wird sein Handeln im Film nicht im üblichen Sinn gewertet. Ich kann selbst nicht sagen, was er in der Situation



Ken Loach

„Die Labour war einmal die linke Opposition, heute ist sie zur Partei des Business geworden“

hätte tun müssen. Die Frage ist nicht, ob Joe richtig oder falsch handelt, ob er also gut oder schlecht ist. Die Frage ist nur, wie er unter den gegebenen Umständen handeln kann, welche Möglichkeiten und Chancen er überhaupt hat.

Viele Leute in Grossbritannien haben wenig Chancen, daran hat auch Premierminister Tony Blair nicht viel geändert.

Von Tony Blair habe ich nie etwas erwartet. Die Tories waren unübersehbar am Ende, die heute amtierende Labour ist keine Alternative. Sie war einmal die linke Opposition, heute ist sie zur Partei des Business geworden. Da sie sich vollständig an der Wirtschaft orientiert, gibt es keine Möglichkeit, den Staat sozialer zu gestalten oder Einrichtungen, die unter Thatcher privatisiert wurden, wieder zu verstaatlichen.

Wie könnte sich etwas ändern?

Na ja, das klassische Rezept ist, Streiks und ähnliches zu organisieren. Heute müsste sich die Arbeiterklasse allerdings über die Grenzen hinaus organisieren. Die offizielle Organisation, die EU also, ist eine Vereinigung, die der Wirtschaft und einzelnen nützt, dem Mann von der Straße jedoch überhaupt nichts bringt. Mittlerweile stellt sich das Problem, dass sich die internationale Konkurrenz verschärft hat, dass die Aufträge eben dorthin vergeben werden, wo die Arbeit am billigsten ausgeführt wird. Für die Arbeiterklasse ist der Wettbewerb härter geworden.

Nun gibt es zunehmend Kritik an der britischen Regierung.

Das stimmt, doch ihre Mitglieder haben nach wie vor eine gute Presse. Sie sind Opportunisten und sehr geschickt, wenn es um PR geht. Dazu ein Beispiel: Am Filmfestival in Cannes war ich mit meiner Equipe in der Hotelbar. Plötzlich kam Tom Clark, der in Grossbritannien für Film zuständige Minister dazu. Er nahm einen Drink mit uns, wir begaben uns darauf zu den Autos, die uns zur Galavorstellung von «My Name is Joe» bringen sollten. Er kam einfach mit, stieg mit uns die rote Treppe des Festivalpalais hoch. Und zwar nicht mitten unter uns, nein, er ging an der Spitze unserer Gruppe. Das grösste Bild in der Zeitung «Nice Matin» vom nächsten Tag war eines mit Clark im Vordergrund. Das war clever und wirkte, als habe er den britischen Film in Cannes unterstützt, was nicht der Fall war; der Mann hat meiner Meinung nach nicht viel Ahnung vom Kino.

Haben Sie Vorbilder?

Ja, etliche, doch keine Berühmtheiten. Ein Beispiel: Ich habe einen Dokumentarfilm über Liverpoller Hafenarbeiter gemacht, die über zwei Jahre lang versuchten, ihre Jobs zurückzubekommen. Da war ich also bei diesen in so schwierigen Umständen lebenden Leuten und sie waren unglaublich grosszügig und warmherzig – da fühlt man sich richtig klein. Solche Menschen finde ich bewundernswert. ■

The Truman Show

Regie: Peter Weir
USA 1998

Dominik Slappning

Truman Burbank (Jim Carrey) ist ein wahrer Mann (*true man*). Tatsächlich ist er das einzige Wahre in einer ganzen Stadt aus Statisten, Schauspielern und Kulissen. Trumans Leben wird als Fernsehshow seit seiner Geburt 24 Stunden am Tag weltweit live übertragen. Und Truman ist der einzige, der das nicht weiß.

Ersonnen wurde dies alles von Christof (Ed Harris), einem TV-Produzenten, der rund um Truman ein ganzes Imperium mit Studio und Merchandising aufgebaut hat. Gottähnlich lenkt er das Schicksal seines Schützlings und dessen kleiner Stadt Seahaven. Seit 30 Jahren schon erfindet er immer neue Geschichten und Episoden im Leben von Truman. Doch anders als dieser sind seine Frau Meryl (Laura Linney), sein bester Freund Marlon (Noah Emmerich) oder die Leute in der Versicherungsagentur, in der Truman arbeitet, alles eingeweihte Schauspielerinnen und Schauspieler, die bloss ihren Job machen.

Faszinierend an «The Truman Show» ist, dass der Zuschauer zusammen mit Truman langsam entdeckt, dass in dieser glänzenden, sauberen Welt, wo jedes Haus seinen gepflegten Garten mit weissem Lattenzaun hat und jeder Nachbar am Morgen sein immergleiches Lächeln aufsetzt, etwas nicht stimmen kann. Da irritieren zuerst nur Kleinigkeiten wie ein Filmscheinwerfer, der eines Morgens aus heiterem Himmel neben Truman zu Boden kracht. Doch spätestens nach 15 Filmm Minuten, wenn Truman aus Versehen seinen Vater wieder trifft, der doch beim Segeln mit ihm durch einen Unfall ums Leben gekommen ist, wird sowohl bei Truman wie beim Zuschauer aus Zweifel Gewissheit: Etwas ist faul am schönen Seahaven.

Peter Weirs geniale Erzähltechnik macht den Zuschauer als Voyeur zum Mittäter. Als Zuschauer ist man dabei, wenn Trumans Frau Meryl ihm perfekt und verlogen vorräumt, ein Kind von

ihm zu wollen. Und man hört die Worte Marlons, der dem zweifelnden Truman versichert, dass in Seahaven alles mit rechten Dingen zugeht. Plötzlich fühlt man Mitleid mit Truman, dem Belogenen und Erniedrigten. Dem Ausgenützten und Ausgestellten. Doch Weir gibt Truman seine Würde zurück. Unentdeckt von den 5000 Kamerads Christofs, gelingt es Truman, seine Flucht vorzubereiten und auszuführen. Erstmals seit 30 Jahren ist der Schöpfer der Live-Show gezwungen, die Sendung zu unterbrechen. Truman, der für den Zuschauer lange Zeit eine blosse Lachnummer war, dieser Truman kann sich am Schluss aus den Klauen seines Übervaters Christof befreien und findet mit eigener Kraft die Wahrheit.

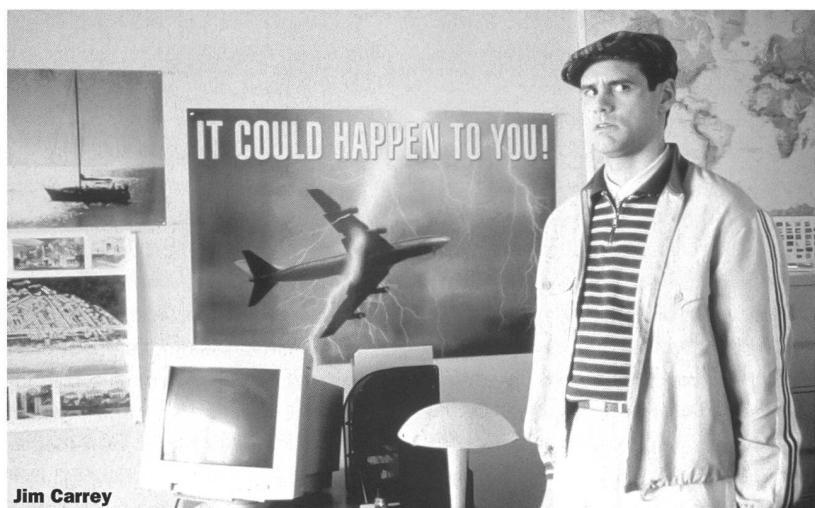
Damit hat er plötzlich etwas den vielen Millionen Zuschauern voraus, die ihm bei seiner Befreiung zusehen. Denn die meisten von ihnen werden sich nicht aus der Umklammerung der Medien lösen. So ist Peter Weirs «The Truman Show» nicht nur eine sorgfältige Reflexion über Wirklichkeit und Schein, sondern ein Kommentar zu unserer heutigen Medienwelt, in der sich Rentner in Nachmittags-Talk-Shows vor unbekannten Studiogästen freiwillig bis auf die Unterhosen entblößen oder Teenager über Live-Kamerads Millionen Internet-User

Ed Harris



an ihrem Privatleben in den eigenen vier Wänden teilhaben lassen. Bloss hat Peter Weir den Spiess erstmals umgedreht: Seine Peep-Show starrt zurück.

Als Truman vor der Tür zur Freiheit steht, dort, wo die riesige Studiobühne zu Ende ist und das wirkliche Leben anfängt, versucht Christof verzweifelt, ihn in der Live-Sendung zu halten. Er fleht ihn übers Mikrofon an und ist zum ersten Mal ganz ehrlich zu ihm: «Glaube mir doch, Truman, dort draussen ist nicht mehr Wahrheit übriggeblieben als in dieser Welt, die ich für dich geschaffen habe.» ■



Jim Carrey

Sib

Regie: Samira Machmalbaf
Iran/Frankreich 1998
La pomme

Matthias Rüttimann

«Klak, klak, klak» widerhallen die Holzpantoffeln von den Hausmauern. «Klak, klak, seht her, Massoumeh und Zahra gehen aus.» Das hat die Strasse in Teherans ärmeren Vierteln noch nicht gesehen und gehört. Denn Massoumeh und Zahra, die spätgeborenen Töchter eines armen Ehepaars, waren seit ihrer Geburt zuhause eingesperrt. Lange hat die Nachbarschaft dazu geschwiegen. Sei es aus Rücksicht gegenüber der blinden Mutter oder aus Mitleid mit dem alten Vater, der seine Familie von Almosen ernähren muss. Und auch den Behörden ist entgangen, dass die Kinder nicht zur Schule kamen. Dann endlich, auf Initiative der Nachbarn, wird der Missstand publik. Eine Sozialarbeiterin schreitet ein und holt die Mädchen heraus.

Eine wahre Begebenheit und eine 18jährige Filmnovizin, die nicht recht weiß, soll sie einen Dokumentar- oder einen Spielfilm drehen. Dies der Ausgangspunkt von «Sib». Schliesslich hat sich Samira Machmalbaf, die Tochter des bekannten iranischen Regisseurs Mohsen Machmalbaf, für die Spielfilm-Variante entschieden. Wobei jedoch die Rollen mit den Personen jenes wahren Dramas besetzt wurden. Die Familie Naderi spielt sich selbst, wenn die Regisseurin wahre Ereignisse nachstellen lässt. «Sib» begleitet die beiden unbeholfenen Mädchen bei ihren ersten, ungelenken Gehversuchen in der Freiheit.

Auf den ersten Blick wird hier ein Mädchenschicksal vorgeführt, wie man es einer fundamentalistisch islamischen Gesellschaft gerne vorwirft. Auf den zweiten Blick ist allerdings zu bedenken, dass dieser Film erstens von einer Frau, zweitens im Staate des Ayatollahs und drittens als Kritik an einem solchen «Schicksal» gedreht wurde. Interessant ist gewiss auch, dass im Film der Staat gegen die brachiale Erziehungspraxis des gläubigen Vaters einschreitet. Dies dürfte die aktuelle Situation im Iran widerspiegeln, wo

Azizeh Mohamadi



seit der Wahl des Reformpolitikers Mohammed Chatami zum Präsidenten die Theokratie der Mullahs am Abbröckeln ist. Hoffnungsvoll und optimistisch endet Machmalbafs Film: Freiheit ist möglich für Zahra und Massoumeh.

Die Befreiung der Mädchen ist das eine. Diejenige der Eltern, die im engen Glaubenskäfig einer dogmatischen Lehre gefangen sind, das andere. Fehlende Bildung und soziale Not haben die Eltern in diesen Käfig getrieben. Auf die Frage, warum er seine Töchter nicht hinaus lasse, rechtfertigt sich der Vater mit einem Gleichnis, das ihn die Koranschule gelehrt hatte. «Das Mädchen ist wie eine Blume. Scheint die Sonne auf sie, verdorrt sie. Die Sonne, das ist der Mann.» Der blinde Verstand des Vaters und die physische Blindheit der Mutter haben die Sorge um das Wohl der Töchter ins Gegenteil verkehrt. Aus falscher Furcht haben sie ihre Kinder Luft und Sonne entzogen und verwahrloßen lassen.

Machmalbafs Kritik zielt nicht auf den Islam, sondern auf eine Gesellschaft, die Teile ihrer Glieder in Unwissenheit und materieller Not belässt. Da ist sozialkritische Sprengkraft. Machmalbaf mildert sie jedoch – aus Vorsicht vielleicht –

durch eine Erzählweise, welche die Realität ins Gleichenhaft entrückt und symbolisch auflädt. Die Bildeinstellungen sind sorgfältig komponiert. Requisiten wie Spiegel, Apfel, Schlüssel werden in der Inszenierung zu Symbolen. Und auch Handlungen wie das Giessen eines kränkelnden Pflänzchens weisen stets über das Eigentliche hinaus, sind poetische Variationen des Grundthemas. In solcher Bildsprache lassen sich unschwer die Vorbilder erahnen. Neben Samiras Vater Moshen Machmalbaf, der auch für Drehbuch und Schnitt verantwortlich zeichnet, Abbas Kiarostamî und seine Filmgedichte.

Vor solchen Grössen werden jedoch auch die Grenzen von «Der Apfel» sichtbar. Das Spiel mit Fiktion und Realität, das zum orientalischen Erzählen gehört und von Kiarostamî wie Mohsen Machmalbaf virtuos gehandhabt wird, bleibt hier fragwürdig. Gerade weil es nicht thematisiert wird, steht letztlich die Frage im Raum, wie bewusst und freiwillig die doch sehr naiven Darstellerinnen und Darsteller im Film mitwirken. Diese Unsicherheit beeinträchtigt den Genuss, bei allem Respekt vor der menschlichen Botschaft und der trafen Bildsprache dieses beachtlichen Erstlingswerks. ■

Love is the Devil

Study for a Portrait of Francis Bacon

Regie: John Maybury
GB/F/Japan 1997

Franz Derendinger

Ein Mann fällt durchs Oberlicht in einen Raum – mitten in eine Wirrnis von Fotografien, welche den Boden bedeckt. Der Gefallene ist George Dyer, langjähriger Freund und Muse des britischen Malers Francis Bacon (1909 – 1992), den dieser der Legende nach bei einem Einbruch in sein Atelier kennengelernt haben soll. So beginnt John Mayburys Studie zu einem Porträt von Francis Bacon, hervorragend besetzt mit Derek Jacobi und Daniel Graig.

In die Zeit mit George Dyer (1964 – 1971) fällt die Vollendung von Bacons ureigenster Bildsprache. Seit den sechziger Jahren nämlich sind seine Körperstudien ganz auf einen zentralen Gegensatz angelegt: Karg gestaltete, betont flächig gemalte Räume umfangen die Darstellung menschlicher Körper, die durch eine überraschende Plastizität aus der Bildebene herauszuspringen scheinen. Von der geometrischen Zerlegung her erinnern diese Figuren an kubistische Vorbilder, zugleich aber wirken sie um vieles fleischlicher; da sind die Körper nicht einfach nur analytisch aufgefaltet, sondern buchstäblich seziert, aufgeschnitten, gehäutet. Mit diesen Leidensgestalten, die aufgebegehren gegen die klaustrophobische Geschlossenheit der Umgebung, hat Bacon ohne Zweifel Zeichen geschaffen; denn sie artikulieren die Qual einer Existenz, die sich erdrückt findet durch jene Ordnung, von der sie doch allein gehalten wird. Eine solche Existenz war aber auch Bacon selbst, der Dandy, zerrissen zwischen übersteigerter Kultiviertheit und verstörender Leidenschaft. Radikal verschlingt sich bei diesem Künstler der Wunsch, gleichsam nackt ausgesetzt zu sein, mit dem Willen zur Distanz. Dieser Widerspruch durchzieht Bacons Bilder wie auch sein Leben – vor allem jedoch sein Verhältnis zu George Dyer.

In ihm fand Bacon wohl seinen eigenen Abgrund gespiegelt, in jenem Klein-kriminellen aus der Unterschicht, der sich

buchstäblich in die Welt des Künstlers hinein verirrte, in dessen Bannkreis geriet und sich nicht mehr lösen konnte, bis es zu spät war. Die Beziehung zwischen dem Maler und seinem Modell verfiel bald einmal einer zerstörerischen Ambivalenz: Bacon war fasziniert von der «Mischung aus Amoralität und Unschuld», die er seinem Lover bescheinigte, fühlte sich auf der andern Seite jedoch bedrängt von dessen Wunsch nach Nähe, der umso verständlicher war, als sich Dyer im Umfeld des Freundes isoliert und entwurzelt vorkam. Der Künstler, der nach Fotografien malte, weil ihm die physische Anwesenheit der Modelle lästig war, hielt diese Umklammerung nicht aus. So brüsikierte er seinen Partner durch immer neue Affären und stiess ihn zurück. Doch die Verzweiflung, in die Dyer darüber verfiel, machte ihn als Modell noch interessanter. Ein Zirkel, der erst mit Dyers Selbstmord 1971 enden sollte.

John Maybury liefert nun jedoch keine jener gängigen Künstlerbiografien, welche all die Klischees um zerquälte Genies und gemarterte Modelle zu braven Bildungsgeschichtchen reihen. Im Gegenteil, der englische Künstler und Regisseur versagt es sich konsequent, das Phänomen Bacon in einer konventionellen, ihm äußerlichen Sprache abzuhandeln. Stattdessen nimmt er die besonderen Ausdrucksmittel dieses Malers in die visuelle Form seines Films auf. Das zeigt sich schon

in den Bildern: Da werden verschiedentlich Gesichter durch Speziallinsen so verzerrt, dass sie Bacons Porträts tatsächlich zu ähneln beginnen. Wiederholte tauchen auch Motive aus dem Werk des Künstlers auf: im Geschlechtsakt verkeilte Körper etwa oder eine gekrümmte Gestalt auf einer Art Sprungbrett, in der eine Darstellung des kauernden Dyer von 1966 anklängt. Und Dyer stirbt schliesslich in einem jener offenen Käfige aus Stangen, in die Bacon seine Figuren zuweilen eingeschlossen hat.

Aber auch der Schnitt wird bei diesem Werk dem Gegenstand – und damit für einmal seinem Namen – gerecht; insofern nämlich, als er nicht glättet, sondern Risse und Schrunden offen lässt, welche dem Film eine handliche Abrundung verwehren. Wo explizit das sexuelle Begehrnis ins Spiel kommt, da setzt Maybury Wirbelschnitte ein und bringt durch Kaskaden von Baconschen Motiven zum Ausdruck, dass sich definitiv nicht fassen lässt, worum es hier geht. So ist ihm etwas gelungen, was weit über die übliche Darstellung von Künstlerschicksalen hinausgeht: letztlich eine Reflexion über die Kunst von Francis Bacon, eine Blosslegung von deren Prämissen, die sich jedes moralischen Urteils enthält. Ohne einen Kommentar abzugeben, lässt uns Maybury vor der zutiefst zwiespältigen Wahrheit stehen, dass hier grosser Kunst ein Menschenleben geopfert worden ist. ■



La nube

Die Wolke

Regie: Fernando E. Solanas
Argentinien/Frankreich 1997

Gerhart Waeger

Die im Titel angesprochene Wolke hängt seit über 1600 Tagen über Buenos Aires. Sie verbirgt die Sonne, taucht die Stadt während des ganzen Filmes in ein fahles, diffuses Dämmerlicht und lässt über ihr endlose, sintflutartige Regenschauer niederprasseln. Der Dauerragen in der neusten Arbeit des Argentiniens Fernando E. Solanas ist eine poetische Metapher für den Alltag seines Landes, das immer noch an den Wunden, die ihm die Militärjunta der Jahre 1976 bis 1983 geschlagen hat, leidet. Doch der Regen bildet nicht das vordergründige Thema der Geschichte, sondern deren stets präsenten Hintergrund. Immerhin bleibt er nicht ohne Folgen: Zu wiederholten Malen sieht man Menschen und Fahrzeuge, die sich rückwärts bewegen. «La nube» sei ein Film über das Rückwärtsgehen, erklärt der Filmautor, der immer ein Gegner der Militärs gewesen ist und seit deren Abtreten dieses Thema in allen seinen Filmen aufgreift: «Tangos: El exilio de Gardel» (1985) spielt unter argentinischen Emigranten in Paris, «El Sur» (1988) ist ein Traumspiel zwischen den von den Militärs Ermordeten und den Lebenden, und in «El Viaje» (1991) führt die Suche nach einem vermissten Vater quer durch Südamerika. Solanas, der selber jahrelang im Pariser Exil lebte und noch 1991 nur verletzt einem Attentat entging, setzt in «La nube» ein Fanal gegen die Resignation.

Die Hauptakteure der Geschichte sind Schauspieler des (real existierenden) alten «Spiegel-Theaters», das einst in einer Werfthalle am Stadtrand erbaut wurde und sein Image als revolutionäre Institution bewahren konnte. Die Irritation der Films beruht auf der engen Durchdringung von metaphorischen Bildern und solchen der argentinischen Realität. Das Theatermilieu ist ein geeigneter Schauplatz für diese Parallelität von Schein und Sein. Sie zeigt sich am verblüffendsten in den Theaterszenen, die aus ►



«Wir lachen über unsere eigenen Tragödien»

Gespräch mit dem argentinischen Regisseur Fernando E. Solanas über seinen neuen Film.

Hans M. Eichenlaub

Vielleicht eine banale Frage zum Anfang: wer spielt eigentlich in «La nube» die Hauptrolle? Die Stadt Buenos Aires, oder ganz Argentinien, der Regen oder das Theater «Espejo» (Spiegel)?

Die Antwort klingt bereits in Ihrer Frage an. Ich denke, die Hauptdarsteller sind die Erwartungen, die Menschen, die noch Hoffnungen haben. Das Drehbuch ist das Land. Das Theater «Espejo» ist eine Metapher für den Zustand des Landes. Aber eigentlich mag ich es nicht, meinen Film oder seine Metaphern zu erklären. Ich möchte versuchen, den Betrachter zu provozieren, damit er am Film teilnimmt, damit seine eigene Imagination mitspielt.

Im Rahmen der Pressekonferenz bei der Mostra in Venedig haben Sie zwei grundätzlich unterschiedliche Weltanschau-

ungspositionen und Erzählweisen einander gegenüber gesetzt: hier die hollywoodsche, kartesianisch geprägte, dort eine Welt, in der man in Bildern und Metaphern denkt und spricht.

Ich bin davon überzeugt, dass sich mehr und mehr – dank dem Fernsehen, dank den grossen, weltweit tätigen Filmverleihern – ein einziges Modell von Film breitmacht. Eine Art von Einheitskultur.

Im Zuge der – auch kulturellen – Globalisierung?

Genau. Die Globalisierung schädigt in grösstem Ausmass die kulturelle Vielfalt. Die Kultur lebt von der Vielfalt, von der Pluralität. Das heisst: Nur noch einen einzigen Typ von Film entstehen zu lassen, ist undemokatisch. «La nube» ist ein Film, der sich widersetzt, er ist ein Werk des kulturellen Widerstandes ge-

► einem Stück von Eduardo Pavlovsky stammen, der im Film die zentrale Rolle des Theaterleiters Max übernommen hat. Zuschauerschwund, Geldmangel und Schwierigkeiten mit den Behörden haben das Spiegel-Theater in eine Krise geführt, deren Überwindung das Thema des Films ist. Man erlebt eine Aufführung, bei der das Licht ausgeht, weil die Stromrechnung nicht bezahlt wurde. Doch Max und die Mitglieder seiner Truppe geben nicht auf und beschwören unentwegt die gloriose Vergangenheit des Hauses, das zu allem Elend auch noch vom Abbruch bedroht ist.

Die von der Theatertruppe vertretenen Ideale sind auch diejenigen des Filmautors, der «La nube» gezielt die Dramaturgie eines Theaterstücks in vier Akten unterlegt hat. An die Bühne erinnern nicht zuletzt die fixen Schauplätze des

Geschehens – neben dem Spiegel-Theater sind dies der Justizpalast, eine neuro-psychiatrische Klinik sowie das Kulturministerium. Dass Solanas den einzelnen Akten und Szenen programmatische Titel gegeben hat, erinnert an die Dramaturgie Brechts, auf dessen überlebensgrossem Porträt die Kamera manchmal verweilt. Es ist eines von über dreissig Porträts internationaler und argentinischer Theatergrössen, die an der Mauer einer überdachten, zum Zuschauerraum führenden Strasse angebracht sind. Als Leitbild für den Gehalt des Films ebenso wichtig wie das Porträt Brechts ist dasjenige von Luigi Pirandello. Die Exponenten einer weltweiten Theaterkultur erhalten durch die Bedrohung des Spiegel-Theaters den Glanz verblichener Ideale. «La nube» ist kein Film, der zu revolutionären Zielen aufbricht. Um was seine

Protagonisten verbissen kämpfen, ist die Erhaltung dessen, was in früheren Kämpfen erreicht worden ist.

Der Wandel vom revolutionären Impetus einer idealisierten Vergangenheit zum wertkonservativen Festhalten an einmal erreichten humanistischen Idealen und fortschrittlichen kulturellen Strukturen steht wohl im Hintergrund der Resignation, die ihr Sinnbild in der titelgebenden Regenwolke findet. Die düsteren, kaum vom Schwarzweiss in ein dunkles Blaugrau wechselnden Farben, in die der für Kamera und Lichtführung zuständige Juan Diego Solanas, der Sohn des Filmautors, das Geschehen taucht, unterstützen diese resignative Stimmung, die durch das vordergründige Happy-End (das Spiegel-Theater entgeht mit knapper Not einem Abbruch und findet neue Zuschauer) nur scheinbar aufgelöst wird. ■

gen die Uniformität. Ein Film auch, der sich inspiriert und der seine Form schöpft aus den tiefsten Wurzeln unserer Kultur, nicht zuletzt aus der Tradition des argentinischen Volkstheaters, der Groteske, des Zirkus. Mit einem ganz speziellen Humor. Wir lachen über unsere eigenen Tragödien

der Leidenschaft heraus geboren. Meinen Film verstehe ich als Hommage an die Menschen der unabhängigen Theaterszene und speziell an einen grossen Autor und Schauspieler, Eduardo Pavlovsky, einen der besten Dramaturgen Argentiniens, der im Film Max spielt, die Seele des bedrohten «Teatro Espejo».

Weshalb haben Sie Ihren Bildern die Farben ausgetrieben?

Alle Elemente, die einen Film ausmachen, stehen im Kontext mit der Geschichte. Auch die Farben. Wir leben in Argentinien in grauen Zeiten, es ist ein Leben ohne Farbe. Meine Behandlung der Farben, das ist eine weitere Metapher.

Auch hier die Verweigerung, das Nein?

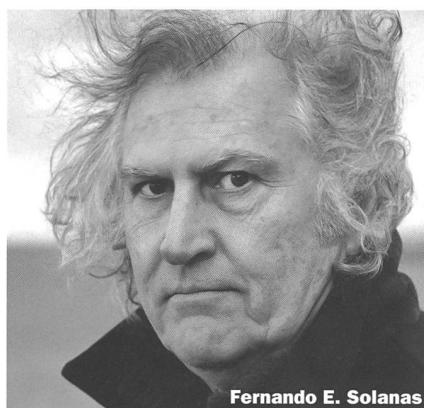
Ja. «La nube» ist auch ein Film der Verweigerung, des Widerstandes gegen die Ge pflogenheiten des üblichen kommerziellen Kinos, in dem sich alle Filme gleichen. Ich arbeite klassisch, mit vielen Totalen, mit tiefräumigen Bildern, mit langen Brennweiten. Für mich ist Film nicht Diskussion und nicht Bilder-Ausstellung. Ich verstehe das Kino als Erbe der grossen Bühnentradition und des lyrischen Dramas des 19. Jahrhunderts.

Um sich von der schwierigen Realität des Alltags abzulenken?

Der Alltag ist grau, monoton und dumpf. Wir haben uns in Argentinien mit vielen Situationen abgefunden. Wir haben Bürgerrechte verloren und die Lebensqualität ist gesunken. 15 Prozent sind ohne Aussicht auf Arbeit, weitere 15 bis 20 Prozent finden Arbeit für einige Tage im Monat. Die Idee der Globalisierung erweist sich nicht gerade als humane Idee. Oder höchstens für einen Drittelf der Bevölkerung, die lebt wie in der Ersten Welt. Der Rest lebt zwischen Hoffnung und Resignation, erdauert in Würde die Last des Alltags.

Wofür steht «La nube»? Für die Leidenschaft und den Widerstand?

«La nube» ist zuallererst ein Film über die Leidenschaft. Ohne Liebe und Leidenschaft kann nichts entstehen. Das unabhängige Theater in meinem Land ist aus



© Hugo Jaeggli

Fernando E. Solanas

In den Totalen der Stadt Buenos Aires mit dem pulsierenden Verkehr auf den Straßen und den Fußgängern bewegen sich alle Autos und Menschen konsequent rückwärts, jedenfalls fast alle. Auch das eine Metapher?

Klar! Die Schwierigkeit ist ja, meine Ideen in Bilder umzusetzen. Das heisst, die Realität der Bilder in eine filmische Realität zu verlegen. Ich verändere das Bild, damit es die Realität besser präsentieren kann. Das ist kein Witz. Die Bilder zeigen ein chaotisches, unlogisches System, das unsere heutige Gesellschaft spiegelt. Die erste Person, die sich normal, vorwärts, bewegt, ist der Autor dieses Films. Ich verstehe das als Zeichen! ■

Crna mačka, beli mačor

Schwarze Katze, weißer Kater

Regie: Emir Kusturica

Frankreich/Deutschland/Ungarn 1998

Franz Ulrich

Der Bosnier Emir Kusturica, 1954 in Sarajevo als Sohn muslimischer Eltern geboren und Absolvent der Filmschule FAMU in Prag, dürfte mit seinen drei Kurzfilmen, einem Fernsehfilm und sechs Spielfilmen zu den am häufigsten ausgezeichneten europäischen Regisseuren gehören. Was die meisten Regisseure ihr ganzes Leben nicht schaffen, hat der noch nicht fünfzigjährige bereits mehrmals erreicht: 1980 erhielt er für «Sječaš li se Dolly Bell?» (Erinnerst du dich an Dolly Bell?) am Festival von Venedig den Goldenen Löwen für das beste (lange) Erstlingswerk, 1985 am Festival von Cannes die Goldene Palme für «Otac na službenom putu» (Papa ist auf Dienstreise), 1989 am gleichen Festival für «Dom za vešanje» (Die Zeit der Zigeuner) den Preis für die beste Regie und schliesslich 1998 am Festival von Venedig wiederum den Regiepreis für «Crna mačka, beli mačor». Trotz dieser ungewöhnlichen Erfolge hat Kusturica im Dezember 1995 entnervt und frustriert verkündet, er höre mit dem Filmen auf, nachdem es wegen «Underground» zu heftigen Auseinandersetzungen gekommen war. Dem Film, der auf groteske und komödiantische Weise 50 Jahre jugoslawische Geschichte aufrollt, war von bosnischen Kritikern und französischen Intellektuellen – zu Unrecht – vorgeworfen worden, eine «in Belgrad gedrehte Version der geschwätzigen und verlogensten serbischen Propaganda» zu sein. Aber bereits im August 1996 wurde bekannt, dass Kusturica mit den Dreharbeiten zu «Schwarze Katze, weißer Kater» beginnen wolle.

Zum Glück ist Kusturica auf seinen Entschluss zurückgekommen. Ohne ihn, den die Kritik schon öfters als Erben Federico Fellinis bezeichnet hat, würde dem europäischen Kino einer seiner ei-

genwilligsten, vitalsten und einfallsreichsten Regisseure fehlen. Das beweist auf eindrückliche Weise «Schwarze Katze, weißer Kater», in vielerlei das Gegenteil von «Underground» mit seinen bedeutungsschweren politischen Metaphern und Symbolen: Der Mikrokosmos einer Gruppe von Menschen, die Jahrzehntelang in einem Keller zusammengefroren

sprengt und entzieht sich deshalb jeder Identifizierung. Kusturica ist es offenbar darum gegangen, das Geschehen seines Films von jedem geographisch und historisch lokalisierbaren Zusammenhang und Hintergrund freizumachen, um es räumlich und zeitlich in eine autonome fiktive Welt zu stellen.

Der Film erzählt nicht nur *eine* Geschichte, sondern reiht viele in verschiedene Richtungen sprudelnde Episoden zu einem Reigen burlesker Geschehnisse, die sich im Schosse einer kleinen, aber denkbar bunten Zigeunergemeinschaft abspielen. Diese ist aufgespalten in verschiedene Interessen und bedroht von Spannungen und Zersplitterung, versteht es jedoch, sich nach heftigen Auseinandersetzungen und Intrigen wieder zu einer Gemeinschaft zusammenzuraufen – ein geradezu utopisches Bild der Gesellschaft aus der Sicht Kusturicas. Da es unmöglich ist, den Inhalt dieses Films knapp zusammenzufassen, muss man sich damit begnügen, einige Stränge aus dem Geflecht ein kurzes Stück weit herauszuzupfen.

Die meisten Protagonisten sind als überschwängliche, ja exaltierte Figuren gezeichnet, jedoch frei von allen folkloristischen Klischees. Matko (Bajram Sevdžan), ein wahrer Schlawiner und Lebenskünstler, lebt mit seinem Sohn Zare (Florjan Ajdini) am Ufer des Flusses und treibt kleine Geschäfte mit den auf Kähnen vorbeifahrenden Russen, von denen er öfters mal übers Ohr gehauen wird. Um endlich den Coup seines Lebens landen zu können, indem er durch Besteckung einen Eisenbahnhug mit Benzin-tankwagen in seinen Besitz bringen will, wendet er sich an Grga (Jasar Destani), um ihn um das nötige Geld zu bitten. Grga, der reiche, mächtige, aber altersschwache Mann mit dickem Goldzahn



sind und von einem Politiker im Glauben gehalten werden, der Zweite Weltkrieg habe noch nicht aufgehört, wurde zum Symbol des auseinanderbrechenden Jugoslawien.

Mit «Schwarze Katze, weißer Kater» hat sich Kusturica von der Politsatire wieder abgewendet, um zu einer Komödie von fabelhafter Leichtigkeit zurückzukehren. Die Protagonisten sind Zigeuner, die irgendwo am Ufer der Donau leben (der Film wurde in Ungarn gedreht). Kusturica hat alles getan, um Ort und Zeit der Handlung zu verschleiern. Laut seinen Angaben sei der Film die Adaption einer in den dreissiger Jahren geschriebenen Erzählung des russischen Schriftstellers Isaak Babel. Die Autos, Schiffe, Waschmaschinen, Fernsehapparate, Videokassetten und vieles mehr stammen aber aus ganz anderen Zeiten. Auch die scheinbar traditionelle Zigeunermusik, die wie in andern Filmen Kusturicas die Handlung fast ständig begleitet, ist mit Techno, Funk und Kubarhythmen ge-



im Mund, mit seinem bizarren Gefährt, das er zur Fortbewegung braucht und das ihm zugleich als Bank dient, ist eine der pittoreskesten Figuren dieses an pittoresken Gestalten überreichen Films. Der geplante Coup wird jedoch von Dadan (Srđan Todorović) vereitelt, der Matko hereinlegt und sich die Tankwagen selbst unter den Nagel reisst. Dadan, ein mit seinem Grossmaul alles niederwalzender Gauner, ist ständig von einem Harem umgeben und von Koks und Technomusik zugedröhnt. Weil Matko wegen des schiefgegangenen Geschäfts hohe Schulden hat, erpresst ihn Dadan, seinen Sohn Zare mit der zwergwüchsigen Afrodita (Salija Ibrahimova), die als einzige von Dadans Schwestern noch nicht unter

die Haube gekommen ist, zu heiraten. Zare jedoch liebt die hübsche, aber kratzbürstige Ida (Branka Katić), die zum Zeitvertreib schon mal mit dem Karabiner Zielübungen auf Boote im Fluss macht...

Wie schliesslich Zare seine Ida und Afrodita ihren idealen Mann, nämlich einen Riesen, bekommen, obwohl Zare und Afrodita auf einer grossen Hochzeitsfeier bereits zwangweise getraut worden sind, sei hier nicht verraten. Aber immerhin noch soviel, dass dabei Zares Grossvater Zarije (Zabit Memedov) eine wesentliche Rolle spielt: Um die Hochzeit zu verhindern, stirbt er zum Schein. Die «Leiche» wird jedoch von Matko und Dadan auf dem Estrich versteckt und mit Eisblöcken gekühlt, bis Zarije zusammen

mit Grga als Deus ex machina durch die Decke stürzt und das burleske Finale einleitet.

Das grosse Vergnügen, das «Schwarze Katze, weißer Kater» trotz einigen repetitiven Szenen und Längen bereiten dürfte, ist unter anderem darauf zurückzuführen, dass Kusturica sich nicht gescheut hat, zahlreiche Gags einzusetzen. Das funktioniert deshalb so gut, weil sie meistens ebenso ungewöhnlich wie absurd und grotesk sind. Da spielt eine mit Seilen zusammengebundene Musikkapelle hoch oben an einem mächtigen Baumstamm. Manche solcher Slapstick-einlagen erinnern an Mack Sennett und Buster Keaton, so etwa gegen Schluss die Szenen, in denen Afrodita von der Hochzeit flieht und sich unter einem «wandelnden» Baumstrunk versteckt, oder die Sau, die sich an einem Autowrack gütlich tut. Sogar Rabelais wird zitiert, wenn der in eine Latrine gefallene Dadan sich Gänse greift, um sich zu reinigen (Bei Rabelais hält Panurge ein Gänsechen für den besten Arschwisch...). Ein *running gag* wie die Gänse, die durch den ganzen Film wat-scheln und schnattern, oder das Katzenpaar, das stets bei den Schlüsselszenen als Beobachter auftaucht, sind die Szenen, in denen sich der alte Grga von seinem monströsen Bett aus immer wieder die Schlusszzene aus «Casablanca» auf Videokassette vorspielt.

Bereits nach der Pressevorführung sind Stimmen laut geworden, die Kusturicas Film eine «politisch unkorrekte» Verunglimpfung einer gesellschaftlichen Randgruppe vorwarfen. Ganz abgesehen davon, dass hier die burleske Geschichte einer auseinanderdriften, sich jedoch wieder zusammenfindenden Gemeinschaft als hoffnungsvolle Utopie geschildert wird, ist Kusturica dabei auch das Kunststück gelungen, die teils hässlichen und überzeichneten Figuren im Verlauf des Films immer sympathischer erscheinen zu lassen. Das hat mehr mit Toleranz zu tun, als es vielleicht auf den ersten Blick scheint. Denn gegenüber Menschen, die in jeder Beziehung aus dem Rahmen fallen, ist es weit schwieriger, Toleranz zu üben, als gegenüber adretten, durchschnittlichen und angepassten Aussenseitern. ■

La estrategia del caracol

Die Strategie der Schnecke

Regie: Sergio Cabrera
Kolumbien 1993

Claus Löser

Es ist das Verdienst des trigon-Verleihs, dass fünf Jahre nach seiner Premiere endlich einer der erfolgreichsten lateinamerikanischen Filme in die Schweizer Kinos kommt. Dieses mehrfach preisgekrönte Werk beweist einmal mehr: Elementare Erfahrungswerte (hier der Kampf um Wohnraum) sind so international wie die Sprache der Kinematographie.

Durch die Spekulationen eines gewissenlosen Immobilienmaklers fallen in einem Vorort Bogotás reihenweise Häuser der Räumung anheim. Ohnmächtig lehnen sich die Mieter auf, erhalten im besten Falle aber nur einige Tage Aufschub. Anders die Bewohner des im Film eingehender porträtierten Gebäudes. Dank der Tüfteleien eines ehemaligen Anarchisten und Spanienkämpfers, der nun im Schnürboden eines Theaters arbeitet, entwickeln sie ihren Plan – eben jene «Strategie der Schnecke». Dies heisst nichts anderes, als ihr Haus gewissermassen mitzunehmen, an einen besseren Ort. Gleich als die Räumungsklage bekannt wird, fertigen sie flugs einen Seilzug an, der das gesamte Inventar bis hin zu den Fliesen und Dielen zu einem leerstehenden Trakt abtransportiert, wo es zwischen gelagert wird. Von dort aus wird es mit Fuhrwerken zu jenem Areal verbracht, das

mit gemeinschaftlicher Kasse zum kollektiven Besitz gemacht wurde. Als dann zum Räumungstermin die zynische Allianz aus Makler, Polizei und Justiz aufkreuzt, präsentiert sich ihnen ein nur nach aussen hin intaktes Haus. Hinter der Fassade warten bereits einige Sprengsätze, die den Blick auf ein höhnisches Graffiti blosslegen werden. So werden die Mächtigen triumphal von den sonst Schwachen genasführt. Solidarität und Phantasie siegen über eiskalte Berechnung und eitles Potenzgebaren.

Ein sympathischer Film. Wer wollte sich auch einer solch geradlinig vorgetragenen Utopie des Gemeinsinns verschliessen? Schadenfreude ist von je her eines der sichersten Mittel des Humors. Verbindet sie sich mit sozialem Gestus, fallen ihr alle Sympathien derer zu, die das Unterliegen aus eigener Erfahrung kennen und die nun wenigstens auf der Leinwand triumphieren können.

Einen Hauch zu einfach erscheint allerdings die alleinige Zielrichtung der Handlung auf jenen Moment der Blamage der Macht hin, die in ihrer Märchenhaftigkeit indes kaum zur Nachahmung taugt. Diesem Effekt werden u. a. sämtliche Charakterdifferenzierungen auf seiten der Administration geopfert. Ein Manko, das um so auffälliger wird, da die widerständigen

Hausbewohner tatsächlich überaus liebevoll und in lebendigen Abstufungen gezeichnet werden. Ihnen gegenüber geraten die Machthaber zu plumpen Karikaturen, die z.B. während eines Telefonats schon mal in Pornoheften blättern. Im Moment ihrer Niederlage weidet sich die Kamera einen Moment zu lang an ihren baff herunterhängenden Kinnladen.

Auch leidet das Gesamtkonzept an einer gewissen Unentschlossenheit zwischen Drama und Komödie. Einige Details werden erschöpfend dargelegt, andere Vorgänge (wie der Landerwerb und die Übersiedlung) nur skizziert. In «Strategie der Schnecke» steckt Stoff für ein halbes Dutzend Filme. Zu gross war wohl der erzählerische Ehrgeiz; in den besten Augenblicken blitzt die Grösse von De Sicas «Il tetto» (1955) auf, in den weniger gelungenen trudelt das Unterfangen in Richtung Klamotte. Aber diese Bemerkung nur am Rande: Cabreras Arbeit ist ein sehr authentisch wirkendes Zeugnis ungebrochener filmischer Fabulierlust aus Lateinamerika, das zwar nicht mehr die anarchische Wucht eines Glauber Rocha oder Alejandro Jodorowsky hat, aber endlich wieder den Blick auf diesen kinematographisch noch immer ungeheuer potenteren Kontinent lenkt. ■



Florina Lemaitre
(rechts)

Tumult im Urwald

Regie: Lise Faessler
Schweiz 1998

Pierre Lachat

Die thematischen Beziehungen der schweizerischen Dokumentaristen zu den Indianern Südamerikas beginnen (spätestens) 1964, als der kürzlich verstorbene Henry Brandt «Fraternelle Amazonie» drehte, damals eine der einflussreichen frühen Kinoreportagen aus der Westschweiz. Der Titel sprach ausdrücklich von einem «brüderlichen» Amazonien. Die deutschsprachigen Verleiher übersetzten ihn mit: «Das nackte Volk des Amazonas». Manche Kulturfilme – so hießen sie damals – erfüllten noch einzelne Aufgaben der nachmaligen Sexreisser.

Mit «Tumult im Urwald» von Lise Faessler könnten jene Beziehungen 34 Jahre danach an ihr einstweiliges Ende gelangen, indem dieser jüngste Bericht aus jener selben Weltregion ganz am entgegengesetzten Ende des thematischen Spektrums landet. Die Autorin hatte schon 1986 mit «Shuar – Volk der heiligen Wasserfälle» und 1990 mit «Die letzte Beute – Der Stamm der Secoyas» Erfahrungen unter Amazonas-Völkern gesammelt. Brandt, ein Vierteljahrhundert älter, war zwar kein Urtümlichkeitsschwärmer, sondern ein intelligenter Beobachter. Doch wenn er es war, dann darum, weil er wie die meisten Forschungsreisenden seiner Generation noch beseelt war von der Idee des «edlen Wilden», selbst wenn sie sich nur noch in einem vagen Gefühl der *fraternité*, der Brüderlichkeit, zwischen Europäern und den Ureinwohnern des Amazonas ausdrückte. Etwas musste vorhanden sein, was eine Verständigung zwischen den sogenannten Primitiven und den sogenannten Entwickelten möglich machen würde. Man brauchte es bloss aufzuspüren.

Heute nimmt «Tumult im Urwald» endgültig Abschied von der Idee, die Naturvölker, so hießen sie wohl noch immer, müssten allesamt bessere Menschen sein als die zivilisationsverdorbenen Bewohner des Planeten, wie seinerzeit von Rousseau (und Karl May) kategorisch gefordert. Nicht einmal mehr die Annahme gilt als gesichert, eine Verständigung unter Gut-



menschen aus verschiedenen Kulturen sei blos eine Frage zu bewältigender Anfangsschwierigkeiten. Gerade im Wissen, was sie erwartete, näherte sich die Autorin ihren Auskunftspersonen über eine Ethnologin, Laura Rival, die schon einige Zeit bei den Huaorani verbracht hatte. So heisst der Stamm, den Faessler diesmal erkundet.

Beschrieben werden Leben und Gebräuche der rund 1300 Indianer dieser Volksgruppe, die im Einzugsgebiet des Rio Napo südwestlich der ecuadorianischen Hauptstadt Quito leben. Aber der Bericht erhebt nicht den Anspruch, verbürgte und annehmbare Einsichten in die Daseinsweise dieses Stammes zu geben. Er gibt nicht einmal vor, ihm jenes «Verständnis» zu kommen zu lassen, mit dem wir aufgeklärten Europäer uns brüsten. Vorerst scheint das anwaltschaftliche Verhältnis zwischen Forschern und Erforschten aufgehoben.

Faessler beschreibt unbekümmert und kommentarlos, mit frischer Neugier, was sie gesehen hat, wie immer schlecht es ihr oder andern in den Kram passt. Die Huaorani sind als kriegerisch und grausam verschrien und bemühen sich vor der Kamera, ihrem Ruf gerecht zu werden. Sie sind Waffenexperten, die Speere und Blasrohre (samt Giftzusatz) zu konstruieren und anzuwenden verstehen. Sie demonstrieren stolz wie ein europäischer Traditionsverein ihre militärischen Fähigkeiten. So muss

man den Speer führen, auf der Brust ist ein Feind am leichtesten zu treffen, dort ist er am sichersten zu töten.

Eben furchterregend wirken sie zwar nicht, aber man kann sich vorstellen, dass sie sich ihrer Haut zu wehren wissen und über einen Angriff auf ihre Nachbarn nicht erhaben sind. Einer der Huaorani, Moi Enomenga, wurde 1993 von dem Fotografen Richard Avedon nach New York eingeladen und den Clintons vorgestellt. Das Unbehagen der Autorin angesichts der martialischen Begeisterung wird in fast jeder Szene spürbar. Gäbe es sie (noch), die guten alten edlen Wilden wären ihr vielleicht doch lieber gewesen. ■



In Search of Kundun with Martin Scorsese

Regie: Michael Henry Wilson
Frankreich/USA 1998

Christopher Rácz

In einem Tragsessel sitzt ein fünfjähriger Junge. Ein buddhistischer Mönch unterhält sich durch das Seitenfenster mit ihm, erklärt dem Buben Kundun, welche Bedeutung er als 14. Dalai Lama, als Oberhaupt der Tibeter, einmal haben werde. Der Regisseur Martin Scorsese sitzt daneben, beurteilt mit Kameramann Roger Deakins die Einstellung auf einem Monitor und gibt den beiden jungen Laiendarstellern geduldig Anweisungen, bis Tonfall, Timing, Mimik stimmen und die Szene sitzt.

Wir befinden uns in Marokko, auf dem Set des Spielfilms «Kundun» (ZOOM 3/98), mit welchem Martin Scorsese einfühlsam und mit viel Sorgfalt fürs Detail die Lebensgeschichte des gegenwärtigen Dalai Lama verfilmt hat, bis zur Flucht des erst 24jährigen ins Exil im Jahre 1959. Der in Frankreich geborene und aufgewachsene Autor und Filmemacher Michael Henry Wilson hatte Scorsese bereits 1994 für die Idee begeistert, dessen Dreharbeiten für «Kundun» in einem Dokumentarfilm festzuhalten.

Im September 1996 treffen sich die beiden Teams im Hohen Atlas – derselben Region, wo Scorsese rund acht Jahre zuvor «The Last Temptation of Christ» gedreht hatte. Wilson hat den Vorteil, dass er Scorsese schon länger kennt, Projekte mit ihm realisiert hat und sein Vertrauen nicht erst gewinnen muss. Dementsprechend entspannt lässt sich der *italianamerican director* über die Schulter blicken und kommentiert mit Humor erste Herausforderungen, die beispielsweise der einjährige und damit jüngste Darsteller in der Rolle des Dalai Lama beim Filmen stellt. Scorseses Motivation, «Kundun» zu drehen, röhrt vor allem vom Prinzip der Gewaltlosigkeit im Buddhismus her, das ihn generell fasziniere, wie er Wilson gegenüber einmal bemerkt.

Wilson folgt dem Lebenslebenslauf

des Dalai Lama, wie er in Scorseses Film erzählt wird. Seine aufmerksamen Beobachtungen auf dem Dreh und bei Vorberatungen verknüpft er mit Interviews, die er mit der Autorin Melissa Mathison, dem Chefausstatter Dante Ferretti und dem Kameramann Roger Deakins führte. Eine Szene für «Kundun», in der Mao Tsetung und der von ihm eingeladene Dalai Lama einen Fototermin wahrnehmen, lässt Scorsese so oft wiederholen, bis das Blitzlichtgewitter derart wirkt, dass aus der physisch spürbaren Intensität auch die ihr innewohnende Metapher

von Bedrohung und Krieg herauslesbar wird. Indem es Wilson gelingt, hinter den handwerklichen Fähigkeiten auch die Vision Scorseses zu vermitteln, geht er weit hinaus über den Informationsgehalt jener TV-Produktionen, die unter dem Label «The Making of...» dokumentarische Hintergründigkeit vorspiegeln und meist doch bloss einem *mainstream*-Film als Marketing-Vehikel dienen.

«In Search of Kundun» ist zudem mehr als «nur» ein vielschichtiger, übers Filmemachen reflektierender Film. Ein langes Interview mit dem Dalai Lama,

Der Herzschlag des Tibets

Ein Gespräch mit Michael Henry Wilson.

Judith Waldner

«**I**n Search of Kundun» ist nicht Ihre erste Arbeit, die im Umfeld von Scorsese entstanden ist: 1995 haben Sie zusammen mit ihm den Film «A Personal Journey with Martin Scorsese through American Movies» realisiert.

Ich kenne Scorsese seit 1974: Für die französische Zeitschrift «Positif», für die ich immer noch als Amerikakorrespondent arbeite, schrieb ich einen ausführlichen Beitrag über seinen Film «Boxcar Bertha». Ein Jahr später hat «Mean Streets» die Sektion «Quinzaine des Réalisateurs» in Cannes eröffnet. Scorsese kam zuvor nach Paris, um die Kopie zu prüfen, und wir haben uns dabei kennengelernt.

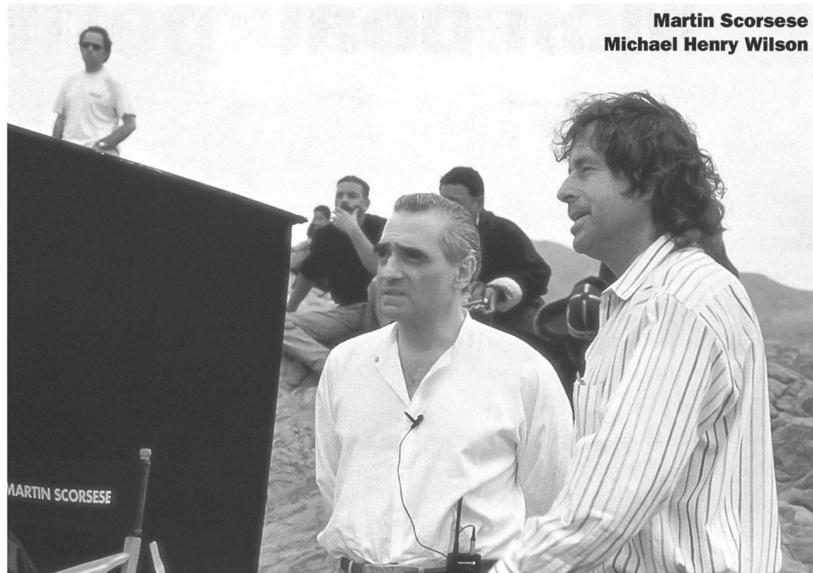
Sie gingen später selber in die USA.

In Paris habe ich bei Argos Films gearbeitet, war Anatole Daumans Assistent. Wir haben sehr interessante Filme mitpro-

duziert, etwa Nagisa Oshimas «L'empire des sens» oder Volker Schlöndorffs «Die Fälschung». Es war eine gute, lehrreiche Zeit, zumal die Firma sehr klein war und jeder alles gemacht hat: Verträge studiert, Drehbücher gelesen, sich um die Werbung gekümmert. Man musste sozusagen ständig mit zehn Bällen gleichzeitig jonglieren. Allerdings habe ich irgendwann gemerkt, dass ich immer Daumans Assistent bleiben würde, dass es darum Zeit war, etwas anderes zu tun. 1982 ging ich in die USA, ich hatte bereits ein Projekt mit Scorsese: einen Film über King Vidor. Weil dieser starb, kam er nicht zustande.

In Ihrem Film geht es einerseits um Scorseses Arbeit, andererseits um den Tibet. Nach ein paar Tagen auf dem Set von «Kundun» war klar: Die Tibeter sind das Herz von Scorseses Film. Sie hatten von

das Wilson im Februar 1997 führen konnte, und Gespräche mit den tibetischen Darstellerinnen und Darstellern, die mehrheitlich zum engeren und weiteren Umfeld des Dalai Lama gehören, enthüllen die Wichtigkeit von «Kundun» für die tibetische Kultur. Die Laienschauspieler und die buddhistischen Berater machen klar, dass die Mitarbeit an Scorseses Projekt, der in all seiner Detailgenauigkeit auch eine filmische Rekonstruktion des durch die chinesische Besatzungsmacht weitgehend zerstörten kulturellen Erbes anstrebt, für sie teils auch die Rekonstruktion einer kulturellen Identität, ihrer Identität, bedeutet. Ein Bewusstseinsvorgang, der mit Trauer verbunden ist. Wilson bringt dies ohne voyeuristische Aufnahmen zum Ausdruck und verleiht seinem Film auch durch den Einbezug verschiedener Dokumentaraufnahmen aus Tibet eine politische Dimension. ■



**Martin Scorsese
Michael Henry Wilson**

Michael Henry Wilson (rechts) hat in Paris für die Produktionsfirma Argos Films gearbeitet und ging 1982 nach Los Angeles. Er hat unter anderem «Hollywood Mavericks» (Ko-Regie mit Todd McCarthy, 1989) und «A Personal Journey with Martin Scorsese through American Movies» (Ko-Regie mit Scorsese, 1995) realisiert. Außerdem schreibt er seit vielen Jahren über Film.

ihrer Art, ihrer Einfachheit und ihren Emotionen her einen grossen Einfluss, die Stimmung war schön und respektvoll. Ich hatte das Gefühl, dass sie «Kundun» fast ein wenig wie ein Geschenk betrachtet haben: Scorsese hat für seinen Film versucht, ihre zerstörte Kultur zu rekonstruieren; es war ein wenig, als ob das Herz des Tibets mitten in der Wüste Marokkos wieder zu schlagen beginne. Sie müssen sich vorstellen: Da waren persönlich in die Tragödie des Tibets involvierte Menschen dabei, die ihr Land nie gesehen hatten.

Haben Sie die Interviews mit den tibetischen Darstellern für Ihren Film während den «Kundun»-Dreharbeiten gemacht?

Ja, doch mit dem Dalai Lama habe ich später in Indien gesprochen. Wir haben zuerst gehofft, dass er nach Marokko, wo «Kundun» gedreht wurde, kommen könne, doch er kann natürlich nicht reisen wie andere Leute. Wäre er nach Nordafrika geflogen, wäre das politisch interpretiert worden, er hätte beispielsweise den König von Marokko treffen müssen. Also ging ich nach Dharamsala. Das Treffen war für mich

so etwas wie ein Kontrapunkt: Zuerst habe ich beobachtet, wie Scorsese für die Leinwand eine Kultur rekonstruiert hat, dann habe ich vom Dalai Lama gehört, was er erlebt und gefühlt hat.

Wie war es, den Dalai Lama zu treffen?

Ich hatte das Gefühl, einer Art Kombination von Persönlichkeiten gegenüberzustehen; einer Person mit unglaublich vielen Facetten. Er repräsentiert den Buddhismus, er hilft sein Land zu beschützen, er ist im Exil und auf eine Art allein und isoliert, er hat etwas wie von einer anderen Welt, und dann ist er auch wie ein Kind, lacht viel und berührt einen ständig. Man fühlt sich wohl und leicht mit ihm.

Sie haben nicht nur mit Aufnahmen vom Set und Interviews, sondern auch mit alten Filmdokumenten gearbeitet. Woher stammen sie?

Die einen sind aus Andrew Martons Schwarz-Weiss-Film «Storm over Tibet» von 1952, die er bereits 1934 mit dem Schweizer Kameramann Richard Angst für seinen Film «Der Dämon des Himalaya» im Tibet gedreht hatte. Zudem

habe ich farbige, dokumentarische Szenen, die ich in Archiven gefunden habe, verwendet. Im Tibet wurde bereits in den dreissiger Jahren gefilmt, von britischen Repräsentanten und später etwa von Heinrich Harrer.

Im Westen ist das Interesse am Tibet derzeit gross. Warum, glauben Sie, ist das so?

Das hat wohl mit der Faszination durch die Philosophie der Tibeter zu tun; ein Grund dürfte sein, dass es im Buddhismus weniger um die Erfüllung von Dogmen geht als im christlichen Glauben, man ihn von daher eher als Philosophie denn als Religion in unserem Sinn bezeichnen kann. Es ist tatsächlich erstaunlich, wie viele Leute sich im Westen für die buddhistische Lehre interessieren. Und interessanterweise gibt es in Tibet eine Prophezeiung von 1954 oder 1956, die lautet: Das Juwel wird aus dem Westen leuchten. Vielleicht ist da etwas Wahres daran, vielleicht kann der Buddhismus im Tibet im Moment – weil er so stark unterdrückt wird – nicht überleben und wird via Westen dorthin zurückkehren. ■

Mon beau petit cul

Regie: Simon Bischoff
Schweiz 1997

Christopher Rácz

Ein Kreuzfahrtschiff, der Blick aufs Meer, Wellen kräuseln sich. Auf dem Wasser erscheint der Vorspann des Films: die Namen der Mitwirkenden, der Titel «Mon beau petit cul» machen die Wellenbewegungen mit und scheinen so einen Traum anzukündigen.

Das Schiff legt an in Tanger. Die marokkanische Hafenstadt war früher Zufluchtsort für Flüchtlinge, dann Fluchtpunkt für die Projektion von Sehnsüchten – für Jean Neuenschwander ist sie eine Traumstadt. Der als Hotelier in Kanada erfolgreiche Westschweizer kam 1971 zum ersten Mal hierher, verliebte sich sofort in die flirrende Atmosphäre – und in die jungen, hübschen Marokkaner, die unkompliziert und preiswert sexuelle Genüsse versprachen. Zwei Jahre später kaufte er sich ein Haus, liess sich mit 51 vorzeitig pensionieren und lebt seit 1983 in Tanger.

Auch der Filmautor Simon Bischoff ist fasziniert vom einst kosmopolitischen Tanger mit seinem toleranten Klima, das sich in den vierziger und fünfziger Jahren entwickelte, als die Stadt europäische Exzentriker und zahlreiche Künstler anzog, unter ihnen die Schriftsteller der amerikanischen Beat Generation und deren geistigen Wegbereiter Paul Bowles, der seit über 50 Jahren in Tanger lebt. Bowles und Tanger bilden seit Jahren Fixpunkte in Bischoffs Schaffen, der sich mit dem Literaten und «seiner» Stadt in Artikeln, einem Fotobuch und Ausstellungen auseinandergesetzt hat.

Aber nicht für die Vergangenheit der Künstlerkolonie, sondern für die Gegenwart der Schwulenszene interessiert sich Bischoff in diesem Film. Das Prinzip des *cinéma vérité* im Kopf, eine leichte Kamera in der Hand und nur begleitet von einem Toningenieur, hat sich der Regisseur der Szene angeschlossen, war zu Gast bei Treffen jener Pensionäre aus Deutschland, der Schweiz und England, die hier ihre Homosexualität ausleben können, ohne dass ihnen Ächtung oder Strafe dro-



hen, die sie zur Jugendzeit im repressiven Klima ihrer Herkunftsänder fürchten mussten. Bischoff hat im Plauderton mit ihnen gesprochen und in Neuenschwander den bereitwilligsten Auskunftspartner gefunden, der detailreich und umstandslos seine sexuelle Biografie ausbreitet und sich vor dem Objektiv mit Stolz auf seinen auch im Alter noch attraktiven, gepflegten Körper produziert.

Nicht der gepflegte *body* des Seniors – so sieht es Neuenschwander illusionslos –, sondern dessen Bezahlung für den Akt macht ihn für Abdenbi und Mohamed anziehend. Bischoff wollte aber auch die symbolische Dimension dieses Handels ausleuchten. Mit den Theorien des Ethnologen Claude Lévi-Strauss im geistigen Handgepäck, erkundete er das archaische marokkanische Gesellschaftssystem und erkannte traditionelle Muster von Tausch und Opfer, Respekt vor dem Alter und männlicher Initiation in diesen schwulen Beziehungen. Bischoffs Erkenntnis findet sich aber leider nur im Presseheft – weder in den Bildern noch in der ziemlich beliebig ausgeführten Montage.

Dass die homosexuelle Beziehung, öffentlich mit Tabu belegt, nur im Verschwiegenen existieren kann, bringt der Autor immerhin im Gespräch mit Abdenbi zum Vorschein. Nicht in dessen Antworten, sondern in der Art seines

Ausdrucks, in einer Leerstelle – der stets wiederkehrenden Formel «on a fait quelque chose» – wenn er von Sex spricht.

So sparsam Bischoff aber die jungen Marokkaner überhaupt befragt, so ausführlich lässt er Neuenschwander zu Wort kommen. Auf dessen exhibitionistische Auskunfts- und Darstellungsfreude findet der Filmer als Antwort nur das geduldige Zuhören. Dies ist das Hauptmanko in Bischoffs Film. Er fragt kaum nach, insistiert schon gar nicht, nicht einmal, wenn Aussagen seiner Gesprächspartner provozierende Stellungnahmen geradezu herausfordern würden. Fragen nach der neokolonialistischen Haltung der Männer aus dem Norden, nach den wirtschaftlichen Strukturen, welche die Abhängigkeit der jungen Männer – und ihrer Familien – von den Zuwendungen ihrer älteren Liebhaber bedingen, Fragen auch nach der Rolle der Frauen bleiben deshalb offen. Gewiss, Bischoff fällt kein Urteil über seine Protagonisten. Doch nimmt er sie denn in ihrer Dimension als fühlende Menschen ernst? Was für Jean Neuenschwander Liebe, Vertrauen oder eine gleichberechtigte Beziehung bedeuten könnten oder warum sie ihm vielleicht nichts bedeuten, das interessiert Bischoff genau genommen nicht. Sein Abbild der Schwulenszene Tangers bleibt letztlich bloss voyeuristisch. ■