

**Zeitschrift:** Zoom : Zeitschrift für Film  
**Herausgeber:** Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst  
**Band:** 40 (1988)  
**Heft:** 14

**Rubrik:** Film im Kino

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 01.02.2025

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

zienter. Die Urheberrechtsgesellschaft der Filmemacher, Filmproduzenten und Filmverleiher der Schweiz, *Suissimage*, hat 1987 beschlossen, einen prozentualen Anteil der Nettoeinnahmen für die Filmförderung zu budgetieren: 1987 rund 600 000 Franken. Das Förderungskonzept sieht jeweils Schwerpunkte vor: Für die nächsten zwei Jahre Drehbuchförderung, später vielleicht direkte Produktionsförderung. Die Kulturkommission, die mit der Förderung betraut ist, arbeitet ohne fixierte Förderkriterien. Sie soll Projekte, denen sie Chancen für die Kinoauswertung gibt, wirkungsvoll unterstützen. Das gilt sowohl für Spiel- als auch für Dokumentarfilmprojekte. Gegenwärtig vergibt die Kommission in der Praxis Drehbuchbeiträge bis 50 000 Franken, wobei vorgesehen ist, nicht nur einen einmaligen Beitrag zu spenden, sondern später in der Herstellungsphase weitere Mittel zu gewähren.

Auch die verschiedenen Institutionen der *Römisch-katholischen* und *Evangelisch-reformierten Kirche* vergeben jährlich Beiträge für Schweizer Filme – in der Regel, wenn sie Aspekte des kirchlichen Lebens darstellen oder aus einer christlichen beziehungsweise sozialetischen Grundhaltung heraus Lebensfragen aufgreifen. Einen genauen Überblick über die kirchliche Filmförderung zu erhalten, ist so aufwendig wie über die kantonale. Eine von den Kirchen selbst durchgeführte Untersuchung besagt, dass die römisch-katholische Kirche von 1970 bis 1980 etwa 1,16 Millionen und die Evangelisch-reformierten Kirchen von 1963 bis 1980 1,45 Millionen Franken für den Film aufgewendet haben. Gegenwärtig betragen die Mittel beider Kirchen zusammen schätzungsweise 200 000 bis 300 000 Franken pro

Jahr. Allein die Evangelisch-reformierte Kirche des Kantons Bern verfügt über einen jährlichen Medienkredit von etwa 150 000 Franken.

Zählen wir nun die in diesem Kapitel erwähnten Beiträge zusammen, so erhalten wir gegen zwei Millionen Franken. Daneben fördern noch andere Stiftungen und Firmen den Film, wenn auch in bescheidenerem Rahmen. Ein Minimum von zwei bis drei Millionen Franken für die vierte Säule ist also durchaus realistisch.

Gesamthaft gesehen (Bund, Kantone und Gemeinden, SRG, Stiftungen, Kirchen) hat die Filmförderung in den achtziger Jahren quantitativ einen erstaunlichen Sprung gemacht: Die Beiträge stiegen auf etwa das Vierfache. Dennoch entsprechen auch nach dieser Steigerung die 20 Millionen Franken, respektive die 13,5 Millionen Franken der öffentlichen Hand (erste und zweite Säule, abzüglich Cinémathèque), nur gerade 4,3 Prozent der Theater- und Konzertsübventionen (1986: 316 Millionen), und das obwohl der Schweizer Film pro Jahr mehr Besucher anzieht als alle Theater- und Konzertaufführungen zusammen.

An der Qualität der Filmförderung hat sich aber nichts geändert: Die Förderungspraxis beschränkt sich weiterhin auf die Produktion (eingeschlossen Promotion) und die Cinémathèque in Lausanne. Allgemein filmkulturelle Bestrebungen, im Filmgesetz als unterstützungswürdig vorgesehen, bleiben weitgehend ausgeklammert. Hingegen überlegt man gegenwärtig, ob nicht durch eine Gesetzesrevision die Kino- und Verleihförderung ermöglicht werden sollte. Steht also nach dem quantitativen doch noch der qualitative Sprung bevor? ■

Peter Neumann

## The Milagro Beanfield War

(Milagro – Der Krieg  
im Bohnenfeld)

USA 1987.

Regie: Robert Redford  
(Vorspannangaben  
s. 88/208)

Ronald Reagans konservative Ideologie hat ihre Wurzeln in der Mythologie des Westens: In einer Zeit des Übergangs vom Faustrecht zum Rechtsstaat waren Männer von Bedeutung, die sich im Namen der Staatsräson die Parole von «law and order» auf ihre Fahnen schrieben. Sie setzten sich ein für den Fortschritt des kapitalistischen Liberalismus, ebneten den Weg für die Eisenbahnkönige, Rinderbarone und Ölmagnaten. Sie sicherten die Entfaltung des Grosskapitals gegen Desperados, Landstreicher und ethnische Minderheiten und ermöglichten dadurch den Aufstieg der Vereinigten Staaten zur industriellen Weltmacht.

Western-Mythen beinhalten aber nicht nur konservative Elemente. Sie beinhalten auch demokratisch-freiheitliche Werte, den Gerechtigkeitssinn für sozial Benachteiligte gegen arrogante Reiche. Die Helden sind dann jene Outlaws, die den Eisenbahnkönigen und Rinderbaronen die Grenzen ihrer Macht zeigen.

Diese Polyvalenz erklärt, dass amerikanische Politiker der verschiedensten Couleur sich im-

mer wieder der Western-Ideologie zu bedienen pflegen, der republikanische Präsident und Ex-Western-Darsteller Ronald Reagan genauso wie der Demokrat, Ex-Western-Darsteller und Regisseur Robert Redford in seinem neuen Film «The Milagro Beanfield War».

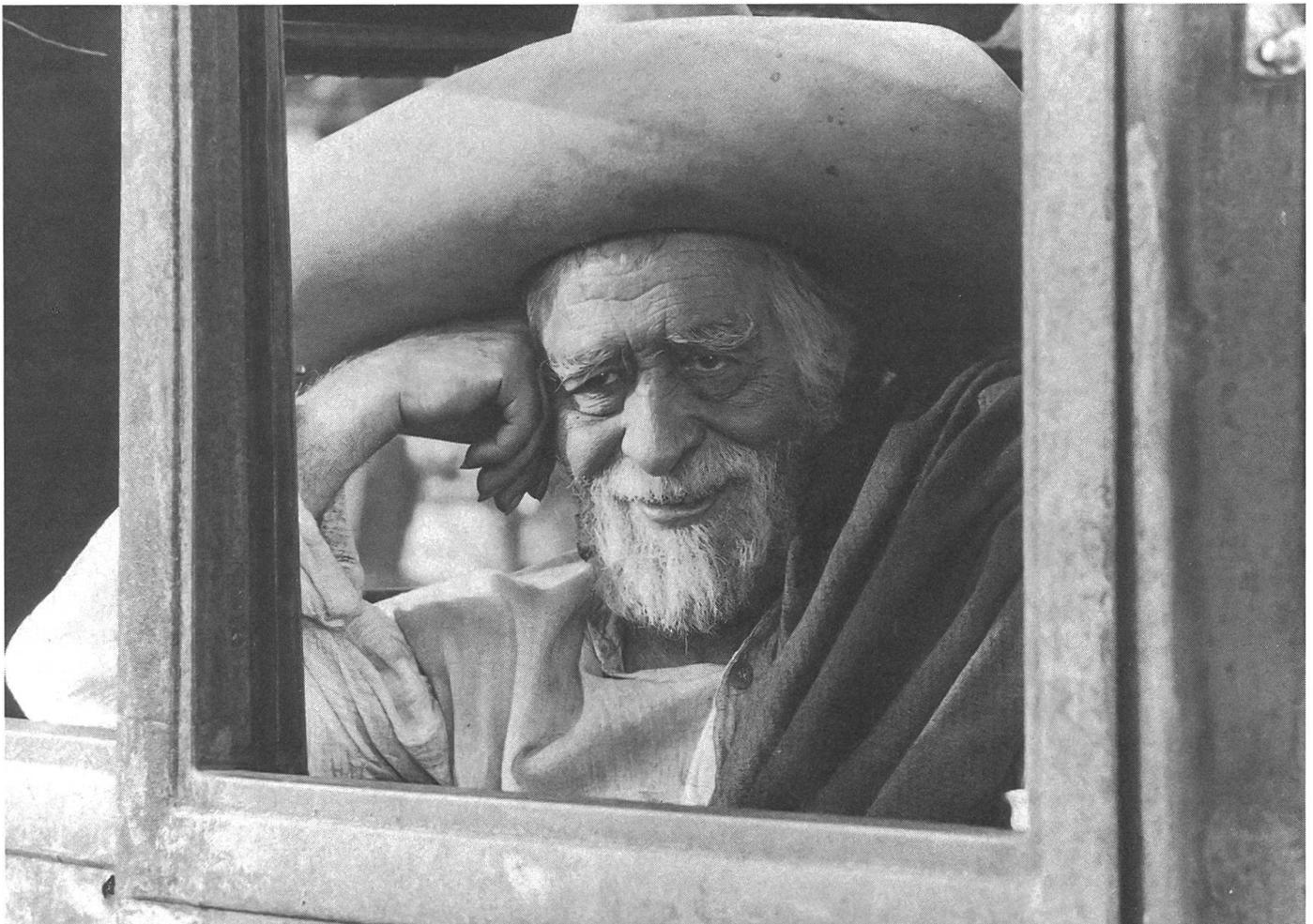
Obwohl Redfords Geschichte in der Gegenwart spielt, folgt sie ganz der Western-Dramaturgie: Skrupellose Geschäftemacher wollen ein landschaftlich reizvolles Tal in New Mexico in einen Erholungs- und Vergnügungspark umfunktionieren. Die einheimische Bevölkerung, mehrheitlich spanisch-indianischer Abstammung, wird nicht nach ihrer Meinung befragt. Die Chicanos sollen mit dem Entzug von Wasserrechten und Steuererhöhungen gefügig gemacht, das heisst zum Verkauf ihrer

Parzellen veranlasst werden. Der Plan scheint zunächst problemlos aufzugehen. Ein Teil der Bevölkerung lässt sich einschüchtern, der andere erhofft sich finanziellen Profit von den Grossinvestoren. Nur Joe Mondragon (Chick Vennera), ein junger Farmer, will beim Bohnenpflanzen bleiben. Er leitet Wasser, das eigentlich für die Forellenteiche der Freizeitanlage bestimmt ist, auf sein Feld. Damit ist der Landkrieg lanciert. Joe erhält Unterstützung von der resoluten Ruby (Sonia Braga), dem Anwalt, Zeitungsverleger und ehemaligen Anti-Vietnam-Aktivisten Charlie Bloom (John Heard) und der alten Garde der Gegend, greisen Männern, die noch mehr revolutionäres Blut in ihren Adern spüren als die naiv-fortschrittsgläubige Dorfjugend. Zu Joes grossem Gegen-

spieler avanciert der Bundespolizist Kyril Montana (Christopher Walken), der von den Unternehmern zur Beseitigung des «Problems» angefordert wird. Die Ereignisse eskalieren zu Drohgebärden, Gewalt und Kampf auf Leben und Tod. Am Schluss stehen die Solidarisierung der Einheimischen mit dem verfolgten Joe und der Sieg der gerechten Sache. Die Spekulanten werfen das Handtuch, die Willenskraft des Aussenseiters eint die Leute des bedrohten Tals.

Dieses märchenhaft-optimistische Ende, die positive Botschaft, die Redford den Zuschauern mit auf den Heimweg gibt, ist die logische Konse-

**Coyote Angel (Roberto Carricart): Schutzpatron und guter Geist des Städtchens.**



quenz aus der ideologischen Absicht des Films. «The Milagro Beanfield War» offenbart nichts anderes als das politische Programm eines liberalen Demokraten. Es umfasst die folgenden Punkte:

1. Das Engagement für sozial Schwächere gegen den Machtmissbrauch des grossen Geldes.

2. Die Unterstützung ethnischer Minderheiten gegen rassistische Vorurteile. Im Film geht es vor allem um die spanisch sprechende Bevölkerung New Mexicos. Redford meint dazu: «Amerikaner sind gewöhnlich der Ansicht, dass die Spanier und Latinos erst spät in unser Land kamen. Dabei war der Südwesten schon von Spaniern und Indianern besiedelt, lange bevor wir auf der Bildfläche auftauchten. Diese Kultur zählt zu den reichsten und interessantesten unseres Landes, sie ist Teil seiner Beschaffenheit; aber ich bin nicht sicher, wie vielen Leuten das überhaupt klar ist.» Robert Redford geht in seinem Film dementsprechend behutsam mit den Sitten und Gebräuchen der hispano-indianischen Menschen um. Ohne in Volkstümelei abzugleiten nimmt er Wunderglauben und bestimmte Rituale in seine Geschichte auf. Die Leute glauben so stark daran, dass sie tatsächlich Wunder bewirken. Für den Zuschauer bleibt der Film dennoch plausibel.

3. Der Schutz der Natur. Mit wunderschönen Aufnahmen beschwört Redford die Unversehrtheit der Natur. Diese Landschaftsgemälde dürfen den Baggern der Bauspekulanten um keinen Preis zum Opfer fallen.

4. Die Wichtigkeit starker Frauen. Frauen und alte Männer sind die selbstbewusstesten Persönlichkeiten in Redfords Film. Zwar begehrt der kleine Farmer Joe als erster trotzig auf. Ohne

seine Frau und die energische Ruby wäre er aber wankelmütig umgeschwenkt. Der direkte Anstoss zur politischen Sensibilisierung der Bevölkerung kommt allein von Ruby. Unermüdlich sammelt sie Petitionsunterschriften, spornt den trägen Anwalt an und redet dem unentschlossenen Sheriff ins Gewissen. Sie wird von Redford als eigentliche Heldin aufgebaut.

Diese ideologische Dimension des Films stört keineswegs. Dafür ist Redford zu liebevoll menschlich ans Werk gegangen. Die Figuren sind trotz aller Programmatik glaubwürdig charakterisiert, sie leben und sind harmonisch in den Gesamtzusammenhang integriert. Zur mitreissenden, dichten Atmosphäre des Films haben die durchwegs ausgezeichneten Schauspieler massgeblich beigetragen. Der erfahrene Robert Redford hat sie gekonnt geführt. So international das Darstellerteam auch ist, in «The Milagro Beanfield War» scheinen sie alle mit New Mexico lebenslang verwurzelt zu sein, die Brasilianerin Sonia Braga, Rubén Blades aus Panama oder Chick Yennera aus New York. Neben der Leistung der Schauspieler verdient auch die Dramaturgie, hervorgehoben zu werden. Dem Drehbuchprofi David Ward (Sein Buch zu «The Sting» wurde 1973 mit einem Oscar ausgezeichnet) ist es gelungen, die komplexe Romanvorlage von John Nichols auf Filmmasse umzuschreiben. Nichols verbindet in seinem Buch fantastische und realistische Elemente, er nähert sich der Mentalität eines Volkes ähnlich poetisch, fabulierend-mythisch und episch breit wie Gabriel Garcia Marquez in seinem Roman «Hundert Jahre Einsamkeit». Ward hat sich auf die wesentlichen Figuren und eine gradlinige Erzählweise beschränkt – mit der legitimen Absicht, ein möglichst breites Ki-

nopublikum anzusprechen. Dabei nehmen Redford/Ward bewusst einige Klischees und die Tendenz zum Sentimentalen in Kauf. Doch sie kennen das Mass, so dass der ideologische Gehalt des Films nicht ungeniessbar überzuckert, sondern lediglich durch Unterhaltungs- und Identifikationselemente sinnvoll angereichert wird.

In dieser Beziehung steht Redfords Werk in der besten amerikanischen, demokratisch-liberalen Filmtradition eines Frank Capra. Capras Filme der dreissiger und vierziger Jahre sind sozialkritische, sentimental angehauchte Dramen mit liebenswerten Helden und optimistischen, märchenhaften Happy Ends. Filme wie «Mr. Deeds Goes to Town» (1936) oder «Mr. Smith Goes to Washington» (1939) sind propagandistische Anklagen gegen die Korruption und die egoistische Herzlosigkeit der Reichen in der Zeit der Depression. Es sind auch Filme, die den Glauben an die Macht der unvoreingenommenen Ehrlichkeit, der moralischen Gerechtigkeit und der individuellen Willenskraft hochhalten. Hier sind die Berührungspunkte zwischen Redfords «The Milagro Beanfield War» und Capras Werken zweifellos gegeben.

Die Filme von Frank Capra besitzen vor dem Hintergrund des «New Deal» unter Franklin D. Roosevelt programmatischen Charakter. Capra nahm den damaligen Umschwung von der rein wirtschaftsfreundlichen Laissez-faire-Politik zu grösserer sozialer Gerechtigkeit in seine Geschichten auf. Auch hier gibt es Parallelen zu Redford. Sein Film steht am Ende der konservativen Ära Reagan, einer Zeit, in der in den USA der Sozialstaat kontinuierlich abgebaut wurde. Nun wird ein neuer Präsident gewählt und es besteht die Chance, dass die amerikanische Sozialpolitik in die andere

Richtung revidiert wird. Ob sich allerdings Politiker wie Robert Redford bereits in nächster Zukunft werden durchsetzen können, ist eher fraglich. ■

Andreas Berger

## Hairspray

USA 1988.

Regie: John Waters

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 88/185)

Musicals lassen derzeit allerorten die Kassen klingeln. Auf internationalen Bühnen machen die «Cats» und der «Starlight Express» Furore, in den Kinos ist das B-Picture «Dirty Dancing» zu einem kommerziellen Sensationserfolg herangewachsen, was natürlich sogleich die Produktion etwelcher Nachahmerfilme inklusive «Dirty Dancing»-Fortsetzungsfilm produziert hat. Im Gegensatz zu hurtig auf den schnellebigen Bildermarkt geworfenen Streifen wie «Dance Academy» und «Dirty Tiger» hat John Waters mit seinem Musicalfilm «Hairspray» dagegen eigentlich nicht an den Erfolgsboom von «Dirty Dancing» anzuknüpfen versucht. Waters, bis anhin Hausregisseur des Transvestitenstars Divine und für skandalträchtige Untergrundfilme wie «Pink Flamingos», «Female Trouble» oder «Polyester» verantwortlich, hat schon vor drei Jahren, also noch bevor es überhaupt ein Treatment oder Exposé von «Dirty Dancing» gegeben hat, mit den Vorbereitungen zu seinem mit einem Produktionsetat von über 25 Millionen Dollar aufwendigsten Film begonnen.

In seinem ersten jugendfrei gestalteten Werk hält Waters Rückschau auf seine Jugendzeit im Baltimore der «early sixties». Das noch junge Massenmedium Fernsehen war damals noch schwarzweiss, das Publikum in seinen Show- und Quiz-Sendungen dagegen ausschliesslich weiss.

Gegen diese Form der Apartheid, die im Volksmund «Segregation» (Ausgrenzung) geheissen wurde, setzen sich die «Hairspray»-Protagonisten Tracy, Penny, Seaweed und die schwarze Soulsängerin Motormouth Maybell sehr zum Ärger des widerlich rassistischen Fernsehbosses Arvin Hodgpile (Divine) vehement zur Wehr. Tracy Turnblad, gespielt von Ricki Lane, einem überzeugenden Pendant zum ansehnlichen deutschen «Zuckerbaby» Marianne Sägebrect, meldet sich gegen den Rat ihrer Mutter Edna (Divine) in der «Corny Collins»-TV-Show. Dort wird sie zwar wegen ihrer Leibesfülle vom lokalen Fernsehstar Amber Van Tussle und deren supercool gestylten Eltern (Debbie Harry und Cher-Exgatte Sonny Bono) böse angezündet und verlacht, schafft es dann aber trotzdem, als «Miss Auto Show 1963»-Königin gekrönt zu werden.

Tracys Freundin Penny verliebt sich in den Sohn einer farbigen Sängerin; sie wird dafür von ihrer hysterischen Mutter in Ketten gelegt und vom irren Psychiater Doktor Fredricksen (John Waters) mit farbigen Drehscheiben und anderem Zaubergerät arg in Bedrängnis gebracht. Erst eine tumultöse Demonstration mitten in einer Fernsehsendung kann die Verhältnisse zum Guten wenden. Dazwischen gibt das üblicherweise ziemlich beschränkt wirkende Popsternchen Pia Zadora zusammen mit dem Ex-«Cars»-Sänger Ric Ocasek ein hinreissendes kurzes Gastspiel

als frühes und trotzdem schon ziemlich weit heruntergekommenes Hippypärchen.

«Hairspray» will nicht mehr als kurzweilige Showunterhaltung vermitteln. Die Geschichte als ganzes ist natürlich ein Märchen: Traditionell normierte Schönheitsideale haben zumindest in diesem Film gegen die körperliche Korpulenz von Divine und Cie. keine Chance, die «guten» Schwarzen, Dicken und Naiven dürfen einen strahlenden Sieg über die «bösen» Rassisten, Opportunisten und Ignoranten davontragen. Der rasant montierte Unterhaltungsstreifen spielt aber immerhin nicht wie die meisten anderen Werke des Tanzgenres in einer heilen und von allen irdischen Zwängen und Problemen entrückten Kitschtraumwelt, sondern vermittelt zwischen vielen schnellen Sketchs und rassigen Tanzszenen auch ein wenig vom authentischen Klima einer unruhigen Zeit. ■

Lorenz Belser

## Noce en Galilée

(Hochzeit in Galiläa)

Belgien 1987

Regie: Michel Khleifi

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung

88/209)

Ein arabisches Dorf, mitten in Israel. Es will Hochzeit feiern. Und es lädt, um die Aufhebung der von den israelischen Behörden verfügtten Ausgangssperre zu erreichen, den israelischen Gouverneur mit seinen Offizieren als Ehrengäste zu den Festlichkeiten ein.

Das Thema, das Khleifi in «Noce en Galilée» aufgreift, berührt offensichtlich politische



**Zärtlich, ruhig und distanziert: «Noce en Galilée» von Michel Khleifi.**

Belange, die ein breites internationales Publikum interessieren dürften. Wer jedoch eine saftige Polit-Parabel oder gar ein Melodram à la Costa-Gavras erwartet hat, wird positiv enttäuscht. Dieser Film – ein französischer Kritiker nannte ihn «un des tout premiers films palestiniens de l'intérieur» – lässt, was handfester Konfliktstoff schien, aufgehen in einem Kaleidoskop vielschichtiger Brechungen.

Der Konflikt zwischen den Israelis und den Palästinensern wird verwoben mit den Flügelskämpfen unter den letzteren.

So heckt eine Gruppe in jenem Dorf einen Anschlag auf die israelischen Gäste aus. Die Partei der Realisten, die dem israelischen Feind die Hand reicht, um Hochzeit feiern zu können, muss also mit recht unversöhnlichen Mitteln ihre eifrigen Mitbrüder vom geplanten Attentat abhalten. Versöhnlich gegen aussen dann immerhin doch der gemeinsame Versuch der Palästinenser und Israelis, das Pferd des Bräutigams aus einem Minenfeld zu locken – wenn auch am Schluss nur die eine Methode, die des arabischen Bräutigamvaters, zieht: zärtliche Zurufe statt Schreckschüsse. Und unversöhnlich wiederum, ganz innen, der Konflikt zwischen Va-

ter und Sohn: Vaters Zärtlichkeit kann auch zum zähen, konservativen Fordern werden. Gegen die althergebrachte Tradition wehrt sich der Sohn. Er weigert sich, den «Vollzugsbeweis» der Hochzeit in Form des blutbefleckten Lakens zu liefern. Angesichts ihres blockierten Gattens wählt die Braut einen pragmatischen Weg und entjungfert sich selbst.

Emanzipation, Tradition; oszillierende Vorzeichen. Thema ist nicht einfach Palästina, sondern: das Harte und das Weiche, das Männliche und das Weibliche, das Alte und das Neue. Und, wie beim Pferd im Minenfeld, die Strategie des Umwegs. Mit Parabeln, philosophischer Lei-

denschaft und einem Ethos der Versöhnung soll gezeigt werden, dass die Situation nicht einfach nur politisch ist.

Die verschiedenen Stränge des Plots sind streng, fast zu sichtbar miteinander verwoben. Der Autor selbst spricht von einer Tragödien-, ja einer Opernstruktur. Spannungskurven werden aber, so bewusst sie aufgebaut sind, hinterlistig wieder gekappt; man findet sich vor einem Konglomerat von Denkanstößen, Fragmenten, so komplex, verführerisch und ewig-menschlich, dass man sich darin schier verliert; denn die harte Struktur birgt ein weiches, sinnliches Innenleben: An dieser geradezu biblisch symbolischen Hochzeit geht es um Essen, Gerüche, Stoffe, Farben, Tanzbewegungen, um Schlaf, Traum, Trunkenheit, um Ohnmacht. Hier spielt sich der «film de l'intérieur» ab; hier transformiert sich auch Ethnologisches in Kino. Der intime Blick geht nicht mehr, wie zum Beispiel in Pasolinis Nahost-Bildern, durchs Fenster der Welt, er ist vielmehr drinnen und schöpft aus der subjektiven Imagination.

Nicht immer unbedenklich ist, wenn die Kamera unverstellt und ohne Respekt vor dem Geheimnis bei Ritualen und Intimitäten dabei ist und «zeigt». Die nackt abgelichteten Körper der Palästinenserinnen werden von europäischen Berufsschauspielerinnen dargestellt. Authentizität wird hier simuliert. Der subjektive Blick auf das dem Fremden verhüllte, das über dem Umweg der ästhetischen Imagination entblösst wird, internationalisiert, schafft Distanz und macht unbeteiligt. (Michel Khleifi, der Autor, lebt und lehrt seit 17 Jahren in Belgien. Von dort hat er auch seinen Kameramann mitgebracht, der eine handwerklich blende Arbeit geleistet hat.)

So liegt die positiv politische Kraft dieses Films weniger in seinen Bildern als doch in der Struktur. Was ich weiter oben als «fast zu sichtbar» bezeichnete, dieses grobe Verweben verschiedener Plotstränge, rührt nicht daher, dass der Autor unbeholfen simplifizierte. Sichtbar wird da vielmehr, auch im Kleinen, der Wille zu einer Sprache, die sich selber zur Diskussion stellt: zu einer einfachen, von allem Zusammenhangsterren freien Sprache. Zum Beispiel, wenn im Prolog, als der Bräutigamvater beim Gouverneur die Bewilligung einholt, auch Gesichter einmontiert werden, die vorerst am Dialog scheinbar unbeteiligt sind: Sie alle werden später, im Gefolge des Gouverneurs, am Fest erscheinen und die Chance zu einer Geschichte bekommen.

Die Sichtbarkeit, von der hier die Rede ist, ist nicht mehr physischer sondern geistiger Natur: eine filmische, filmimmanente Begreifbarkeit ist das, eine Anregungs-Funktion. Hier, im Stil, sucht «Noce en Galilée» das Politische. Diese Hochzeit, sie gibt Chancen zu Geschichten, zwingt aber nicht zu dramaturgischer Spannung und ideologischen Zusammenhängen. Gibt Freiheit zu mehrdeutigen Geschichten: zur Geschichte der Selbstdefloration der Braut; zur Geschichte der Befreiung des palästinensischen Volkes, die so einfach, wie es politische Rhetorik glauben machen will, nicht zu sein scheint. Ein reaktionärer Schluss? – Ein menschlicher Schluss. ■

Rolf Hürzeler

## La noche de los lapices

(Die Nacht der Verhöre)

Argentinien 1986.

Regie: Héctor Olivera

(Vorspannungangaben

s. Kurzbesprechung 88/210)

Am 23. Juni dieses Jahres meldete die französische Presseagentur AFP: «Der Oberste Gerichtshof Argentiniens hat das Verfahren gegen 20 Offiziere, Unteroffiziere und ehemalige Angehörige des Geheimdienstes eingestellt, die wegen Verbrechen gegen die Menschlichkeit während der Militärdiktatur angeklagt waren.» Die Verteidigung der Angeklagten berief sich auf den «Befehlsnotstand», nach welchem Offiziere straffrei ausgehen, die während der Diktatur nicht über eigenständige Befehlsgewalt verfügten.

Der Mittelschüler Pablo (Alejo Garcia Pintos) liegt nackt auf einem Metallschragen. Seine Arme und Beine sind festgebunden. Ein geschniegelter Herr mit Krawatte stellt die Musik eines Transistorradios lauter. Ein feisser Wanst mit wurstigen Fingern greift nach dem elektrisch geladenen Metallstab und berührt damit die Brustwarzen des Opfers. Die trotz der Radiomusik zu lauten Schreie dämpft der Kultivierte, indem er Pablo eine Decke auf den Kopf drückt. Ein Dritter sitzt gelangweilt neben der Folterung und spielt mit einem Feuerzeug. Pablo soll gestehen, obgleich seine Peiniger genau wissen, dass er nichts zu gestehen hat.

Der argentinische Regisseur Héctor Olivera leistet mit Szenen wie dieser ein Stück Vergangenheitsbewältigung für das Land. Natürlich ist es nicht neu, was er zeigt. Spätestens seit die

«Nationale Kommission zur Untersuchung des Verschwindens von Personen» (Conadep) unter dem Vorsitz des Schriftstellers Ernesto Sabato ihren Bericht über die Menschenrechtsverletzungen unter den Unrechtsregimes Videla, Viola und Galtieri veröffentlichte, hat die Welt Kenntnis von den Folterungen. Aber Wissen und Sehen – selbst in den gespielten Szenen und durch die Verfremdung des Mediums – sind zweierlei. Olivera setzt den Zuschauer und die Zuschauerin dabei nicht in die Position des Voyeurs, sondern konfrontiert das Publikum mit dem Unbeschreiblichen. Bei einzelnen Sequenzen möchte man wegschauen oder die Augen schliessen, fühlt sich aber verpflichtet, zu sehen, um sich dem Unglaublichen auszusetzen.

Mit jugendlicher Ausgelassenheit eröffnet Olivera «La noche de los lapices». Mittelschüler fordern an einer chaotischen Versammlung im September 1975 in La Plata die Einführung von Studentenausweisen, um Vergünstigungen bei der Benützung öffentlicher Verkehrsmittel zu erhalten. Eine Demonstration wird organisiert; es kommt zu Auseinandersetzungen mit der Polizei. Erst nach dem Sturz der korrupten Regierung von Isabel Perón (März 1976) kommt es zu Verhaftungen. Sechs Aktivistinnen und Aktivisten werden in einer Nacht der langen Messer entführt. Pablo kann sich vorerst verstecken, wird aber später trotzdem gefasst. Die Schülerinnen und Schüler sind keine Helden im Kampf gegen den Polizeistaat; sie schätzen in ihrem Übermut die politische Lage falsch ein. Noch nach den ersten Beschattungen durch zivile Polizeibeamte glauben sie lediglich an Einschüchterungsversuche durch die Behörden. Pablo redet an der Schülerversammlung gar von einer mögli-

chen Unterstützung der Schülerforderungen durch die linke Guerilla, die Montoneros. Er verkennt die Klassegegensätze ebenso wie seine Kolleginnen und Kollegen. Zwar sprechen sie einander mit «Companero» an, doch sie sind verwöhnte Mittelstandskinder, die Che Guevara wie einen Pop-Star bewundern.

Das revolutionäre Brimborium ist indes für die «Rechte» Anlass genug durchzugreifen, sobald das Militär durch seine Machtübernahme den dafür nötigen rechtsfreien Raum geschaffen hat. Diese «Rechte» ist im Film – ebenso wie in der damaligen politischen Realität – nicht fassbar: Militärs, Polizei, paramilitärische Banden aus einem faschistoiden Milieu haben sich zu einer fatalen Interessenkoalition zusammengefunden, deren ideologischer Kitt ein radikaler Antikommunismus ist. Unter entsprechenden Voraussetzungen kommt die Foltermaschine der Diktatur ins Rollen und nimmt sehr schnell eine Eigendynamik an, die sich nicht mehr bremsen lässt. Die sechs Mittelschüler, die verschwinden, verlieren ihr Leben, nicht weil ihr politischer Aktivismus für das Regime gefährlich wäre, sondern weil sie in der Öffentlichkeit über die an ihnen vollbrachten Untaten als Zeugen in eigener Sache berichten könnten.

Héctor Olivera liefert einen subtilen Querschnitt durch die lateinamerikanische Spielart des Faschismus. Die jovialen Regierungsvertreter, die anscheinend von nichts wissen, die Schreibtischtäter, die organisieren, aber nicht gerne selbst Hand anlegen, und schliesslich die praktischen Täter, die Metzger. Diese Hierarchie schützt vor Verantwortung, wie die eingangs zitierte AFP-Meldung belegt. Die Mörder erscheinen im Film nicht als individuelle Persönlichkeiten, sondern als typi-

sierte Monster, die sich nicht erfassen lassen, weder in ihrem menschlichen Wesen, noch als Verbrecher, die zur Rechenschaft gezogen werden müssen.

Olivera beschränkt sich in diesem Film auf die Darstellung der Untaten, auf die politische Analyse verzichtet er. Hier mag die Kritik an «La noche de los lapices» einsetzen, die Erklärung, wie es zu dieser Rechtslosigkeit kommen konnte, fehlt nämlich. Selbst wenn es stets einfach ist, zu sagen, was zusätzlich in einen Film gehörte, vermisst man die historische Dimension in der Abrechnung mit der jüngsten Vergangenheit. Das «Nie wieder!» genügt angesichts der derzeitigen politischen Verhältnisse in Argentinien nicht. Erst im vergangenen Januar fand die letzte Meuterei unter Oberstleutnant Aldo Rico statt. Anlass waren die wenigen juristischen Verfahren, die gegen Offiziere wegen Menschenrechtsverletzungen angestrengt worden waren. Deshalb ist die politische Entwicklung, die zu den Verhältnissen in den siebziger Jahren führte, nach wie vor brisant.

---

## KURZ NOTIERT

---

### Englisches Filmstudio geschlossen

Eines der letzten grossen Filmstudios in Grossbritannien, die Elstree Studios in Borehamwood nördlich von London, ist an eine Immobiliengesellschaft verkauft worden und wird im Herbst geschlossen. Elstree war 1927 ausserhalb der Smogzone der britischen Hauptstadt gegründet worden und galt jahrzehntelang als das britische Hollywood. Alfred Hitchcock drehte dort seine ersten Filme.

Olivera erzählt eine geradlinige Geschichte mit einfachen filmischen Mitteln. Er wählte einen reportageartigen Stil, Facts über die Gewalt. Sentimentalitäten fehlen. Eine pubertäre Liebesgeschichte zwischen Pablo und Claudia (Vita Escardo) illustriert höchstens die lebenswürdige Naivität der Opfer. Die Leistungen der Schauspieler sind austauschbar. Zwar ist Pablo als der einzige Überlebende des Dramas Protagonist, aber auf ein individuelles Charakterbild von ihm wird verzichtet; seine Erlebnisse ziehen sich als roter Faden oder blutige Spur durch den Film. Trotzdem spürt man ein Engagement der jungen Schauspieler; ihr Appell an das Publikum spricht aus ihren Gesichtern.

Geschickt eingesetzt hat José Luis Castineira de Dios die Musik. Im Gegensatz zur üblichen Hollywood-Machart führt sie nicht zu den Geschehnissen hin und steigert sie gar durch eine Zunahme der Intensität. Sie untermalt nur, oft leise, oder sie setzt Kontrapunkte – Geigenklänge in der Folterkammer.

Héctor Olivera («No habia mas penas ni olivido») wurde 1983 mit dem Silbernen Bären in Berlin ausgezeichnet) hat nach authentischen Berichten einen erschütternden Film gedreht, eine Dokumentation des Geschehenen und eine Warnung im Hinblick auf die weitere politische Entwicklung – nicht nur Argentiniens.

Zur Vertiefung zwei Literaturhinweise: Der Bericht der Conadep ist unter dem Titel «Nie wieder!» deutsch erschienen (Hamburger Institut für Sozialforschung, Verlag Beltz, Weinheim 1987). Omar Rivabella hat das fiktive Schicksal einer Frau in argentinischen Gefängnissen beschrieben «Susana. Requiem für die Seele einer Frau», Verlag im Waldgut, Frauenfeld 1987. ■

Urs Meier

## Fluchtkanal

### Alternativer Regionalfernseh-Versuch in Zürich

Unter dem Namen «Fluchtkanal» veranstaltete das alternative «Zürcher Lokalfernsehen» einen Versuch mit fünf, in wöchentlichem Rhythmus ausgestrahlten Sendungen. Anlass waren die unter dem Motto «Fluchtpunkt Zürich» laufenden Junifestwochen sowie die Gegenveranstaltungen mit dem Titel «Fluchtgrund Zürich». Der «Fluchtkanal» beschränkte sich nicht auf eine Berichterstattung über das geballte Kulturangebot des Zürcher Juni, sondern setzte sich mit dem Leben in der Stadt Zürich von einem engagierten Standpunkt her auseinander. «Fluchtkanal» demonstrierte, was für eine Bereicherung lokales Fernsehen sein könnte, zeigte aber auch die finanziellen Schwierigkeiten eines solchen Konzepts auf.

Im ersten Moment sieht das Signet des «Fluchtkanal» aus wie eine technische Panne. Das Testbild fängt an, von oben nach unten über den Bildschirm zu laufen. Doch dann neigt sich die Bewegung zum scheppernenden Klang einer Rockgitarre in eine perspektivische Horizontale und suggeriert die Flucht durch einen endlosen Kanal. Die Symbole eines ungeliebten Zürich ziehen auf hochgewirbelten Bildchen vorbei: Die breite Zufriedenheit des Stadtpräsidenten gehört ebenso dazu wie die Tausendernote, der Polizist in Kampfmontur wie der Bagger, aber auch das brave blaue Tram und das Postkarten-Grossmünster fehlen nicht. Das Signet ist derart stimmig, dass die Besonderheiten und die Programmatik des «Fluchtkanal» daran fast vollständig ablesbar sind, nämlich: Dieses Lokalfernsehen will Partei ergreifen, es tritt mit einer kämpferischen Haltung an. Es will aber auch Spass machen; die Verulking ist seine schärfste Waffe. Und schliesslich will dieses Fernsehen sich auch in formaler Hinsicht profilieren: Die audiovisuelle Ausdrucksweise soll technisch bewältigt und den Inhalten angemessen sein.

### Erstaunliche Leistung

Soviel kann ich vorweg bestätigen: «Fluchtkanal» hat die Versprechen des Signets im grossen ganzen eingelöst. Diese Leistung ist um so erstaunlicher, wenn man die kurze Vorbereitungszeit von wenigen Wochen und die bescheidene finanzielle Ausstattung des Versuches in der Grössenordnung von 50000 Franken in Betracht zieht. Die mit dem *Verein Alternatives Regionalfernsehen Zürich (ARTV)* zusammenarbeitenden Veranstalter haben Zeitpunkt und Thematik für den Versuch gut