

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 44 (1992)
Heft: 9

Rubrik: Kritik

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: 12.05.2025

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

Requiem

Regie: Reni Mertens, Walter Marti
Schweiz 1992

Franz Ulrich

«**M**usikalisches Filmgedicht ohne Worte, ein Requiem für die Millionen Soldaten aller Nationen, die in diesem Jahrhundert auf den Schlachtfeldern gefallen sind.» So die knappe Inhaltsangabe der Autoren. Eine stumme Trauerarbeit also, aber dennoch eine sehr beredte! Denn Bilder (Kamera: Urs Thoenen) und Musik (Léon Francioli) sprechen eine deutlich artikulierte Sprache. In der subtilen Montage (Edwige Ochsenbein) verbinden sie sich zu einem vielfältigen Diskurs über die von Kriegen geprägte Geschichte Europas am Vorabend seiner Eini-gung, die (auch) künftige Kriege verhindern soll.

120 Millionen Opfer haben in den letzten hundert Jahren die Kriege in Europa gefordert - eine Zahl, die im Kopf nicht zu fassen ist. Diese Masse ist nicht mehr vorstellbar, das Mass an Trauer und Zorn von uns Zuschauern versagt angesichts der schieren Monstrosität einer solchen Zahl. Sie bleibt abstrakt, real fassbar ist nur das einzelne Opfer. «Requiem» bewegt sich ständig zwischen diesen Polen der abstrakten Masse und des Individuums. Die riesigen Soldatenfriedhöfe mit ihren unabsehbaren Reihen von Grabstätten sind nach ästhetischen Gesichtspunkten in grüner Natur angelegte Garten- und Parkanlagen, sind Landschaftsornamente, die bestimmten Ordnungs- und Gestaltungsprinzipien folgen. Erst das Ein-

zelgrab macht individuelle Schicksale sichtbar: Die Toten haben alle einen Namen, um sie haben Mütter, Geschwister, Kinder und Freunde geweint. Blumen, Fotos und Andenken auf den Gräbern



zeugen davon. Aber da gibt es auch Gräber, die nur mit einem rudimentären Namen bezeichnet sind, weil der Tote vielleicht ebenso zerfetzt war wie sein Ausweis...

«**Requiem**» (so heisst die katholische Totenmesse) beginnt seine Reise durch die Soldatenfriedhöfe auf Sizilien mit einem griechischen Tempel, mit geborstenen Säulen und Steintrümmern. Hier, mit dem Erbe der griechischen Kultur, beginnt die europäische Geschichte und Kultur, beginnt auch das Gedenken an die Toten der europäischen Vergangenheit. In Stein gehauene, maskenhafte Gesichter wirken wie der Chor aus einer griechischen Tragödie, der nun die Tragödien unserer Zeit begleitet. Die

Fahrt zu den Gedenkstätten, die in etwa dem Verlauf des Zweiten Weltkrieges nach der Landung der Alliierten auf Sizilien folgt, führt durch Italien (Monte Cassino u.a.), dann über die Alpen an die

Westfront (Verdun, Ypern), nach Berlin im Norden und Österreich im Osten. Dabei werden auch Gedenkstätten aus dem vorigen Jahrhundert (Solferino, Henri Dunant!) und Schlachtfelder des Ersten Weltkrieges besucht, auf denen die österreichisch-ungarische Monarchie endete.

Mit diesen zeitlichen und räumlichen Aspekten sind eine Reihe weiterer Themen verknüpft. Auch auf den Soldatenfriedhöfen - eine Folge von Nationalismus, Rassismus, Ideologie und Kampf um Macht und Märkte - liegen die Toten nach Nationen getrennt. Und in der Ästhetik und Architektur der Gedenkstätten werden Unterschiede sichtbar, mit denen die Nationen ihrer Opfer gedenken. Diese liegen mehrheitlich unter Kreuzen begraben, weniger zahlreich unter dem Davidsstern, dem Halbmond und dem Sowjetstern. Von allen wird behauptet, sie seien für das Vaterland, per la patrie, per la patria gefallen. Was als Kanonenfutter verheizt wurde, dient jetzt der Glorie der Nation. Es ist, als ob das schlechte Gewissen mit dem feierlichen Ritual der Friedhöfe übertüncht werden müsse, damit auch spätere Generationen willig in den Tod marschieren. Von den

Mächtigen, den Politikern, Generalen und Admiralen findet man auf diesen Friedhöfen kaum Grabmonumente, sie haben – wenn überhaupt – ihre eigenen, prächtigeren.

«Requiem» zeigt die Friedhöfe, die sonst geradezu Touristenattraktionen sind, menschenleer. Wenn man sich als Zuschauer daran gewöhnt und als bewusste Konzentration auf die Gedenkstätten und ihre Gestaltung akzeptiert hat, kommt plötzlich – einer Ohrfeige gleich – eine uniformierte Männergruppe ins Bild, die mit Fanfarengeschmetter eine patriotische Gefallenenehrung absolviert. Das ist mehr als ein Stilbruch – eine empörende, ja obszöne Szene, die bewusst macht, das mit den Toten noch immer patriotischer Schindluder getrieben wird. Es ist schon wahr, Kriege sind keine Naturkatastrophen...

Reni Mertens und Walter Marti wollen Bilder zeigen, die Zuschauerinnen

und Zuschauer damit zum Denken bewegen. Warum sie auf Worte, einen Kommentar verzichten, begründen sie in ihrem nachfolgenden Beitrag. Das Erstaunliche ist, dass allein mit Bildern und Musik ein klarer Standpunkt, eine Haltung, eine Ethik zum Ausdruck gebracht wird. Auch ohne Worte ist «Requiem» ein Fanal gegen den Krieg und Tod, ein Plädoyer für den Frieden und das Leben. Da fehlen nicht Anprangerung und Kritik, auch nicht Ironie und Humor. Und es gibt Sequenzen wie jene von Mauthausen, die allein durch ihre Montage unheimlich beklemmend sind. Oder es werden «Blasphemien» sichtbar gemacht wie jenes Kreuz, auf dem an Stelle des Corpus Christi ein Schwert befestigt ist, oder jenes andere Kreuz, dessen Längsbalken in einer Handgranate endet. Das zentrale christliche Symbol wurde da zu einer Ungeheuerlichkeit pervertiert.

Weil Zuschauerinnen und Zuschau-

er durch keinen Kommentar geführt und eingeengt werden, sieht man sich mit den Bildern und Tönen «ungeschützt» konfrontiert. Das setzt eigene Kenntnisse und Erfahrungen voraus und ist nicht ungefährlich, weil man darauf mit dem reagiert, was man im eigenen Kopf hat. Mir drängten sich ständig die grausigen, entsetzlichen Bilder aus Jugoslawien auf. Da werden um nationalistisch-rassistisch-religiöser Ideologien und der Macht willen tausende von Menschen massakriert – auch «Material» für spätere Heldengedenkstätten. Ein grauenhaftes, man muss wohl sagen typisch männliches Verhalten, das in einem Zerstörungs- und Todestrieb alles vernichtet, was sich den absolut gesetzten Ideen von Macht, Nation, Rasse und Religion entgegenstellt. «Requiem» ist ein erschütterndes Mahnmal gegen diese Pervertierung des Menschen und darum – leider – von grösster Aktualität. ■



Inklusive die Unendlichkeit

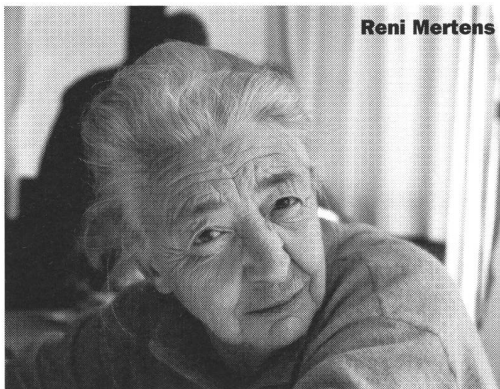
RENI MERTENS UND WALTER MARTI ZU IHREM DOKUMENTARFILM «REQUIEM».

Wir finden es sinnvoll, dass die Uraufführung in Locarno stattgefunden hat, weil wir noch wissen, dass Locarno 1925 ein Ort der Utopie und der Hoffnung war. Mit den Locarno-Verträgen vom 16. Oktober wurden die Weichen für eine Versöhnung Europas gestellt.

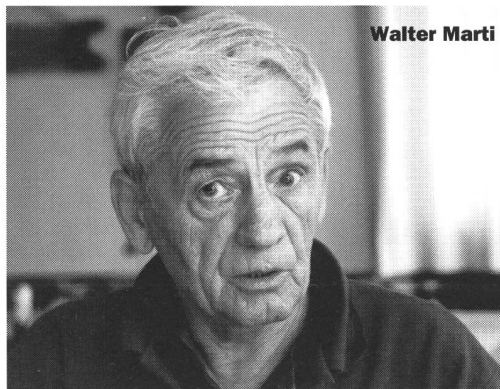
Im selben Jahr wurden in Den Haag die vorhandenen und künftigen wahllos tötenden (chemischen und bakteriologischen) Waffen verboten. Man träumte in Locarno wie in Genf von Vernunft, Menschlichkeit und Frieden. Diese Träume leben noch immer. Als wir beschlossen, «Requiem» zu machen, stand die Berliner Mauer noch, ebenso die DDR, und niemand ahnte den Zusammenbruch der Sowjetunion, nicht den Golfkrieg und nicht die Scheusslichkeiten in Jugoslawien. Wir machten diesen Film in der Perspektive der auf 1993 programmierten Einigung Europas. Als Bürger eines europäischen Landes, das sich nicht mit Waffen an den Kriegen dieses Jahrhunderts beteiligt hat, schenkte uns der Schweizer Pass das Privileg, nicht patriotisch zum Töten verpflichtet zu sein.

Wenn «Requiem» ästhetisch wirkt, dann war das weniger unsere Absicht als unser Handwerk. Die Soldatenfriedhöfe sind ästhetisch angelegt. Man kann diese Ästhetik pervers finden, aber es ist eine. In ihr zeigen sich die Unterschiede der Nationen beim Gedenken an die Toten. Die Friedhofs- oder besser Landschaftsgärtner hatten alle ein Konzept, wohin Bäume, Sträucher und Blumen kommen sollten. Unser ästhetischer Standpunkt besteht

darin, dass wir ein kohärentes Konzept entwickelten, das uns erlaubte, alles aufzunehmen, was uns begegnete – das Widersprüchliche und Dialektische, das Schöne ebenso wie das Scheussliche und Furchtbare. Wir gingen an nichts vorbei.



Reni Mertens



Walter Marti

Es gibt keine schräge Einstellung im Film, in der ein Grab oder sonst etwas links oder rechts vorbeiziehen würde. Wir betrachten alles frontal, auch im Travelling. Was man anschauen soll, ist immer in der Mitte. Und wenn das Wichtigste, Symbolträchtigste in der Mitte ist, wissen wir, dass alles andere auch noch da ist, inklusive die Unendlichkeit. Das war ein Vorschlag von Kameramann Urs Thoenen. Hätten wir aus irgendwelchen anekdo-

tischen oder ästhetischen Absichten kreuz und quer gefilmt, wäre der Film im Schnitt ganz anders geworden. Unsere Dokumentarfilme sind das Resultat der Analyse der Wirklichkeit und deren Methode.

Dass wir in diesem Film auf Worte verzichtet haben, ergab sich zwangsläufig. Zu dieser Unmasse von Gräbern kann man nichts Gescheites sagen. Es sind keine patriotischen Reden fällig, es liegt auch kein Aufruf gegen den Krieg drin. Es geht um die Betrachtung von hundert Jahren europäischer Geschichte, in die die ganze Welt verwickelt war. Die Leute sollen zuerst schauen, empfinden und dann denken. Ein Kommentar wäre widersinnig, weil wir versuchten, das im Zuschauer auszulösen, was er sich dazu selber denken und sagen kann. Das Interessante an der Weltaufführung in Locarno ist, dass alle – je nach dem Fundus ihrer Erfahrungen und Kenntnisse – mit diesem Film etwas anderes aus sich herausholen. Das ist ein wunderbares filmisches Experiment, das genau zu diesem Thema passt.

Unsere Erfahrung und Einsicht als Dokumentarfilmer, die so mühsam und selten Filme machen können: Ein Film, in dem geredet wird, veraltet sofort. Es sind die Texte und Kommentare, die veralten, nicht die Bilder. Mit Texten können die Filme nicht zwanzig Jahre lang leben. Wir sind aber gezwungen, langlebige Filme zu machen – also Gedichte. ■

Zusammenstellung: Franz Ulrich

Die blaue Stunde

Regie: Marcel Gisler
Schweiz/Deutschland 1992

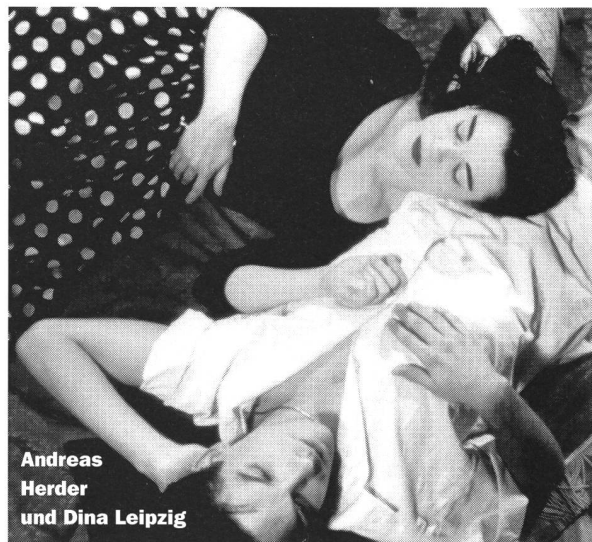
Pierre Lachat

Gleich wie sein Erstling von 1985, nämlich «Tagediebe» (ZOOM 24/85) könnte auch der Drittling von Marcel Gisler (nach «Schlaflose Nächte», 1988, ZOOM 24/88) wieder heissen. Denn da hängen die Hängertypen aus der Hängerszene von Berlin wieder in ihrer Berliner Hängerszene herum und haben keine Blasse, ob sie kommen oder gehen, und passieren tut nichts, und das Ganze sei sowieso wieder einmal viel zu lang. Wer es so einfach sehen will, hat nicht völlig unrecht. Der Titel «Die blaue Stunde» signalisiert wieder, wie bei «Tagediebe», dass die Figuren keinerlei Anfällen von Arbeitswut unterliegen. Und doch verpasst eine solche Deutung das Wesentliche. Der Held, Theo (Andreas Herder), sagt in der letzten Szene zur Heldin, Marie (Dina Leipzig), jetzt gehe alles wieder von vorne los, und das sei doch zu einfach. Sicher, sagt sie, alles gehe wieder von vorne los, es sei aber im Gegenteil alles sehr kompliziert. Das Einfache besteht darin, dass nichts Unwiderrufliches geschieht, und früher oder später wird ja immer alles, was sich ungeschehen machen lässt, dann auch wirklich aufgehoben und gelöscht. Theo ist ein ewiger Jüngling. Ein bestelltes Sofa, das Marie missfällt, lässt er vom Lieferanten noch mit demselben Lastwa-

gen wieder wegbringen. So verwechselt er Spontaneität mit Beliebigkeit. Das Komplizierte andererseits ergibt sich erst aus dem Versuch zu verstehen, warum nichts Unwiderrufliches geschieht, und zwar auch nicht im Leben Maries von

ihm der Betreffende nun als Kunde oder privat begegnet. Er ist von Berufs wegen allein, aber gerade weil Prostitution die Einsamkeit erhält, fühlt er sich in seiner Stellung leidlich wohl.

Mit dem gelassenen Humor des feinsinnigen, wenn auch nur bedingt eleganten Komödienmachers wird da eine tragische Figur eingekreist. Das Naturtalent Herder verkörpert ideal jemanden, in dem Egoismus und Naivität aufeinander treffen, man kann auch sagen: Verderbtheit und Unschuld. Von der Amoralität eines Tiers liesse sich sprechen, einer Katze zum Beispiel, mit der ihn Marie schon nur von den Augen her sehr treffend vergleicht. Theo kommt und geht, wie ihm beliebt, ohne selbst zu wissen, wozu es dienen kann.



Andreas Herder
und Dina Leipzig

nebenan. Deren Freund Paul (Cyrille Rey-Coquais) zieht wiederholt bei ihr aus und wieder ein, und er ist im übrigen als Schriftsteller gescheitert, ehe er auch nur angefangen hat.

Theo seinerseits ist wohl ein ewiger Jüngling, aber er ist auch ein Stricher mit klarem Tarif. Das ist es, was alles ein wenig schwieriger macht. Für Selbstlosigkeit hat er keinen Sinn, schon gar nicht für die der andern. Bei jedwedem Gegenüber nimmt er nichts als dessen materielles und sexuelles Eigeninteresse wahr, ob

Er knüpft und löst Beziehungen in einem fort. Doch führt ihn das Freisein ohne die Kraft zur Entscheidung letztlich in die Leere, ins Nichts. Stillstand und Ereignislosigkeit – und das Ungeschehenmachen all dessen, was sich zugetragen hat oder auch nur zugetragen haben könnte – gewinnen denn sehr wohl eine Aussagekraft in diesem Film, der wenig hoch- und vieles herunterspielt, der simpel daherkommt und sich gern etwas frivol, ja oberflächlich gibt, und der sich dann doch als kompliziert und mitfühlend ernst erweist. ■

Hear My Song

*Regie: Peter Chelsom
Grossbritannien 1991*

Michael Lang

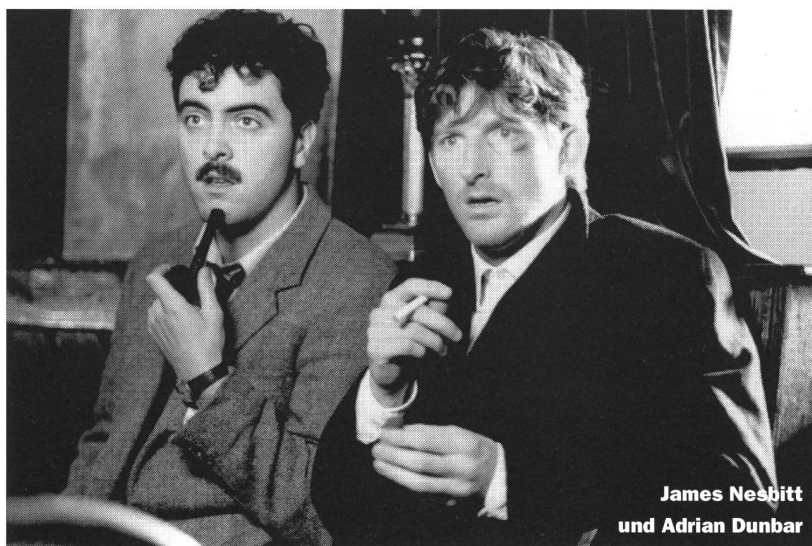
Die Geschichte spielt in den achtziger Jahren in der britischen Industriestadt Liverpool in einem verschuldeten Varieté namens «Heartly's». Manager Mick O'Neill hat ein paar Probleme, denn die Eigentümer des Etablissements sind nicht mehr gewillt, tatenlos zuzusehen, wie der rote Zahlenberg anwächst. Aber dann – so will es der Gang des hinreissend unterhaltsamen, intelligenten und originellen Filmdebuts des Engländers Peter Chelsom (Regie und Ko-Autor) und des Nordiren Adrian Dunbar (Ko-Autor und Darsteller des Micky O'Neill) – zeichnet sich eine Wende ab. In einer Zeit, in der sich das festfreudige, vorwiegend irische Publikum gerne zurückorientiert, die Nostalgie des Showbusiness zelebriert, soll ein Star von gestern zur Attraktion von heute werden: Josef Locke (Ned Beatty), ein unbeugsamer Ire mit gewaltiger Tenorstimme, ein Volksheld der kleinen Bühne. Und ein Mann mit dem Charisma eines proletarischen Helden: Locke, der im Programm geheimnisvoll als «Mr X» angekündigt wird, musste in den fünfziger Jahren aus England fliehen, weil er Steuern hinterzogen hatte. Seitdem ist die Polizei hinter ihm her – oder genauer ein einziger Polizist: Jim Abbott (treffend gespielt vom einstigen TV-Serienhelden David McCallum), Chef der Steuerfahndung, ein gerissener, ehrgeiziger Beamter, der es nie hat verschmerzen können, dass ihm die singende Beute

entwischt, unter dem Gelächter von dessen Fangemeinde.

Dies also ist die Ausgangslage für ein zauberhaftes modernes Filmmärchen, eine weitere Produktion aus dem Hause «Film Four International», wo das britische Kino sorgfältig gepflegt wird, das mit durchdachten Stories, exzellenten Schauspielern und stimmiger Ausstattung der amerikanischen Kommerzindustrie erfolgreich trotz. «Hear My Song» pendelt stilistisch zwischen der forschenden Aufbruchstimmung der sechziger Jahre und dem romantisierenden Geist der filmmässig gerne auf das «heile Weltbild» getrimmten optimistischen Fünfziger. Aber dies stört nicht, im Gegenteil. Peter Chelsom garniert die Filmerzählung, die eine herzergreifende Liebesgeschichte mit einem kriminalistischen Suchlauf ver-

bindet, augenzwinkernd mit ironischen Zwischentönen. Und führt seine bildstarke, musikalisch in beste Jazz-Noten gekleidete Exkursion in die Welt der Varietés und Traumtänzer fast wie ein Magier, der seine Pappenheimer im Zuschauer-raum sehr genau kennt.

Allüberall stossen Zuschauerinnen und Zuschauer auf schräge Ideen, kuriose Einfälle und überraschende Wendungen. Was nichts als logisch ist. Bald wird klar, dass Jo Locke, der auferstandene Revuestar, gar nicht der ist, den er zu sein vorgibt, sondern ein Doppelgänger, weil der wahre Locke, ein trinkfester Rabauke und moderner Rebell, weit weg im hintersten Irland auf einem kleinen Hof hockt, es sich mit seinen Spiel- und Saufkumpanen wohl sein lässt und nicht im Traum daran denkt, sich im fernen Liverpool



**James Nesbitt
und Adrian Dunbar**



**Ned Beatty (Mitte),
Maurice Blake (links)
und Paddy Cole**

vom Chief of Police die Handschellen anlegen zu lassen. Aber weil Schwindel kurze Beine haben, wird es eng auf der Bühne, die der rührige Manager Micky O'Neill aufgebaut hat, um sein Geschäft vor dem Sturz in den Konkurskeller zu retten. Dass der Bluff mit dem Doppelgänger scheitert, dafür sorgt Cathleen (Shirley Anna Field), die Mutter der hübschen, kratzbürstigen Nancy (Tara Fitzgerald), in die Micky verliebt ist. Denn Cathleen, die vor Jahren eine leidenschaftliche Affäre mit Jo Locke hatte, entlarvt «Mr X», den sie zuerst für ihren einstigen Liebhaber hält, als kläglichen Versager. Von Micky O'Neill als künftigen Schwiegersohn will sie jetzt erst recht nichts mehr wissen.

Um sich vor Nancy und Cathleen und dem verärgerten irischen Stmmpublikum zu rechtfertigen und dem «Heartly's» doch noch auf die Beine zu helfen, greift der initiative Jungunternehmer Micky

zum letzten Mittel. Zusammen mit seinem Freund Fintan (James Nesbitt) tuckert er hinein in die irische Landschaft und versucht, den trotzigen Schwerenöter vom Pub-Tresen wegzulocken. Was ihm nach etwelchen Turbulenzen denn auch gelingt, nicht zuletzt deshalb, weil auch Jo Locke die Stimme des Herzens laut vernimmt: Kein Kostverächter in Sachen Weiblichkeit, hat auch er nicht vergessen, einst die Gunst einer gewissen Cathleen genossen zu haben, der er als Jurymitglied zur Wahl als «Miss Dairy Queen 1985» und lokaler Berühmtheit verholffen hatte. Alte Liebe rostet ja bekanntlich nie – ein immergrüner Kernsatz, der für «Hear My Song» ganz speziell gilt. Peter Chelsom und Adrian Dunbar schafften es tatsächlich, ihrem Film den Charme der Schaubude, den zärtlichen Hauch von Illusionen zu verleihen, den man sich immer gerne gefallen lässt, weil er von Erinnerungen an die Kindheit und Jugend

begleitet wird, an eine Zeit, die zwar Vergangenheit meint, aber niemals Vergessen. Chelsom, 1956 geboren und im Seebad Blackpool aufgewachsen, kann sich noch an den wirklichen Jo Locke erinnern: Der gefeierte irische Tenor hatte neunzehn Jahre lang als «Mr. Blackpool» die Kurgäste unterhalten.

Es sei noch einmal gesagt: Allein schon für das virtuose Finale in Micky O'Neills «Hartley's»-Club verdient das Chelsom/Dunbar-Team mit dem «Golden Globe»-nominierten Locke Darsteller Ned Beatty herzlichsten und anhaltenden Applaus. Schön, dass es das Kino in dieser queren, verschrobenen Form noch gibt. Dass es vorwiegend Filmemacher aus Grossbritannien sind, die solche magischen Momente zu schaffen vermögen, ist kein Zufall: Dort beherrscht man seit jeher auf allen Ebenen die Kunst, verrückte neue Moden auf der soliden Basis einer gewachsenen Tradition einzuführen. ■

Am Ende der Nacht

Regie: Christoph Schaub
Schweiz 1992

Robert Richter

«**W**endel» (1987), «Dreissig Jahre» (1989) und «Am Ende der Nacht» heissen die drei Männergeschichten, die der Zürcher Christoph Schaub bisher erzählt hat. «Wendel» dokumentiert rückblickend den Abschied von der jugendlichen Aufbruchstimmung, «Dreissig Jahre» liess im Bewusstsein der nicht zu realisierenden Utopien einen Hoffnungsschimmer übrig. Der dritte Film nun gibt dieser Trilogie, die wohl nie eine werden sollte, ein irritierendes Ende. Die Frustration lässt in «Am Ende der Nacht» nur noch den Ausweg in die Sackgasse der Zerstörung offen.

Robert Tanner (Peter von Strombeck) ist Filialleiter eines mittelkleinen Lebensmittelgeschäftes irgendwo im schweizerischen Agglomerationsmief. Das Geschäft geht ordentlich, die Kunden sind zufrieden. Dem kleinbürgerlichen Karriereverständnis entsprechend, hat Robert für seine Frau Edith (Jessica Früh), seinen Sohn Beni und sich ein Einfamilienhaus erarbeitet. Für grosse Ideale bleibt kein Platz mehr übrig, schleichend sorgt der Alltag dafür, dass sogar das Bedürfnis nach Utopien erstickt. Robert Tanner verdorrt von innen heraus, ein Aus- oder Aufbruch ist ausgeschlossen. In die Isolation manövriert, bleibt nur noch eine Möglichkeit: die Zerstörung jener Welt, die er sich aufgebaut hat und die zu seiner Falle wurde.

Die Geschichte könnte der Boulevardpresse entnommen sein: Nett grüssender Nachbar und fleissiger Geschäftsmann tötet ohne ersichtlichen Grund seine Familie. Nicht die Frage nach dem Warum, nicht die Suche nach einer plausiblen Erklärung für die Tat interessierte Schaub. Vielmehr wollte der Filmemacher, ausge-

eine Indizienkette auf, wie sie ein Untersuchungsrichter auf der Suche nach dem Tatmotiv zu erstellen versucht. Auf der Leindwand entsteht das Porträt eines Mannes, der nicht zuletzt wegen 4000 Franken, die er sich aus der Ladenkasse «borgte» und die ihm am Wochenende fehlen, seine Familie auslöscht.

Vermutlich wollten Christoph Schaub und Martin Witz (Drehbuchmitarbeit) zuviel in ihren Film hineinpacken. Der Absicht, unsere Gesellschaft, die die Suche nach Utopien und Ideen vernachlässigt und die Menschen sprach- und heimatlos macht, als irrationales Spinnennetz zu porträtieren, kollidiert mit dem Anliegen, das Leben aus der Sicht Tanners zu zeigen. Weil sich die



hend von diesem extremen Akt, den gewöhnlichen, «normalen» Alltag umkreisen, in dem wir alle leben und der für Robert Tanner nur den Weg hin zur Zerstörung offen gelassen hat. Christoph Schaub: «Aus dem extremen Akt kann man viel über das Normale erfahren, von den Rändern her lässt sich der Mittelpunkt besser erkennen».

Christoph Schaub hat den Fehler begangen, das eine zu wollen und das andere zu tun. Indem der Film Robert Tanners alltägliches Leben aus seiner subjektiven Wahrnehmung heraus porträtiert, stellt er alle Ereignisse und Episoden in den Dienst der Psychologisierung. Er baut

aufs Individuelle beschränkende Psychologisierung und die aufs Allgemeine zielende, distanzierte und objektivierende Betrachtung nicht zu einem funktionierenden Ganzen vereinen lassen, fehlt dem Film der Boden unter den Füßen. Vieles in diesem sonst sorgfältig und einfallsreich erarbeiteten Werk kommt damit gar nicht erst zum Tragen. Schade ist es beispielsweise um das visuelle Konzept von Christoph Schaub und Kameramann Ciro Cappellari, das Tanners Verlust an Überblick und Klarsicht mit Bildern erlebbar macht, die die Hauptperson bis hin zur Tat durch Cadrage und abnehmende Tiefenschärfe immer mehr isoliert. ■

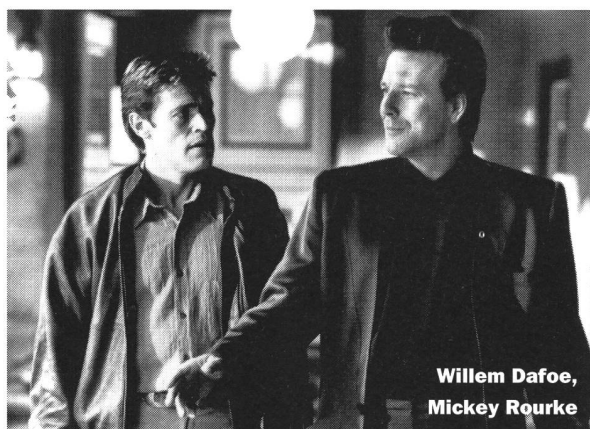
White Sands

Regie: Roger Donaldson
USA 1992

Carola Fischer

Roger Donaldson stammt aus Australien. Er hat den offenen Blick für weite Landschaften, den Sinn für die Theatralik der Natur. Die bizarre, karstige Landschaft von New Mexico, dem Schauplatz dieses Politthrillers, ist geheimnisvoller und packender als die Story selbst. Der Film beginnt mit einer atemberaubenden Kamerafahrt über das rotbraune Wüstenplateau über dem Canyon von Rio Grande: Am Rande der Schlucht, neben der (vom Produktionsdesigner erstellten) Ruine einer indianischen Kultstätte, wird die Leiche gefunden, die alles ins Rollen, sprich den Provinzsheriff Ray (Willem Dafoe), dessen neuer Hut genauso steif ist wie seine Moral, ins Rotieren bringt. So standfest verheiratet war schon lange kein Leinwandheld mehr. «Do you love your wife?» fragt Lane (Mary Elizabeth Mastrantonio), nachdem sie den ganzen Film lang vergeblich versucht hat, ihn zu verführen. «Yes.» – «Do you love me?» will die Lady wissen, die schliesslich eine Menge Geld auf dem Konto und auch sonst einiges zu bieten hat. «Could have been» sagt der Traum aller Ehefrauen lächelnd und steigt ins Auto. Das ist das Ende von Sheriff Ray Dolezals Reise, die er angetreten hat, um die Identität des 250000 dollarschweren Toten herauszufinden. Ob ihn Pflichtbewusstsein, Neugier oder schiere Abenteuerlust treiben,

bleibt unklar wie viele Motive der handelnden Figuren (eine deutliche Drehbuchschwäche). Rays einzige Spur ist eine Telefonnummer, die bei der Obduktion im Magen des Mannes gefunden wurde – genüssliche Autopsieszenen gehören ja zu den Standards des Genres, und diese ist vergnüglich unappetitlich.



Willem Dafoe,
Mickey Rourke

Rays Ermittlungen führen ihn aus dem kleinkrämerischen Polizistenalltag der Kleinstadt hinein in die Welt der grossen Deals des FBI. Zuerst erscheint alles eine Nummer zu gross für ihn. Bereits im ersten Motel überfallen ihn zwei kampfstarke Lesben - mittlerweile unverzichtbares Inventar im gängigen Hollywoodkino? Aber je verworrenener und gefährlicher die Situation für ihn wird, als er von FBI-Agenten angeheuert wird, die Mission des Toten zu übernehmen (nämlich einen Waffenhändler grossen Stils zu überführen), desto mehr entpuppt sich der simple Sheriff als gewiefter Taktiker, der

seine diversen Widersacher raffiniert gegeneinander ausspielt und am Schluss als Sieger dasteht. Im einzigen Moment, wo's brenzlich für ihn wird, weil er der Frau begegnet, die den echten Agenten, für den er sich ausgibt, kennt, rettet ihn sein Sexappeal, der in der smarten Geschäftsfrau Lane den weiblichen Jagdinstinkt weckt. Resultat siehe oben.

Wieder hat Roger Donaldson einen Thriller inszeniert, der aufzeigt, dass der staatliche Machtapparat mit dem organisierten Verbrechen verfilzt ist, die grössten Schurken auf der Gehaltsliste des CIA stehen (Ähnlichkeiten mit der Iran-Affäre sind durchaus beabsichtigt). Während die schrittweisen Enthüllungen Kevin Costners im besser gelungenen «No Way Out»

noch in Atem zu halten und zu überraschen vermochten, lässt Willem Dafoes Marsch durch den Sumpf der Korruption relativ kalt, obwohl er das Zeug zum positiven Helden durchaus besitzt. Aber der Story fehlt der Biss. «White Sands» ist routiniertes Kinohandwerk mit durchschnittlichem Unterhaltungswert. Die Figuren sind zu schematisch, die Guten und die Bösen rasch identifiziert, die Schwarz-Weiss-Zeichnung allzu platt. Trotz dieser Einwände bleibt es ein genialer Einfall, den schwarzen Bösewicht auf der gleissenden, weissen Gipsdünenlandschaft von «White Sands» zu Tode zu hetzen. ■

Bratan

Regie: *Bachtijar Chudojnasarow*
Tadschikistan 1991

Der kleine Bruder

Judith Waldner

Es sei an der Zeit, dass der pausbackige, «Pfannkuchen» genannte Junge in väterliche Obhut komme, denkt dessen grösserer Bruder. Beide leben seit der Scheidung der Eltern bei der Grossmutter. Mit der Eisenbahn macht sich das mutterlose Gespann auf den Weg in die Stadt, wo der Vater wohnt. Der Zug, eine uralte Lok und ein paar gammelige Güterwaggons, bummelt gemächlich durch die Landschaft. Aber durch was für eine! Zu platt scheinen Worte, die wunderbar eingefangene karge Weite, die kantigen Hügel zu beschreiben.

Die Geschichte, die «Bratan» erzählt, ist einfach und ungekünstelt. Beim

Vater angekommen, erkennt dieser seine Kinder zuerst nicht und erschrickt über die Aussicht, wieder Elternpflichten übernehmen zu müssen. Längst lebt er mit einer anderen Frau zusammen. Der Kleine will sowieso nicht bleiben und reist durch eine List mit dem grösseren Bruder zurück. Glücklicherweise, denn dass der Ältere, der auf den Jüngern aufpasst, ihm Halt und Wärme gibt, plötzlich allein dastehen könnte, ist beinahe schon undenkbar.

Die Zugfahrt durch die tadschikische Steppe, die kleinen Episoden mit anderen Reisenden und Leuten an Haltestellen stehen im Mittelpunkt von «Bratan». Nun

sind Eisenbahnen seit jeher beliebte Gefährte, Filmfiguren auf Reisen zu schicken. Doch hier wird einmal mehr klar: Ein Zug ist nicht einfach ein Zug. Das rollende Ungetüm ist mit viel Einfallsreichtum in kraftvolle, poetische und immer wieder überraschende Bilder gefasst, sie anzuschauen ein Augenschmaus.

Bachtijar Chudojnasarows Debutfilm wurde an mehreren Festivals mit Preisen geradezu überhäuft. Zu Recht. Aus einem vorerst dünnen, vom Regisseur und einem seiner Freunde verfassten Drehbuch ist durch Improvisation auf dem Set ein kleines filmisches Juwel geworden. Da hat einer mit viel Intuition

gearbeitet, das sieht man in jeder Einstellung. «Bratan» ist eines der leider so seltenen Kinoerlebnisse, bei denen einem schon mal wohlige Schauer über den Rücken laufen. Ein Film, dem die sattsam bekannte regnerische Depression und schwermütige Leere vieler Filme aus der ehemaligen Sowjetunion fehlen. Mit Tarkowski wurde der erst 27jährige Regisseur mehrmals verglichen. Ein Vergleich, der zumindest auf einem Bein ganz böse hinkt. Sicher, spröde inszeniert Bachtijar Chudojnasarow, einfach und still und mit erstaunli-

von links:

I. Tabarowa,
Firius Sabasaliw,
Timur Tursunow





Die beiden
Brüder beim
Vater auf Besuch

cher Sicherheit. Doch geht ihm die Tarkowski eigene melancholische Schwermut, die existentielle Seelenpiegelei und Todessehnsucht ab. Vielmehr ist «Bratan» getragen von einer Leichtigkeit und tiefen Lebenslust.

Leise Melancholie schwingt zwar immer wieder mit und manchmal sieht's aus, als sei das Leben wirklich ganz und gar jämmerlich. Da sitzt etwa der immer hungrige Kleine im düsteren Schulhauskorridor und weint herzerreissend. Mindestens eine mittlere Katastrophe muss da passiert sein. Die düsteren Wolken lichten sich allerdings schnell. Wegen einer sehr schlechten Note im Singen sind all die Tränen geflossen. Der Bruder

weiss Rat, zündet ganz einfach das Blatt mit der ungenügenden Zensur an, und in der nächsten Sekunde ist alles vergessen. Subtil sind die Regungen des Knirpses gezeichnet, ohne dass «Bratan» dadurch zu einem Kinderfilm der süßen Sorte würde. Gewiss, die umwerfende Komik, die «Pfannkuchen» – übrigens ein Laiendarsteller wie alle anderen – auf die Leinwand bringt, seine Missgeschicke, seine trotzigsten Reaktionen schaffen viel Atmosphäre. Zum anderen lebt «Bratan» von leiser Ironie und subtilen Alltagsbeobachtungen. Chudojnasarow tönt an, dass das Leben in der tadschikischen Öde kein Zuckerschlecken ist. Da werfen die Jungs aus dem Ort kleine Päcklein und

Plastikflaschen auf Lastwagen, die ins Gefängnis unterwegs sind. Aus Solidarität mit den Inhaftierten einerseits, aber auch, um selber etwas zu verdienen.

Sequenzen wie diese sind kurz, lassen keine Tristesse aufkommen. Denn viel wichtiger als die misslichen Umstände ist etwas anderes: die Beziehungen von Mensch zu Mensch, das herzliche Verhältnis der beiden Brüder. Ihre Zärtlichkeit und Liebe – ohne Pathos, eindringlich und gleichzeitig unaufdringlich gezeigt –, sind von einer Art, wie sie selten zu sehen sind im Kino. «Bratan» ist ein ebenso sinnliches wie intelligentes Spiel aus Licht und Schatten, ein herzerwärmender Film. ■

Thunderheart

Regie:
Michael Apted
USA 1992

Halbblut

Franz Everschor

«**T**hunderheart» beruft sich zu Beginn auf tatsächliche Ereignisse in Indianer-Reservaten während der siebziger Jahre. Unausgesprochen wird damit angespielt auf den Fall Leonard Peltier, der in der amerikanischen Öffentlichkeit nach wie vor unvergessen ist und in regelmässigen Abständen in Presse und Fernsehen für Aufregung sorgt. Peltier, damals Leiter einer Bewegung, die für die Rechte der Indianer kämpft, wurde in einem politisch motivierten Mordfall als angeblich Schuldiger verhaftet, verurteilt und bis heute nicht freigelassen, obwohl zahllose Gründe dafür sprechen, dass sich die amerikanische Justiz hier auf unkomplizierte Weise eines Widersachers des Systems entledigt hat. Michael Apted hatte gerade einen Dokumentarfilm über Peltier vollendet, als man ihm das Drehbuch zu «Thunderheart» anbot: «Incident at Oglala», produziert von dem in Indianerfragen stets engagierten Robert Redford.

Was «Thunderheart» interessant macht, ist Michael Apteds Versuch, eine routinetafte FBI-Story für die humane und soziale Problematik heutiger Indianerpolitik durchsichtig zu machen. Was in der Hand eines anderen Regisseurs leicht zu einem Actionfilm mit folkloristischem Hintergrund hätte verkommen können, gewinnt durch Apteds insistierende Blickrichtung auf das zwischen Traditionsbewusstsein und Anpassung zerrissene Leben der letzten Ureinwohner Nordamerikas Anspruch und Bedeutung. Mehr als einmal erinnert die Sehweise an Peter Weirs Film «Witness»



(1985, ZOOM 11/85), in dem ebenfalls eine Polizeigeschichte durch die Orientierung auf das Überleben einer – dort religiös motivierten – Aussenseitergruppe an humanitärem Gewicht gewann.

Im Reservat der Sioux-Oglala von South Dakota ist ein Mord passiert. Kein alltäglicher, wie es scheint. Das FBI wird bemüht, das einen jungen Agenten abordnet, den das Amt für besonders geeignet hält, weil er selber zu einem Viertel Indianer ist. Doch FBI-Agent Levoi (Val Kilmer) ist von dem Auftrag alles andere als begeistert, bemüht er sich doch gera-

de, seine indianische Abstammung so gut wie möglich zu vergessen. Er tritt deshalb auch mit besonderer Härte auf, als er und sein Vorgesetzter Coutelle (Sam Shepard) im Reservat ankommen. Durch stoische Abwehr versucht er von sich fernzuhalten, was ihn in besonderer Weise berühren müsste: die unwürdige soziale Situation, die politische Gespaltenheit der indianischen Bevölkerung, die Existenz militanter, bewaffneter Gruppen wie das ARM (Aboriginal Rights Movement). Ein Offizier der örtlichen Indianerpolizei, Walter Crow Horse (Graham Greene), nimmt

sich ein wenig der «Rothaut aus Washington» an und gewinnt dessen professionelle Achtung durch den wiederholten Beweis, dass die alten Fertigkeiten des indianischen Fährtensuchers auch heute noch von Nutzen sein können. Crow Horse bringt Levoi auch in Kontakt mit dem Stammesältesten, einem weisen, die Traditionen seines Volkes unverbrüchlich verkörpernden Mann. Ob er will oder nicht – Levoi wird von einem Tag zum andern mehr in das Leben der Indianer hineingezogen, mit ihren Riten und Mythen konfrontiert und findet sich schliesslich unmerklich in einer Position, die ihm gestattet, auch seinen eigenen Wurzeln nachzugehen.

Wie schon diese (stark verknappte) Inhaltsangabe zeigen mag, verknüpft sich die genreübliche Suche nach dem Mörder in Apteds Inszenierung immer unentwirrbarer mit dem Eindringen in eine fremde, in ihren metaphysischen Dimensionen faszinierende Welt. Obwohl mit allen

Techniken perfektionierter Action-Dramaturgie vertraut und durch deren Nutzung auch die Anteilnahme des Publikums gewinnend, verwenden Buch und Regie mehr und mehr Zeit auf die Besonderheiten indianischer Kultur, deren Präsenz selbst durch eine alles überwuchernde Zivilisation nicht total verschüttet werden konnte. Der Film hält dafür eine Reihe signifikante Beispiele bereit, die trotz der Ernsthaftigkeit des Themas oftmals mit leiser, bizarrer Komik präsentiert werden. Vor allem aber ist es die Figur des von Graham Greene (dem Mediziner aus «Dances with Wolves») fabelhaft gespielten Indianerpolizisten, die die Verbindung der beiden kaum zu vereinbarenden Sphären überzeugungsstark und ohne falsches Pathos versinnbildlicht.

«Thunderheart» besitzt viel von dem, was Kevin Costners «Dances with Wolves» (ZOOM 4/91) vermissen lässt – die Beschreibung nämlich, wie india-

nisches Leben ohne den ihm eigenen metaphysischen Bezug sinnentleert wäre. «Thunderheart» ist sicher auch in der Lage, den nichtamerikanischen Zuschauerinnen und Zuschauern etwas von der verzweiferten politischen Situation zu vermitteln, in der sich die in Reservenatengepferchten Indianer heute befinden. Die Funktion der militanten indianischen Bewegung jedoch, deren Ursprünge und Ziele, vermag er nicht einsichtig zu machen. Man muss anerkennen, dass Apted in seiner Beschreibung der Reserve und des Indianerlebens wohl bis an die Grenze dessen geht, was in einer Hollywood-Produktion möglich ist. Doch gerade der letzte Rest der hier fehlenden Information ist es, der erst zu einer Beurteilung der Situation befähigt. Nach allem, was man hört, ist gerade das von der Dokumentation «Incident at Oglala» zu erwarten, die im Oktober/November in die Schweizer Kinos kommen wird. ■



Sam Shepard,
Graham Greene
und Val Kilmer

Criminal Justice

Regie: Andy Wolk
USA 1990

Marc Bodmer

Kurz nachdem sich die drogen-süchtige Prostituierte Denise (Rosie Perez) ihr Crack besorgt hat, wird sie im dunklen Treppenhaus des Crackhauses brutal überfallen. Beim Durchsehen der Verbrecherkartei entscheidet sie sich für die Unterlagen über Jesse (Forest Whitaker). Auch in einer Gegenüberstellung identifiziert sie Jesse als den Angreifer im Treppenhaus. Ihre Anklage wird von der jungen, ambitionierten Staatsanwältin Carter (Jennifer Grey) an die Hand genommen, während Jesse dem Pflichtverteidiger Ringel (Anthony LaPaglia) zugeteilt wird.

Ausgehend von dieser Konstellation, wäre eine Who-dunnit-Variation naheliegend, denn auch als Zuschauerin oder Zuschauer hat man den Übeltäter im Treppenhaus nicht erkennen können. «Criminal Justice» schlägt jedoch nicht den Weg bloss trivialer Unterhaltung ein. Keine Rückblenden oder sonst erläuterte Szenen geben den Zuschauern einen Vorsprung gegenüber den Hauptfiguren dieses Justizdramas. Zuschauerinnen und Zuschauer werden den gleichen Zweifeln ausgesetzt wie Verteidiger und Anklägerin. Langsam greift deren Ohnmacht auch auf die Betrachter über.

Obwohl Regisseur Andy Wolk ein Einzelschicksal aufzeigt, verzichtet er auf in solchen Fällen geläufige Überzeichnungen. Nüchtern, fast dokumentarisch, aber immer spannend seziert er den siechen Justizapparat. Aufgrund der dün-

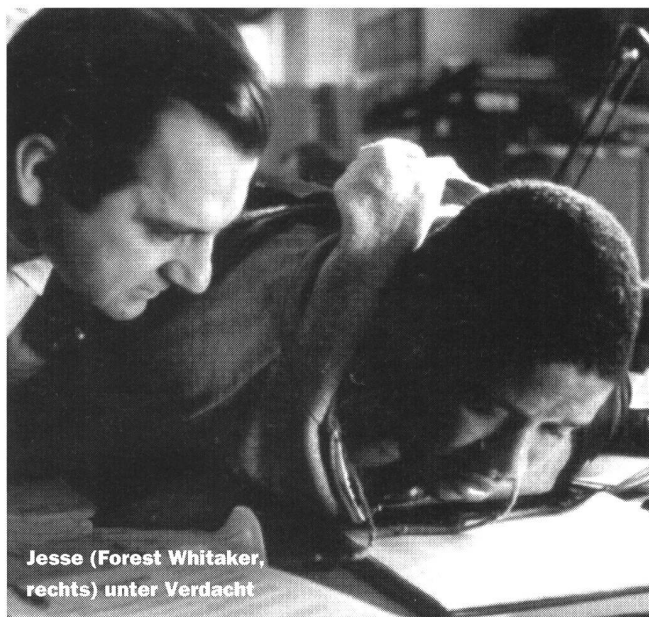
«plea bargaining» entwickelt: Es ist nicht länger entscheidend, ob ein Angeklagter schuldig ist oder nicht. Nur die Verurteilung bzw. die Erledigung des Falles ist von Bedeutung. Wie am Fliessband werden die Angeschuldigten durch

die Justizmaschinerie geschleust und um ihr Recht auf Ermittlung ihrer Schuld oder Unschuld geprellt. Wie im vorliegenden Fall wird bei unsicherer Ausgangslage dem Angeschuldigten empfohlen, die vorgeworfene Tat einzugestehen. So lässt sich mit der Staatsanwaltschaft eine mildere Strafe aushandeln als die vom Gesetz vorgesehene.

In «Criminal Justice» kommt es denn auch soweit. Jesse, der seine Chancen für einen Freispruch schwinden sieht,

schwenkt auf den Handel ein. Ob er der Übeltäter ist oder nicht, wissen am Schluss weder Verteidiger noch Staatsanwalt und Zuschauer. Aber das ist nicht von Belang, denn schon steht der nächste Fall an...

«Criminal Justice», von Michael Apted («Gorillas in the Mist», 1988) für die private US-Fernsehanstalt HBO produziert, ist bei uns als Videopremiere erschienen. ■



Jesse (Forest Whitaker, rechts) unter Verdacht

nen Beweislage, des schwachen Alibis Jesses und der auch nicht über jeden Zweifel erhabenen Anschuldigung der Drogensüchtigen empfiehlt Pflichtverteidiger Ringel seinem Klienten, sich für schuldig zu bekennen. Jesse, der bisher seine Unschuld beteuerte, gerät immer mehr in die Mühlen einer Justiz, die alles andere als gründlich mahlen.

Als Folge der Überlastung hat sich in den Vereinigten Staaten das sogenannte

Toutes peines confondues

Regie: Michel Deville
Frankreich 1992

Carola Fischer

Ein kleiner Polizeibeamter aus Lyon ermittelt in einem Fall von Brandstiftung mit Todesfolge. Da es sich bei den Opfern um die Eltern eines international tätigen Grosskriminellen, Gardella (ein noch von van Goghscher Magerkeit gezeichneter Jacques Dutronc) handelt, schaltet sich Interpol ein. Unversehens sieht sich der krausköpfige, französische Inspektor Vade (Patrick Bruel) von einem mysteriösen Mr. Turston (Vernon Dobtcheff) angeheuert, in der Schweiz Beweismaterial gegen Gardella zu sammeln, während er vordergründig den Tod von dessen Eltern untersucht. Das ist die Ausgangslage in diesem personenreichen kriminellen Verwirrspiel, in dem die Fronten nicht immer klar sind, Täter zu Opfern werden und umgekehrt, die Frage von Schuld immer neu gestellt werden kann. «Man sucht etwas über einen anderen und findet etwas über sich selbst heraus», dieser Schlüsselsatz, der gegen Ende des Films fällt, könnte von jedem stammen.

Auch wenn es vordergründig um eine brisante Kriminalstory geht – Gardella ist in Drogenhandel, Giftmüllgeschäfte, Geldwäschereien verwickelt –, ist letztlich die Aufklärung krimineller Machenschaften nebensächlich. Deville benutzt die Romanvorlage von Andrew Coburn für einen typischen «Deville»: Ein elegant inszeniertes, schön fotografiertes, kunstvoll verschlungenes Kammerspiel mit gepflegten Dialogen. Im Zentrum eine Dreiecksgeschichte (Vade verliebt sich in Gar-



Patrick Bruel

dellas Frau Jeanne) mit jeder Menge erotischer Anspielungen. Bei Deville ist Sex allgegenwärtig, in allen Beziehungen spielen körperliche Berührungen eine Rolle, unabhängig, ob es sich um einen Mann und eine Frau oder zwei Männer handelt. Verstohlene kleine Gesten, von einer voyeuristischen Kamera genüsslich eingefangen. Sex auch in der Sprache, versteckt oder offen. «Sie sagt uns, wie er bumst, und wir wissen, wie er ist», sagt Gardella zu seinem Komplizen Scandurat (Bruce Myers), als sie beschliessen, ihm die blonde Laura (Sophie Broustal) ins Bett zu schicken. Sex auch im Schnitt, wenn das Bild von Jeannes geöffneten Beinen auf ein Ruder, das ins Wasser taucht, geschnitten wird. Überhaupt, der Schnitt, Devilles «Markenzeichen». «Kaum ein zweiter arbeitet mit einer so

grossen Auflösung der einzelnen Szene», schwärmt ein Schweizer Jungfilmer, der sich aus Neugier als Statist verdingt hatte. Denn ein Teil des Films spielt in Zürich, postkartenmässig gefilmt. Auch dieser Könnler hat der Limmatstadt keine Poesie abgewonnen.

Trotz der virtuellen formalen Gestaltung hinterlässt dieser Film im Vergleich zu «Péril en la demeure» (1984), «La lectrice» (1988) und «Nuit d'été en ville» (1990) bei mir einen schwächeren Eindruck. In seiner extremen Gestyltheit wirkt der Film, trotz Gewalt und Leidenschaft, seltsam steril. Ein Hochglanzprodukt ohne Seele. Zu Unrecht wird Deville hier von einem Teil der französischen Kritik mit Hitchcock verglichen. Keine von Hitchcocks Figuren hat mich so kalt gelassen wie die Protagonisten dieses Films. ■