

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 46 (1994)
Heft: 2

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>

Naked

Regie: Mike Leigh
Grossbritannien 1993

Michael Lang

Der britische Film, auch er steckt in der Krise, kann sich derzeit neben der nordamerikanischen Übermacht zwar nur schwer behaupten, aber er hat es eben doch besser als anderswo in Europa: Die beiden Regie-Autoren Stephen Frears («The Snapper», ZOOM 1/94) und Kenneth Loach («Raining Stones») bringen regelmässig filmische Qualität auf die Leinwand und sind, letzterer mehr als ersterer, auch politisch klar einer Linie verpflichtet. Doch die Zwei sind nicht allein. Die dritte Kraft im losen Bunde heisst Mike Leigh (51), mit kreativen Wurzeln in der Theaterwelt; nicht weniger als zwanzig Stücke hat er verfasst und zum Teil auch inszeniert. Im Film- und Fernsehgeschäft ist Leigh seit 1971 («Bleak Moments» gewann 1972 in Locarno den Goldenen Leoparden) präsent und seine brillante, quere Komödie «Life Is Sweet» (1990, ZOOM 6-7/92) ist auch bei uns noch in bester Erinnerung.

Nun bringt der eigenwillige Kreative einen Film, der in jeder Hinsicht radikale Akzente setzt: «Naked» ist eine kompromisslos offene, ungeschminkte, provokante und schockierend-aberwitzige Odyssee eines bohemhaft-zynischen Stadstreichers im London von heute. Johnny durchmisst einen gespenstisch leeren Stadtdschungel, scheinbar wie ein durchgedrehter Guerillakämpfer gegen echtes und vermeintliches Unrecht, das an seiner Seele begangen worden ist; vor seiner Wut ist niemand sicher, Frauen schon gar nicht. Aber das ist nur eine Seite der Medaille. Die andere lässt einen Entwurzelten im urbanen Niemandsland

ahnen, der auch wund sein könnte, wie ein angeschossenes Tier, immer verzweifelt auf der Suche nach Wärme und Liebe.

Am Filmfestival von Cannes 1993 hat Leigh mit seiner vehement couragierten, bitterschwarzen Sozialsatire nicht nur den Regiepreis gewonnen, sondern auch den Darstellerpreis. Der ungemein ausdrucksstarke Bühnenschauspieler



Katrin Cartlidge,
Lesley Sharp

David Thewlis spielt Johnny, den arbeitslosen Randständigen, der, nachdem er in Manchester eine Frau vergewaltigt hat, in London Kontakt zu seiner ehemaligen Geliebten, Louise (Lesley Sharp), aufnimmt. Dabei lernt er die ausgeflippte, drogensüchtige Sophie (Katrin Cartlidge) kennen, eine der zwei Wohnpartnerinnen Louises. Das Zufallspaar hat bald einmal eine heftige Sex-Affäre, was die Probleme nicht kleiner macht. Parallel dazu wird die Figur des sadistisch veranlagten Yuppies Jeremy eingeführt, ein Macho der übelsten und arrogantesten Sorte, ein Frauenhasser (was Leighs Figuren auf den ersten Blick nicht selten zu sein scheinen), den es wie ein Vampir nach jungem Fleisch und Blut drängt, weil er sich dadurch vor dem geschützt glaubt, was ihm als Einziges

Todesängste macht: das Altern.

Leighs Film entwickelt sich in einem Klima um Sexualität und Gewalt. Aber auch über skurrile Begegnungen, schlaglichtartige Vorkommnisse um philosophierende Nachtwächter in leeren Hausobjekten und Obdachlose wird eine Atmosphäre der Einsamkeit erzeugt. Irgendwann geraten dann die Hauptpersonen aneinander, emotional aufgepuscht; und weil weder Johnny, noch Jeremy und auch nicht die Frauencharaktere reine Klosterbrüder und Beteschwestern sind, entwickelt sich das Ganze zu einem alptraumhaften Schattenspiel. Leigh zerlegt seine Nabelschau auf die verätzte Befindlichkeit einer verluderten Sozialkultur in einzelne Kapitel, von denen jedes für sich eine enorme Dynamik be-

sitzt, gewissermassen zur Zeitbomben-Kette wird, die dann in einem beklemmenden Finale detoniert.

Die Gedanken aber verharren beim Protagonisten Johnny, einem ständig palavernden, gebildeten Zeitgenossen, einem Stadt-Hamlet, zweifelnd an allem, aber auch einem vor Sarkasmus strotzenden «Peripatetiker», also einem umhergetriebenen Philosophenschüler, sehr frei nach dem Vorbild Aristoteles. Der wilde Kerl verkündet allerorts den herannahenden Weltuntergang, lamentiert über göttliche Ungerechtigkeit, zitiert reichlich christliches Gedankengut, schleudert auf dem weiten Feld zwischen richtiger Erkenntnis und fataler Fehleinschätzung hin und her, wie ein heillos gedopter Eisläufer. Dabei drängt es auch ihn nur dorthin, wo viele eine Erlösung von allem



David Thewlis

Bösen und Nahrung für den Kampf des Lebens erhoffen: ins Reich der Liebe. Johnny vermutet sein Heil, seine Rettung in der Verbindung mit Louise, nach dem Motto «ich werde geliebt, also bin ich!»

Mike Leigh gelingt es, den Suchlauf eines Egomane glaubhaft einzurichten, aus einer extrem chaotischen Ausgangslage heraus. Allerdings müssen nicht nur die Figuren durch ein wahres Wechselbad der Gefühle, sondern auch das Publikum; da bleibt kaum Zeit zum Atmen. Das Kino des Mike Leigh pulverisiert die gängigen Sehgewohnheiten, ist eine Sturmflut aus Augenreizen und Wortkaskaden. Mal ähnelt die Leitfigur dem gewaltgeilen Alex in Kubricks «A Clockwork Orange», mal erinnert er an den irren Shakespeare-König Lear. Gesichert aber ist nichts, denn Leigh richtet sein filmisches Brennglas schonungs- und erbarmungslos auf einen immer wieder überraschend variierten subkulturellen Stadt-Mikrokosmos und enthüllt verschiedene Facetten eines unheilvoll defekten Sozialnetzes, durch des-

sen Maschen nicht nur die Johnnys dieser Welt zu fallen drohen. Gibt es überhaupt noch ein normales Leben, zwischen Urknall und Apokalypse? Das ist die Kernfrage in «Naked».

Die beunruhigende Faszination des Films ergibt sich auch aus der Tatsache, dass keine klarumrissenen, geschweige denn ungebrochenen Identifikationsfiguren auszumachen sind. Was auf die Leinwand geschwemmt wird, ist menschliches Strandgut, männlichen und weiblichen Geschlechts, schicksals- haft durch Lüste, Triebe und Hörigkeiten verstrickt, verquirlt zu einem Bilderstrudel, zu einem Potpourri des Fatalen und Abseitigen. Dass dabei das tragikomi- sche Moment nicht aussen vor bleibt, sondern immer wieder einen Platz einfor- dert, erstaunt nicht. Leigh, der seinen von der Kritik erwartungsgemäss kontrovers aufgenommenen Film nicht gerne kom- mentiert, sagt immerhin: «Ich bin ein Clown. Ich will bewirken, dass man über den Lebensschmerz lacht!»

Dies gelingt, wenn man genug Tole- ranz und Neugier aufbringt für ein Werk, das, wie sein Schöpfer ebenfalls anmerkt, «eine apokalyptische Dimension hat, von Männern, Frauen, Sexualität und Gewalt berichtet». Und doch auch eine Liebes- geschichte ist. Was der vielleicht kantig- ste, ungeschliffenste Filmautor Britanni- ens vorzeigt, verrät, das sei angemerkt, durchaus eine Seelenverwandtschaft mit dem Credo seiner cineastischen Vorbil- der, Satyajit Ray und Jean Renoir, oder den literarischen, Samuel Beckett und Harold Pinter: Die einen haben ihn ge- lehrt, wie man furchtlos auch das Dunkle im Menschen verbildlichen, illustrieren kann, ohne den Sturz in die voyeuristi- sche Obszönität. Und die anderen liefern die scharfe Munition für die Sprengkraft des Wortes und des Absurden an sich. Nicht nur vor diesem ideellen Hinter- grund gesehen ist «Naked», ohne Frage, ein unbequemer, wichtiger Film, einer, der lange über den Tag hinaus nachwirkt, nachwirken soll. ■

Babylon 2

Regie: Samir
Schweiz 1993

Martin Schlappner

Wenige Jahre sind es her, dass in Solothurn im Rahmen der Filmtage eine Diskussion geführt wurde, deren Teilnehmer sich mit dem Bild der Stadt im neuen Schweizer Film (der Jahre 1970 bis 1990) befassten. An dieser Diskussion, die auf eine damals im Entstehen begriffenen und seither unter dem Titel «Zwischen Heimat und Niemandsland» erschienenen Bericht von Margret Bürgisser aufmerksam machte, zugleich aber bereits vorliegendes Material besichtigen sollte, nahm, weil ihm sein Spielfilm «Filou» (1988) Kompetenz dazu verschaffen hatte, auch Samir teil, Filmer aus einer irakisch-schweizerischen Familie, der in der Stadt Zürich niedergelassen und in der Filmszene kreativ tätig ist. Mit seiner Provokation, dass es in der Schweiz, dem Land zwischen Jura und den Alpen, Städte gar nicht gebe, denn was als eine Stadt, da und dort in alter Zeit historisch beglaubigt, sich ausnehme, sei im Laufe des Besiedlungswachstums seit dem Zweiten Weltkrieg längst Teil geworden einer dicht gefügten, nur gelegentlich lockeren Agglomeration, löste Samir zwar Erstaunen, da und dort aber auch Widerspruch aus. Vor allem aber wies er auf das Thema hin, das ihm damals schon im Kopf herumging und das nun in dem Film «Babylon 2», einem dokumentarischen Essay von brisanter Aufhellung der Existenz zwischen Heimat und Niemandsland, Gegenstand eines filmisch vielschichtig bewältigten Exerzitiums geworden ist, in welchem sich Darstellung und Analyse so plastisch wie scharfsinnig verbinden.

Zwar ist auch für Samir Zürich eine Stadt, doch diese Stadt ist keinesfalls – was sie vergleichbar machen würde mit den Kernorten des Auslandes, um welche sich Agglomerationen gebildet haben –

eine Metropole. Zürich ist Teil, ein gewichtiger natürlich, doch kein zentraler, eines endlosen Suburb. Dieser erstreckt sich, zwischen städtischen und ländlichen Strukturen wechselnd, über das ganze Mittelland hin – über jenes Land hinweg zwischen dem Jura und den Alpen eben, die Samir dieser Mittellage wegen als Mitte-Land bezeichnet. «Das grosse Mitte-Land» lautete denn auch ursprünglich der Titel des Films, der uns nun als «Babylon 2» beschäftigt. Städte also nicht metropolistisch das Aussehen des Landes bestimmend, sondern vereinzelt angeordnet zwischen aufgereihten, gesichtslosen Strassendörfern, in der Endlosigkeit der Reihung eine Situation schaffend, die vielleicht die europäische Zukunft vorwegnimmt.

Als Samir im Jahr 1988 mit seinem Spielfilm «Filou» das Publikum, soweit es bürgerlich sesshaft ist, herausforderte, entwarf er provokativ auch ein Bild der Urbanität insofern, als die Stadt, Zürich in diesem Fall, zwar die Szenerie zur Verfügung stellt, diese jedoch insbesondere geschätzt wird, als in ihr sich ein Nischendasein, ein vergnügtes gewiss, eines mit dem Hang zum Unkonventionellen, Randständigen und auch Kriminellen, führen lässt. Zürich erschien in diesem Film ohne ein Zeichen – die Limmat, den See, das Grossmünster und dergleichen –, das die Stadt sogleich und eigentlich erkennbar gemacht hätte. Ein Quartier der Stadt, Aussersihl, daraus eine einzige Strasse nur, die Langstrasse, das ist der Schauplatz, wo sich die ebenso robusten wie kreativen Machertypen tummeln.

Eines vor allem aber ist diese Nische, die das Quartier als Milieu bereit hält und schon immer bereit gehalten hat: Sie ist der Ort, wo sich Einwanderer, einst die Italiener, jetzt Emigranten aus vielen an-

deren, nicht nur mediterranen Ländern, ansässig gemacht haben. Der Ort, der sich als multikultureller Schmelztiegel anbietet und bewährt hat. Diese Multikultur nun aber ist es, die das Kennzeichen längst schon auch der Agglomeration bildet, die längs und quer durch das Mittelland verläuft und die sich Schweiz nennt. Samir erörtert in seinem Film also eine These, die zu untermauern ihm mit den Bildern, die er gefunden hat – mit den Bildern von Menschen und Orten, von Situationen und Lebenseinrichtungen – nicht allzu schwer fällt.

Geht man davon aus, dass dieses Mittelland nicht ausschliesslich von Einwanderern bewohnt ist, dass die Mehrheit also noch immer von Schweizern, deren Herkunftsgefühl sich seit Generationen ertüchtigt hat, gebildet wird, so ist auch bei dieser Mehrheit wahrzunehmen, dass für sie wie allen anderen Einwohnern auch die Kennzeichen der Heimat die Kennzeichen dieser Agglomeration sind: Tankstellen, Eisenbahnen, Autobahnen, Flughäfen, Radios, Fernsehsender, Telefone und Computer. Diese Mehrheit hätte – trifft die Erinnerung an einen frühen Entwurf des Films zu – nicht anders als die Existenzen der Einwanderer in dessen Darstellung einbezogen werden sollen. Im ausgeführten Film schenkt ihr nun aber Samir einzig soweit Aufmerksamkeit, als sie den Hintergrund tatsächlich abgibt, auf welchem die Befindlichkeit der Eingewanderten, der niedergelassenen Fremden, der im Lande geborenen Ausländer, der Naturalisierten, ausgelotet wird. Insofern sie, die eingeübten Schweizer, den Hintergrund bilden, auf welchen die Bilder der Fremden, der niedergelassenen wie der mit dem Ausweis C abgestempelten Fremden, aufgemalt werden, sind sie prägend und geprägt gegenwärtig in diesem Film,

der nun ein Film über, wenn man so will, das Nischendasein der Einwanderer ist. Einer, der so fremd ist, dass er die Schweiz auch von aussen sehen kann, so unablässig er in dieser Schweiz bereits doch verwurzelt ist, stellt für Schweizer eine Sicht bereit, aus welcher sie die Situation anders als mit ihren fast schon stereotypisierten Augen der Angst vor der Überfremdung wahrzunehmen Gelegenheit erhalten.

Die Perspektive des Fremden auf ein Land, das auf verschlungene Art trotzdem Heimat geworden ist, taucht im Schweizer Filmschaffen nicht zum ersten Mal auf – mit beim Aufbruch in neue

etwas wie Dankbarkeit. Ihm, der sich von einem engen Freund, einem jungen Juden aus schweizerisch-bürgerlicher Familie in der Rolle des Alter ego vertreten lässt, ihm und seinen Partnerinnen und Partnern aus der Emigrantenszene, wo immer im Land, ob in Lausanne, in Basel oder Zürich, ist in unterschiedlichen Graden jene aus Distanz und Dankbarkeit zusammengesetzte Ambivalenz des Verhältnisses zur gleichsam gastgebenden Gesellschaft eigen, die trotz aller ethnischen Fremdheit und kulturellen Andersartigkeit doch so eigenartige Erscheinungen entwickelt hat, die sich schliesslich als Qualitäten einer Heimat, oft wider jedes

prallen lässt, hat er mit «Babylon 2» einen «Montagefilm der Konfrontationen» realisiert. Der Standort, von dem aus er diese Konfrontationen vornimmt, ist subjektiv der Standort des Emigranten, jedes einzelnen jeweils im Bild und im Gespräch habhaft gemachten Emigranten. Das öffnet für den schweizerischen Zuschauer eine Perspektive, in welcher er es sich nicht herablassend bequem machen kann.

Ein Montagefilm indessen ist «Babylon 2» auch technisch und formal. Montiert werden, zunächst wie üblich, Bilder, Töne, Musik und Texte. Diese Töne und Bilder indessen sind mit verschiedenem Aufnahmegerät, Filmkamera und Videokamera, aufgenommen; und sie sind materiell von verschiedener Art, dokumentarisch aufgezeichnet, experimentell hergerichtet, inszenatorisch nachgestellt oder paradigmatisch exponiert – eine Mischform also von Materialien und Formen. Eine Mischform technisch denn auch hin bis zu den elektronischen Methoden des *editing*, die es möglich machen, auf die Bilder Ausschnitte von anderen Bildern zu legen, hinter die Hauptbilder weitere Hintergründe zu schieben, verbale Äusserungen (etwa in Übersetzung ins Französische) lesbar einzublenden: mit dem Ergebnis eines Films, der, wie kein anderer Dokumentarfilm bei uns bisher, in buchstäblichem Sinn vielschichtig ist.

Zuletzt bis auf das kinoübliche Format des 35-Millimeterbandes transferiert, ist «Babylon 2» ein Montagefilm in der Tat, doch einer von ganz anderer Qualität als sie bisher für die Benennung eines Montagefilms gültig war. Hier wurde nicht Material, das anderweitig schon bestand, kompiliert, indem es thematisch in bestimmter Weise geordnet wurde, sondern alles Material eigens hergestellt und im Wechselspiel miteinander konfrontiert, so dass die These Samirs – das Verhalten individualisierter Einzelner, die zudem Emigranten sind – in der Endlosigkeit des schweizerischen Suburbs begründbar ist. Das ist, im ganzen, eine meisterliche Sache. ■



Landschaften war im Jahr 1972 der Italiener Alvaro Bizzarri mit dem dokumentarrealistischen Spielfilm «La stagionale»; dem liess dieser Autor ein Jahr später als ein Dokument der Abrechnung «Il rovescio della medaglia» folgen – ein Dokumentarfilm, der das Arbeitsland Schweiz mit einem Konzentrationslager gleichsetzte. Samir, der auf der Radikalszene der frühen achtziger Jahre mitgespielt hat, kennt hingegen weder Wut noch Larmoyanz. Und wenn er mit Ironie auf das Land reagiert, dessen Beschreibung in diesem Film ein Teil eben seiner Autobiografie als Emigrant ist, so spürt man ihr Respekt an – und gewiss auch so

Wollen, herausstellen.

So verschiedenartig die Herkunft der Emigranten sind, so abweichend voneinander ihre Biografien im einzelnen: Immer stossen, mag einer oder eine aus benachbarten europäischen Ländern gebürtig sein, mag bei der Emigration ein längerer Weg, aus der Türkei, aus Tunesien, aus Jamaica, zurückgelegt worden sein, Welten zusammen. Kulturelle Widersprüche sind es vor allem, bei aller Einfügung und sozialer Einbindung. Indem Samir auf kultureller Ebene eben diese verschiedenartigen Herkunft mit wie immer sich artikulierendem schweizerischem Selbstverständnis zusammen-

Manhattan Murder Mystery

Regie: Woody Allen
USA 1993

Franz Derendinger

Larry und Carol Lipton (Woody Allen und Diane Keaton) sind ein Ehepaar, das langsam in die Jahre kommt. Der Sohn ist ausgeflogen, sie träumt von einem eigenen Restaurant, er freut sich abends jeweils aufs Fernsehprogramm. Man hat sich das Leben bequem eingerichtet – exakt auf die Weise, welche die schleichende Depression fördert. Da bringt auf einmal ein Vorfall Farbe in das graue Einerlei: Eine Nachbarin, welche die Liptons erst am Abend zuvor näher kennengelernt hatten, stirbt völlig überraschend an einem Herzanfall; ihr Mann Paul (Jerry Adler), ein biederer Philatelist und Kleinkinobesitzer, legt in der Folge für Carols Empfinden zuwenig Trauer an den Tag. Das reicht, um ihn des Mordes zu verdächtigen.

Carol spioniert Paul nun nach, ja dringt sogar heimlich in dessen Wohnung ein und trägt akribisch Indizien zusammen, welche ihre Mordthese untermauern. Nachdem sich ihr dröger Eheherr für die detektivischen Kapriolen nicht erwärmen kann, hält sie sich an den gemeinsamen Freund Ted. Der, kürzlich geschieden und von Beruf Krimiautor, findet sich nur zu gern bereit zum zweiseitigen Adrenalin-Trip und investiert eine geradezu juvenile Energie in die Verbrecherjagd. Aber der offensichtliche Hormonschub seiner Gattin bringt dann auch Larry auf Trab, der sich schliesslich zu einem halbherzigen kriminalistischen Engagement aufrafft.

Die Dinge nehmen jedoch eine überraschende Wendung, als Carol die Totgegläubte quietschlebig in einem Bus vorbeifahren sieht. Da wird das ganze Beweisgebäude bröckelig: Welchen Sinn macht es nun, dass Paul sich mit

einem jungen Mannequin hat sehen lassen? Was bedeuten die Flugtickets, die Carol in seiner Wohnung gefunden hat? Noch vertrackter wird es, als die Liptons die Untote in einem Hotel ausfindig machen: Jetzt hat sie nämlich wirklich das Zeitliche gesegnet, und zwar eindeutig nicht ganz von selber. Höchste Zeit, auf's Ganze zu gehen: Doch als die Amateurdetektive Paul eine Falle zu stellen versuchen, schlagen die Hirngespinnste mit einem Mal in blutigen Ernst um. Der Nachbar war's in der Tat, und er ist keineswegs gewillt, sich so leicht geschlagen zu geben, sondern verwickelt seine Verfolger in einen mörderischen Showdown. Aber keine Bange, sie überleben.

In «Shadows and Fog» (ZOOM 3/92) war es der Tod, dem die Kunst ein Schnippchen schlug; in Allens neuestem Film nun hilft sie gegen die öde eines

watierten Lebens. Indem Carol eine Mordgeschichte ausspinnt, schraubt sie sich durch jene Decke aus Bequemlichkeit und neurotischer Lebensangst, die einen auf die Dauer erstickt. Das Fabulieren wird so zum Mittel, das uns ein richtiges Leben im falschen erlaubt. Da ist es nur konsequent, wenn Woody Allen seine Kriminalgroteske durch eine bunte Reihe von Anspielungen und Filmzitate hindurch entwickelt. Der Verweis auf Hitchcock («Rear Window», «Vertigo») fehlt da so wenig wie der auf Orson Welles, dessen «Lady from Shanghai» die Vorlage für das turbulente Finale abgibt. Allerdings hat Woody Allen – erstmals vielleicht – auch stark bei sich selbst abgekupfert; in der Tat wähnt man sich hier zeitweise in einem seiner Stadtneurotiker-Filme aus den siebziger Jahren – und das mindert das Sehvergnügen denn doch etwas. ■



Diane Keaton,
Woody Allen

Les vivants et les morts de Sarajevo

Regie: Radovan Tadic
Frankreich 1993

Leben und Sterben in Sarajevo

Miklós Gimes

Radovan Tadic lebt seit 25 Jahren nicht mehr in Sarajevo. Im letzten Winter ist er wieder hingereist. Mit der Kamera. Wir erfahren wenig über ihn, wissen nicht wie er aussieht, wie alt er ist, wo er lebt. Sein Bericht beginnt im Transportflugzeug der UNO. Radovan Tadic: der Name tönt serbisch.

Am Anfang scheint die Kamera Mühe zu haben, sich zu orientieren. Nicht weil die Stadt unübersichtlich ist, sondern weil die pausenlose Katastrophe verwirrt. Man weiss nicht, wohin mit den Augen. Wo hinschauen, wo wegschauen? Es ist alles zu absurd. Aber bald hat der Rückkehrer aus der Fremde die richtige Distanz gefunden, die richtige Einstellung. Er beobachtet. Lässt seine Kamera lange auf den Gesichtern weniger Menschen ruhen, einer Krankenschwester, einer Studentin, einem jungen Ehepaar, einem Arzt, einer Familie, einem Schwerverletzten, forscht in ihrem Blick, hört ihnen zu. Sie haben Schmerzhaftes erlebt, Angehörige verloren, ihre Brüder, Ehemänner, Kinder. Bald haben wir uns mit der Kamera identifiziert, wir sind es, die uns auf die Strasse hinauswagen, immer mit dem Gefühl der Bedrohung, wir sind es, die uns an eine Hausecke hinstellen und den Menschen zuschauen, ob sie es wohl über eine Kreuzung schaffen, die im Schussfeld der Heckenschützen liegt. Einige gehen würdevoll langsam, andere rennen plötzlich los, andere bleiben lange stehen, sammeln ihren Mut vor dem Sprung ins Leere. Eine elegante Frau mit Hut und Pelzkragen wagt sich nicht auf die Strasse. Sie steht und steht im Schutz der Häuser, während das Leben an ihr vorbeiläuft, wer weiss, wie lange sie schon dort steht.

Aber nie im Verlauf der 75 Minuten haben wir das Gefühl, Eindringlinge zu sein. Wir sind nicht Voyeure bei einem perversen russischen Roulette, Konsumenten eines grausamen Rituals. Tadic leistet die Arbeit eines Journalisten, eines guten Journalisten. Er informiert. Er stellt sich die gleichen Fragen, die wir uns zu Hause stellen, nämlich wie die Menschen dort leben und warum sie leiden müssen. Er hat keine Thesen, die er beweisen muss, aber einen Blick für das Detail. «Ein Film wider das Abstumpfen», hat Walter Ruggle im *Tages-Anzeiger* über «Leben und Sterben in Sarajevo» geschrieben. Er hat recht. Es ist so viel über Sarajevo berichtet worden, dass man bald nichts mehr sehen und hören kann. Tadic zeigt uns die Stadt auf eine Art, die unter die Haut geht, aber anders, nicht über blutige Szenen, sondern über die Menschen, die unter Gefahr leben müssen. Für zwei Kanister Wasser müssen sie ihr Leben riskieren. Und bei aller Solidarität gelten die Gesetze der Gesellschaft auch hier. Wer kein Geld und keine Beziehungen hat, stirbt am schnellsten. Auch Tadic riskiert sein Leben, das verlangt seine journalistische Ehre, er verfolgt den kleinen Yasmin auf seiner einsamen Suche nach Wasser im Visier der Heckenschützen, und während der endlosen Minuten lernen wir die Irrationalität der Bewohner von Sarajevo verstehen: Wer überleben will, muss den Tod verdrängen.

Doch nicht die Berichte über Tote und Verwundete treiben das Wasser in

die Augen, sondern die Aufnahmen glücklicher Momente, spielender Kinder im Schnee, Bilder eines breughelschen Friedens.

Der Film ist auch eine Analyse der Situation der Stadt, ohne dass lauthals analysiert wird, eine Analyse des gesunden Menschenverstandes. Er bestätigt, was die wenigen guten Journalisten über die Stadt berichtet haben, dass sie von drei Kräften kontrolliert wird: Von den belagernden Serben, von der versorgenden UNO und von den regierenden Muslimen. Niemand im Film sagt: «Wir wollen Frieden um jeden Preis». Denn dieser Friede wäre eine Kapitulation. Wer kann, verlässt die Stadt, aber die wenigsten können es. Bleiben müssen die Muslime, ihre Stadt wird immer mehr zum Ghetto, wie es das jüdische Ghetto von Warschau oder Lodz im zweiten Weltkrieg war. Ein geschlossenes System des Leidens.



Sarajevo ist ein Ghetto, das sich wehrt. Die Bewohner der Stadt sind nicht Helden eines weltanschaulichen Ringens zwischen Barbarei und Multikulturalität. Sie haben bloss das Pech, dort zu leben. ■

Little Buddha

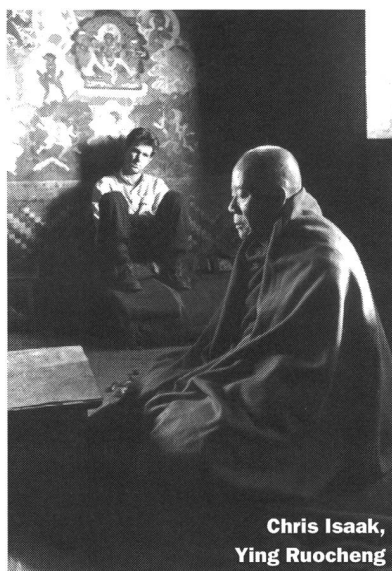
Regie: Bernardo Bertolucci
USA/Frankreich 1993

Franz Ulrich

Wie viele tibetische Mönche lebt auch Lama Norbu (Ying Ruocheng) in Bhutan im Exil. Seit langem wartet er auf die Wiedergeburt des Lamas Dorje, seines vor Jahren verstorbenen weisen Lehrers. Als ihm Brüder des buddhistischen Dharma-Zentrums in Seattle berichten, sie hätten Anzeichen gefunden, dass Lama Dorje im achtjährigen Jesse Konrad (Alex Wiesendanger) wiedergeboren worden sein könnte, reist Lama Norbu vom Fuss des Himalaja in die USA. Zusammen mit einem Begleiter besucht er Jesse und dessen Eltern Lisa und Dean (Bridget Fonda und Chris Isaak) und erklärt ihnen behutsam den Grund seines Interesses an Jesse. Nach buddhistischem Glauben werde der Mensch unter verschiedensten Existenzbedingungen wiedergeboren gemäss dem Gesetz des *Karma* und dem Prinzip, dass er erntet, was er durch sein Leben gesät habe. Nur wenigen Menschen gelinge es, den Kreislauf von Leben, Tod und Wiedergeburt zu durchbrechen und den Zustand der Erleuchtung, der frei sei von Verlangen und Leiden, zu erreichen und selbst zu bestimmen, ob und in welchem Körper sie nach ihrem Tode weiterwirken wollen. Ob Jesse tatsächlich eine Reinkarnation von Lama Dorje sei, müsse im Kloster in Bhutan festgestellt werden.

Jesses Eltern sind verblüfft, ungläubig, aber auch neugierig, und da Vater Dean sich wegen des Selbstmordes seines Geschäftspartners gerade in einer kritischen Lebenssituation befindet, ist ihm die Gelegenheit willkommen, Distanz zu gewinnen und sein Leben neu zu überdenken, und er willigt ein, seinen Sohn auf der Reise in den Himalaja-Staat zu begleiten. Inzwischen haben Mönche herausgefunden, dass zwei weitere Kinder als Reinkarnationen von Lama Dorje in Frage kommen: der Strassenjunge Raju (Raju Lal) aus Katmandu und das

indische Mädchen Gita (Greishma Makar Singh). Die drei kleinen Kandidaten werden einer Prüfung unterzogen, und bald steht fest: Lama Dorje, der nicht nur seiner Weisheit, sondern auch seines Humors wegen berühmt war, hat offenbar beschlossen, sich in drei Menschen aus



Chris Isaak,
Ying Ruocheng

drei Ländern und in beiden Geschlechtern zu inkarnieren. Feierlich werden die drei Kinder zu (sozusagen dreifaltigen) Wiedergeburten des Lamas proklamiert.

Noch in Seattle hat Lama Norbu Jesse ein Buch geschenkt, das comicartig das Leben Siddhertas, des Gründers des Buddhismus, erzählt und den kleinen Amerikaner in eine märchenhaft orientalische Welt entführt. Siddharta Gautama wurde vor etwa zweieinhalbtausend Jahren im Gebiet des heutigen Nepal als Sohn eines Clan-Fürsten geboren. Da ein Wahrsager prophezeit hatte, Siddharta werde als Lehrer durch die Welt ziehen, schloss ihn sein Vater von der Aussenwelt ab, sodass für ihn nur ein unbeschwertes Leben in Luxus existierte. Als er sich jedoch einige Male heimlich aus dem Palast entfernt und Leiden, Alter und Tod gesehen hatte,

verliess er im Alter von 29 Jahren Vater, Frau und Sohn, um die Erleuchtung zu suchen. Er fand sie weder zu Füssen der weisesten Brahmanen noch in in einem mehrjährigen Leben der Kasteiung und Askese, sondern meditierend unter dem «Bodhibaum» (Baum der Erkenntnis). Als Buddha (der Erleuchtete) lebte er einfach, wanderte umher und verbreitete seine Lehre, bis er im Alter von achtzig Jahren starb.

Bernardo Bertolucci wechselt ständig zwischen den beiden Erzählsträngen und Zeitebenen, zwischen der Reise von den USA nach Bhutan und der Lebensgeschichte Siddhertas. In einer einzigen Sequenz fallen beide Erzählungen und Zeitebenen zusammen. Auf dem Weg hinauf zu den Himalajabergen kommen die drei Kinder zu einem gewaltigen Baum, wo ihnen Lama Norbu die Geschichte vom «Baum der Erkenntnis» erzählt. Und während er erzählt, geraten die Kinder mitten in die Geschichte Siddhertas, der unter dem Baum sitzend meditiert, und sie erleben mit, wie Siddharta von Mara, dem Verführer, versucht und bedrängt und schliesslich zum Erleuchteten, zum Buddha wird. Diese zentrale Sequenz mit ihrer märchenhaften, poetischen Bildmagie ist der optische Höhepunkt des Films.

Seine erste Begegnung mit dem Buddhismus hatte Bertolucci im Alter von 21 Jahren, als ihm Elsa Morante ein Buch über das Leben des tibetischen Heiligen Milarepa schenkte. Ohne das Thema je ganz aus den Augen zu verlieren, habe er erst nach dem grossen Erfolg von «The Last Emperor» (1987) an einem konkreten Projekt zu arbeiten begonnen, an dem wiederum wichtige Mitarbeiter beim «Letzten Kaiser» wie Marc Peploe (Drehbuch) und Vittorio Storaro (Kamera) beteiligt waren. 1991 traf Bertolucci in Wien den Dalai Lama und erhielt von

ihm Unterstützung für sein Projekt und die Erlaubnis, an Originalschauplätzen wie dem Chokyi Nyima Kloster in Bodnath, Nepal, zu drehen. Es spricht für die Toleranz des Dalai Lama, dass er sogar akzeptierte, dass die Rolle des tibetischen Mönchs Norbu von einem Vertreter der chinesischen Besatzungsmacht übernommen wurde: Ying Ruocheng, der im «Letzten Kaiser» den Gefängnisdirektor und in der italienischen Fernsehserie «Marco Polo» den Kublai Khan gespielt hat, war früher chinesischer Vize-Minister für Kultur.

Mit seinem Film will Bernardo Bertolucci eine Brücke schlagen zwischen westlicher Zivilisation und fernöstlicher Kultur, Religion und Philosophie. Besonders wichtig sind ihm dabei die friedfertige, tolerante und mitfühlende Geist des Buddhismus, dessen «Intel-

ligenz der Güte» (Bertolucci). Zweifellos enthält Bertoluccis 35 Millionen Dollar teure Produktion eindruckliche und bewegende Passagen. Dennoch gelingt dem Film die «Brückenfunktion» nur ansatzweise, weil es ihm an echter Authentizität weitgehend fehlt. Zwar bemühte sich Bertolucci um möglichst authentische Schauplätze, lässt aber alle Himalaja-Protagonisten fließend Englisch sprechen, auch den Strassenjungen Raju und das indische Mädchen Gita, und sogar Siddharta (gespielt von Keanu Reeves) und seine Welt vor zweieinhalbtausend Jahren drücken sich in der *lingua franca* unserer Tage aus. Dieser Kulturimperialismus, der die wirkliche Fremdheit einer anderen Kultur nicht akzeptieren kann, macht einem Mühe. Es gibt im Film nicht die geringste Schwierigkeit einer Verständigung zwischen Kulturen, die zeit-

lich und räumlich weit auseinanderliegen. Diese sogenannte Kulturbeggnung im Film ist eine «fromme Lüge». Man fühlt sich zeitweise in Bibelfilme Hollywoods aus den fünfziger und sechziger Jahren versetzt, in denen die biblische Wirklichkeit sich meist ebenfalls auf eine bloss positivistische Illustration beschränkte. Auch Bertoluccis Vermittlung des tibetischen Buddhismus kommt meist nicht über Oberflächlichkeiten hinaus. Will man via Film tiefer in den Geist des Buddhismus eindringen, so muss man sich an Yong-kyun Baes «Warum Bodhi-Dharma in den Orient aufbrach?» (1989) halten oder an den Dokumentarfilm «The Reincarnation of Khensur Rinpoche» (1991) von Tenzing Sonam und Ritu Sarin, der ebenfalls von der Suche nach der Wiedergeburt eines tibetischen Lamas berichtet. ■

Medienseminare

Schule für Angewandte Linguistik, Zürich

**Dokumentarfilm
mit Mario Cortesi**
6. und 7. Mai 1994

**Photojournalismus
mit Alberto Venzago**
25. bis 27. August 1994

**Kreatives Schreiben
mit Martin R. Dean**
25. und 26. November 1994

Kursort: Zürich

S V L

Auskunft und Anmeldung: Elsbeth
Tobler, SAL Basel, Amselstrasse 39,
4059 Basel, Telefon 061/35 28 93,
Fax: 061/35 28 32.

Argentinische Liebesflüge von Eliseo Subiela

El lado oscuro del corazón



trigon-film

Die dunkle Seite des Herzens

Dies ist mehr als Kino: eine Aufforderung, voll und
ganz zu leben. *Séquence*

Ein hemmungsloser, vollkommener Tango!

Preisgekrönt mit dem «Grand Prix des Amériques»

El lado oscuro del corazón

Regie: Eliseo Subiela
Argentinien/Kanada 1992

Die dunkle Seite des Herzens

Martin Schlappner

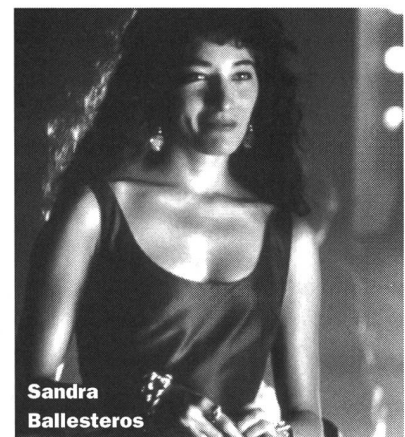
Gross sind die zeitlichen Abstände, die Eliseo Subielas, des im Jahr 1944 in Buenos Aires geborenen argentinischen Künstlers, Filme voneinander trennen. Werbefilme haben ihn wirtschaftlich über Wasser gehalten, bis er, nach zwei kurzen Dokumentarfilmen, endlich, im Jahr 1980, seinen ersten Spielfilm, «La conquista del paraíso», drehen konnte. Im Abstand von wieder je einem halben Jahrzehnt folgten «Hombre mirando al sudeste» (1985) und «Ultimas imágenes del naufragio» (1989). Im Jahr 1992 entstand dann sein nun vierter Spielfilm, der jetzt auch bei uns zu sehen ist. In Argentinien, in Lateinamerika überhaupt, wurde «El lado oscuro del corazón» – zu deutsch «Die dunkle Seite des Herzens» – ein grosser Erfolg zuteil. Lässt auch ein schweizerisches Publikum sich von diesem Film in die Pflicht nehmen?

Der Zweifel, dass ein breites schweizerisches Publikum sich nicht einfinden könnte, gründet darin, dass «El lado oscuro del corazón» ein poetischer Film ist. Keine Prosaerzählung also, in welche poetische Lichter eingestreut sind, sondern als Film das Produkt einer poetischen Sprache, die aus dem Unbewussten schöpft und so eine Welt zwar der realen Dinge, der in ihrer Normalität real existierenden Menschen in eine surreale Welt emporhebt: in eine Welt der Träume, der Phantasie und des Deliriums, insgesamt hervorgetrieben aus der Mächtigkeit sexueller Lust. Eliseo Subiela hat in jedem seiner Filme die Suche – wonach? – zum Thema gemacht. Die Suche in die Ferne, wo doch das, was dort gesucht wird, gleich nebenan sich befin-

det; das kleine Glück, das man im eigenen Garten findet, wiegt dennoch möglicherweise auf, was als das Glück absoluten Begehrens gesucht wird.

Es ist zweifellos so, dass Eliseo Subiela die Suche, von der er – in seinen Filmen durchaus autobiografisch beschäftigt und deshalb auf eigene Drehbücher bauend – befürchtet, dass sie nie enden wird, in diesem neuen Film, dessen Spielfeld die Sexualität ist, tief hinein in die Erlebnisse des sexuellen Deliriums getrieben hat, hinein in eine Region des Wahnsinns. Dass es sich um einen Film der «poetischen Sprache» handelt, die im Kino eine Sprache der Bilder ist, auch wenn sie von verbaler Poesie begleitet wird, erhellt daraus, dass die Geschichte, die da erzählt wird, äusserst knapp und, was ihre Triftigkeit angeht, eher banal ist. Es ist die Geschichte eines Bohémien, Oliverios (Darío Grandinetti), eines 30jährigen, der Gedichte schreibt, die keiner lesen oder hören will; seinen Lebensunterhalt verdient er sich, indem er gegen Steaks Gebrauchslyrik bastelt oder Werbeverse verkauft. In Wirklichkeit ist er auf der Suche nach der Frau, welcher er alles, Schönheit oder Hässlichkeit, verzeiht, so sie nur fliegen kann.

Die Frau, nach der er obsessiv sucht, findet er in einem Nachtclub, Ana (Sandra Ballesteros) ist Animierdame, und in der Liebe mit ihr heben beide zum Flug ab. In all seinem Verhalten Frauen gegenüber war Oliverio, der rastlos dem Geschlechtstrieb frönt, bisher besessen von den exzessivsten Männerphantasien; genügte nach seinem Entscheid eine Frau diesen nicht, liess er sie, enttäuscht in seinen sinnlichen wie poetischen Höhen-



flügen, durch einen Klappmechanismus in seinem Bett ins Bodenlose stürzen: Der Schock darüber, wie er Frauen behandelt, verzerrt sich in diesen Augenblicken ins fast befreiend Groteske. Ana aber, die Hure aus der Nachbar, ist stärker als Oliverio, der sich in sie verliebt hat, hoffnungslos, wie sich herausstellt; denn die Frau wehrt jede endgültige Bindung ab. Das geschieht indessen nicht nur, weil eine solche Bindung denn doch nichts anderes als ein kleinbürgerliches Lebensdrama sein könnte. Es geschieht darum – und da öffnet sich nun die diesem Schauspiel um einen Macho unterlegte tiefere Ebene –, weil Ana eine emanzipatorische Figur ist.

Nicht allein Ana, alle Frauen sind dem Mann, sind den Männern (in diesem Film) überlegen; denn sie alle sind reifer, menschlich wesentlicher, intelligenter auch als die Männer. Alle diese, nicht nur Oliverio, auch seine Freunde, Gustavo (Jean Pierre Reguerraz), der Bildhauer, Schöpfer obszöner Plastiken, und Erik (André Melançon), der in ideologischer Ausbeutung in die lateinamerikanische

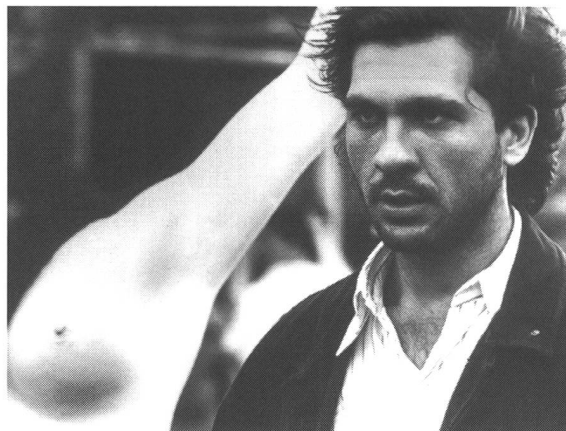
Frau vernarrt ist, sind Kindsköpfe geblieben. Die Liebe zu Ana, unerfüllbar, aber verändert Oliverio insofern, als er sich nun aufmacht, erwachsen zu werden.

Unter allen den Frauen, die dem Dichter begegnen, bewegt sich eine Frau, immer schwarz gekleidet, die den Tod verkörpert, *la muerte*. Kein Wunder, dass *la muerte*, nicht nur nach dem sprachlichen Wortlaut lateinischer Sprachtradition eine Frau ist – jene Frau, vor deren Umarmung Oliverio sich ängstigen muss, denn in ihren Umarmungen erführe er das Sterben der Lust und der Träume, des Begehrens und des Sehns, des Lebens kurz hin. So fulminant die Verse sind, die der Dichter dieser Frau entgegenschleudert, so hilflos nehmen sie sich in der Tat gegen diese Angst aus. Die ständige Wiederkehr des Todes, der einzig als unausweichbares biologisches Faktum zu verstehen ist, ist erkennbar als eines der Leitmotive in «El lado oscuro del corazón»; ist aber auch ein Zeichen, wie ausserordentlich komplex dieser Film, ein Film der Gefühle, ist.

In dem Mass als dieser Welt der Gefühle surrealistisches Erleben eigen ist, ist sie auch alimentiert mit Sentenzen

des Kitsches, und der Gefühlskitsch wiederum erscheint, krass und eben deshalb lebensspendend, als ein unabdingbares Element lateinamerikanischer Kultur. Diese nimmt man bei uns in der Regel allerdings fast ausschliesslich durch die Literatur wahr. Auf die Literatur, die zeitgenössische argentinische Lyrik, greift Eliseo Subiela denn auch zurück. Fortwährend werden Gedichte gesprochen, vorab von Oliverio, der sich selber so zu seiner unentwegten Konkupiszenz anmacht. Diese Verse sind nicht nur die eigenen des Dichters im Film, es sind Gedichte von drei grossen südamerikanischen Poeten unserer Tage, von Oliverio Girondo, von Gelman und hauptsächlich von Mario Benedetti.

In zwei Barszenen tritt Mario Benedetti persönlich auf; er rezitiert zwei seiner Gedichte auf deutsch. Was bei einem Publikum, das Deutsch nicht spricht, sich



eingestellt hat, dass nämlich die Stimmung des Gedichtes sich dennoch übertragen hat, wiederholt sich offenbar auch bei Zuschauern, die umgekehrt des Spanischen nicht kundig sind. Verstehbar werden die Gedichte durch die Bilder des Films, die sie, ohne dass im geringsten nur nach blosser Illustrierung getrachtet würde, provozierend hervorgerufen haben. Dass diese Provokation ästhetisch zum Erlebnis wird, der Widerstand gegen Skandalöses aus Prüderie überhaupt nie aufkommt, ist die Erfüllung, die die Qualität von «El lado oscuro del corazón» ausmacht. ■



Dario Grandinetti,
Sandra Ballesteros

Infinitas

Regie: Marlen Chuziew
Russland 1991

Ambros Eichenberger

Wladimir, der 50jährige Protagonist im neuesten Film von Marlen Chuziew («Ich bin zwanzig Jahre alt», 1965; «Das Nachwort», 1983), ein Intellektueller, ist beunruhigt. Nicht wegen den durch die Perestroika eben ermöglichten Reformen oder der galoppierenden Inflation in seiner russischen Heimat, sondern darüber, dass «seine Tage gezählt sind». Erste Herzbeschwerden haben dieses Endlichkeitsbewusstsein und dieses «Gefühl des Endes» ausgelöst. Wladimir nimmt es zum Anlass, um nach einem neuen Verhältnis zu sich selbst zu suchen. Der Nachholbedarf nach einer eigenen Biografie ist gross, denn durch die Ideologie des Kollektivismus sind Person- und Subjektwürde in der ehemaligen Sowjetunion nicht sonderlich gefördert worden.

Zu einer einigermaßen überzeugenden biografischen Subjektwerdung gehört die Welt der Erinnerungen. Ein Alter ego, das die Jugendzeit verkörpert, hilft Wladimir, ihnen nachzuspüren. In dieser Absicht verlassen beide «Egos» Moskau, um sich auf eine Erinnerungsreise in die Provinz zu begeben. Dort sind, neben vertrauten Plätzen und vergilbten Fotos, auch noch ein paar Freunde (und Freundinnen) anzutreffen. Einer davon, Chirurg von Beruf, bestätigt die Diagnose, «dass infolge einer technischen Panne eines Tages stillstand ist». Und der andere, ein orthodoxer Pope im schwarzen Gewand, tröstet den verunsicherten Freund mit dem Gebet zu einer Ikone: «Mütterchen lass eine Träne sichtbar werden, rette Deinen armen Sohn!»

Die Erinnerungsarbeit reicht aber weit über den persönlichen Bereich hinaus, indem auch geschichtliche und gesellschaftliche Dimensionen miteinbezogen werden. Die *révision de vie* weitet sich aus zu einer *révision de l'histoire* (mit den dazugehörigen Ideologien). So wird, an der Schwelle vom 19. zum 20. Jahrhundert, eine opulente Silvesterparty inszeniert, die ein anderes, vorsowjetisches, grossbürgerliches, aber bereits angeschlagenes, leicht dekadentes Russland auf die Leinwand bannt – um von ihm Abschied zu nehmen, denn auch «seine Tage sind oder waren gezählt!»

Der Abschied vom Zarenrussland und von der Zarenarmee (in der Chu-

deutlicht wird, ist dabei mit im Spiel!

Altmeister Chuziew hat aber nicht nur verblüffende, poetische Bilder für die Vergangenheit und für die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens gefunden, sondern auch solche, die «trotz der vielen Schmerzen», eine «hellere Zukunft» zum Ausdruck bringen möchten. Und dies weit über den morgigen Tag hinaus, wie der lateinische Titel «Infinitas» ja bereits zu bedeuten und zu bedenken gibt. Mit den direkten oder indirekten Fragen die den ganzen Film begleiten. «Was bleibt, wenn alles verblasst – und wir vor der Asche stehen, die der Wind auch noch verweht, so dass gar nichts mehr übrig bleibt...!»



Chuziew reichen die Antworten, die in den letzten (kommunistischen) Jahren auf solche Fragen, gegeben wurden, nicht (mehr) aus. Deshalb versucht er die Welt, den Menschen und seine Bestimmung anders zu interpretieren und zu «illustrieren». Zum Beispiel mit dem Weitwinkelobjektiv, das er für die Schlusssequenz verwendet, wo die Kamera den Blick frei gibt auf das grosse Meer und die zwei Flüsse, die sich mit ihm

vereinigen. «Wie gerne würde ich diese grandiose Schlussmetapher noch einmal sehen» – hat mir ein Infinitas-Fan auf den letzten Jahreswechsel hin geschrieben. Mit der Begründung: «Denn es gelingt ihr, vielleicht auf einmalige Weise in der Filmgeschichte, die Zeit mit der Ewigkeit zu vernetzen.» Ein solches Statement gehört zur Substanz dieses philosophischen, um nicht zu sagen theologischen Films. ■