

**Zeitschrift:** Zoom : Zeitschrift für Film  
**Herausgeber:** Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst  
**Band:** 45 (1993)  
**Heft:** 11  
  
**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:** 29.03.2025

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

# Chahatine wa noubala'a

Regie: Asma El Bakri  
 Ägypten/Frankreich 1991

Das Lächeln des Effendi

Franz Derendinger

**W**ird die Einsicht in eine Sache durch den Vergleich mit Ähnlichem gewonnen – oder nicht vielmehr in einem Feld von Kontrasten? Über diesen Punkt stritten bereits die antiken Philosophen. Doch stellt sich eine analoge Frage unweigerlich im Umgang mit einem aussereuropäischen Kino: Kann es uns den Zugang zu fremden Kulturen öffnen, oder dient es letztlich nur wieder als Spiegel für unsere eigenen Probleme?

In besonderem Masse drängt sich diese Frage bei der Beschäftigung mit dem ersten Spielfilm der ägyptischen Regisseurin Asma El Bakri auf. Sie hat hier in einer ägyptisch-französischen Koproduktion das Buch «Mendiants et orgueilleux» des Autors Albert Cossery verfilmt, der in Ägypten aufwuchs und in den vierziger Jahren nach Paris auswanderte, wo er unter den Einfluss des Existenzialismus geriet. Cossery kannte beides, den nahöstlichen Alltag wie die zeitgenössische, westliche Philosophie, und indem er versucht hat, beide Momente in seinem Werk zu verbinden, ist er in der Tat zu einem Grenzgänger zwischen den Kulturen geworden. Der Verfilmung seines Romans waren in Europa, anlässlich seiner Aufführung an verschiedenen Festivals, diverse Preise und eine weitgehend positive Aufnahme beschieden: Die Kritik attestierte dem Film mitunter, dass er das Leben der kleinen Leute in den Gassen und Bazars authentisch wiedergebe. Ist es aber tatsächlich die Konfrontation mit dem Fremdartigen, was diesem Werk seinen Reiz verleiht – oder ist es am Ende gerade die Fassung des Fremden in einem altbekannten medialen Schlauch? Solche Skepsis

dürfte darum angebracht sein, weil jeder konventionell erzählende Film seine Betrachterinnen und Betrachter in eine Art von touristischer Distanz setzt; er präsentiert in der Regel die Oberfläche eines



Geschehens, dessen wahren Mechanismus Zuschauerinnen und Zuschauer gerade nicht verstehen.

Zunächst zur Geschichte selbst, die in Kairo während der letzten Tage des Zweiten Weltkriegs spielt: Im Zentrum steht Gohar (Salahel Saadani), der ehemalige Dozent, der es leid war, die offiziellen Lügen zu verbreiten, und der sich darum aus der bürgerlichen Ordnung seines Landes ausgeklinkt hat. Seine radikale Randstellung sichert ihm eine moralische Integrität, die er nicht einmal dann verliert, als er völlig unmotiviert eine Prostituierte ermordet. Gohars Gegenspieler ist der Kommissar Nour El Din (Abdelaziz Makhyoun), der in dieser Mordsache

ermittelt. Je näher dieser Vertreter des Establishments im Zuge der Nachforschungen Gohar kommt, desto mehr fasziniert ihn dessen Wahrhaftigkeit. Und als der Meister die Tat schliesslich gesteht, ist das dem Beamten Anlass genug, seinerseits mit dem Herkommen zu brechen.

Hinter dieser Fabel lässt sich zweifellos der Einfluss der sufischen Lehre sehen, jener mystischen Bewegung innerhalb des Islam, die durch konsequente Negation des Materiellen dessen Beschränktheit zu überwinden trachtet. Da wird aber nicht weniger das existenzialistische Konzept eines Menschen deutlich, der in der Absurdität lebt, weil ihm seine Möglichkeiten entglitten sind – insbesondere die destruktiven, die der Film nicht nur in Gohars Mord, sondern vor allem im hintergründig stets präsenten Kriegsgeschehen thematisiert.

Zu fragen bleibt jedoch, über welches dieser beiden Register sich westliche Betrachterinnen und Betrachter mit dem Protagonisten identifizieren. Wird er wahrgenommen als Mitglied einer arabisch-islamischen Gesellschaft, als sufischer Weise, der aus einer spezifischen Tradition heraus die nachkoloniale Wirklichkeit seines Landes in Frage stellt? Oder sieht ein europäisches Publikum ihn, weil der tiefere Zugang zur andern Kultur fehlt, nicht doch als europäischen Intellektuellen, den es in eine orientalische Kulisse verschlagen hat? Diese letztere Lesart wird zumindest durch den Umstand erleichtert, dass Asma El Bakri kaum je die Probleme zur Sprache bringt, von denen wir im Westen annehmen, dass sie heute die arabischen Massen beschäftigen. ■

# The Age of Innocence

Regie: Martin Scorsese  
USA 1993

Die Zeit der Unschuld

Michael Lang

**D**er italo-amerikanische Regisseur Martin Scorsese hat sich, weitab vom sonnigen Los Angeles und der korsettierten, oft konfektionierten Hollywood-Filmindustrie, mit anderen Filmschaffenden zusammen eine wohlbeachtete eigene Kino-Welt aufgebaut. Er ist so von einengenden Studio-Verpflichtungen weitgehend befreit und, von wenigen Ausnahmen («The Last Temptation of Christ» etwa) abgesehen, ein seismographischer Observator des *East-Coast-Americanism* geblieben; mit untrüglichem, genauem, von Kindheit an geschärftem Blick zeichnet er gerne die urbane Weltlage aus New Yorker Sicht nach, rekonstruiert das Milieu der Strasse, zelebriert die ungeschriebenen Gesetze (die mafios zu nennen gerechtfertigt scheint) und deren rigorose Einhaltung durch codierte, unverrückbare Regeln garantiert wird. Seien es elegante Ganoven mit dem Stachel des Bösen im Blut, ohne Skrupel («GoodFellas», 1990), weggedriftete, amoklaufende Einzelgänger («Taxi Driver», 1975) oder Emporkömmlinge wie Preisboxer ohne Fortune («Raging Bull», 1979), stets fordert Scorsese das Publikum auf, visuell hart (oder überhart wie im Remake von «Cape Fear», 1991) an der Grenze des Zumutbaren zu verharren, direkten Einblick zu nehmen in die Macht der brutalen physischen Gewalt, die er über brillant-diabolische Akteure (Robert De Niro glorifiziert dieses Schema) optisch bestechend, beklemmend, beunruhigend, emotional stark, transportiert. Ohne aber, und das unterscheidet seinen Stil von demjenigen routiniert-abge-

brühter Action-Filmer, jemals Gewalt nur um der Gewalt, um des blanken Effekts willen zu zelebrieren.

Nun kommt von eben diesem aussergewöhnlichen Kinomann Scorsese ein Film, der aus der Reihe fällt. Scheinbar. «The Age of Innocence», nach dem Roman der Autorin Edith Wharton (1921 mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichnet) erzählt – von einem Off-Kommentar der Schauspielerin Joanne Woodward hervorragend begleitet – eine Geschichte aus den siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts, berichtet detailgenau von der eleganten, wohlhabenden, kulturell reichgesegneten, vordergündig intakten Welt der sogenannten besseren Gesellschaft. In Whartons gesellschaftlichen Arenen fliegen nicht die Kugeln, wird das Recht – oder das Unrecht – auf viel subtilere Weise installiert. Die erste Klasse ist eben unter sich, da werden Unstimmigkeiten auf hohem Niveau korrigiert, unliebsame Ideen mit sanftem Druck unterdrückt, zurechtgebogen, reguliert. Das alles spielt sich nicht in dunklen Hinterhöfen oder verrauchten Kaschemmen ab, sondern bei glanzvollen öffentlichen Auftritten, bei opulenten Dinern, in den Renommier-Büros der Industriellen, Advokaten, Bankiers, auf glanzvollen Empfängen in stattlichen Villen oder in den Boudoirs einflussreicher Damen.

Nun zur Geschichte selbst, die Martin Scorsese und sein Ko-Drehbuchautor Jay Cocks aus dem literarischen Wurf der Edith Wharton herausdestilliert, brillant für die Leinwand aufbereitet haben. Der begabte, wegen seines Wissens, seiner

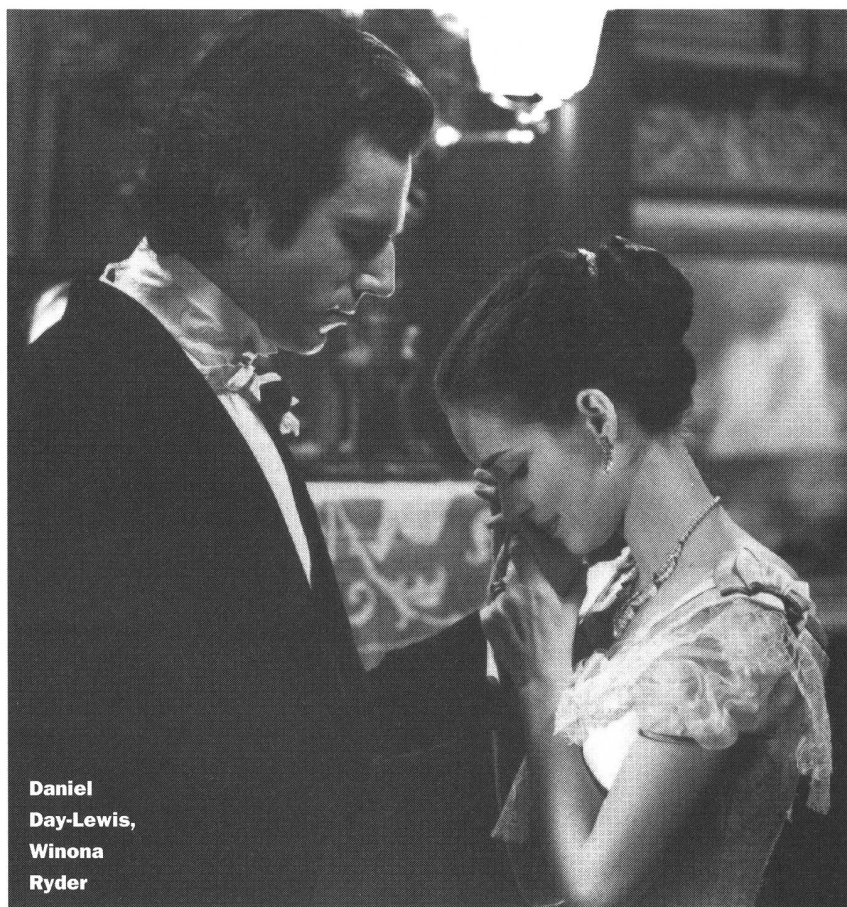
Loyalität sehr geschätzte Anwalt Newland Archer (Daniel Day-Lewis) will heiraten. Die Auserwählte ist sehr, sehr jung, heisst May Welland (Winona Ryder in ihrer bislang besten Rolle), stammt aus einer wichtigen Familie. Am Tag, an dem die Verbindung (die natürlich auch den Zweck hat, einen klugen Kopf im richtigen Umfeld auf Lebenszeit zu verankern – über die Bande der Liebe) bekanntgegeben werden soll, trifft der Bräutigam in spe auf die schöne, kluge, emanzipierte Gräfin Ellen Olenska (Michelle Pfeiffer in Glanzform), eine Cousine seiner Braut. Die ersten Blickkontakte finden bezeichnenderweise in der Oper statt, es wird «Faust» gegeben, und sofort ist klar: Newland Archer sitzt ab sofort in der Falle, denn natürlich interessiert sich die vollzählig aufmarschierte gesellschaftliche Elite für das Bühnengeschehen weit weniger als für das Theater in den Logen.

Nun beginnt ein Spiel auf mehreren Ebenen. Archer und Olenska tasten sich aneinander heran, mit der verräterischen Unverbindlichkeit der kleinen Gesten und Zuwendungen, die intelligente Menschen an den Beginn jeder *liaison fatale* stellen (und deren Brisanz Frauen intuitiv meist schneller ausmachen, als Männer). Das Unheil nimmt seinen Lauf, als der Anwalt die Olenska, die nach einer enttäuschenden Heirat mit einem europäischen Adeligen in die USA heimgekehrt ist, in der Scheidungsfrage beraten soll und – fatalerweise – auch will. Bald wird klar, dass diese berufliche Verbindung (die eine sehr private ist, ohne dass es allerdings zu einer klassischen Liebelei



Michelle Pfeiffer,  
Daniel Day-Lewis





Daniel  
Day-Lewis,  
Winona  
Ryder

kommt), Opfer fordern wird. Die Olenska wird zwar gerne hofiert und vorgezeigt, aber immer dann in ihrem Wirkungsradius eingegrenzt, sogar in die Isolation verbannt, wenn sie als auffallend fortschrittliche, eigenständige Frau allzuviel Aufmerksamkeit erheischt. Dass sie, die etwas schwermütige Schöne, dieses sofort spürt und realisiert, dass ihre Position im Zirkel der festgespurten Konventionen eine schwierige ist und dass sie von der kindfraulichen Cousine und Nebenbuhlerin May ebenfalls gnadenlos ins Visier genommen wird, erstaunt keineswegs.

Die Olenska hat Grösse und Klasse, um sich einen eigenen Weg zu bahnen, auch wenn es schmerzlichst derjenige in die Verinnerlichung, den Verzicht ist. Der Mann zwischen den Damen, Newland, dagegen kann auf solche Qualitäten wenig vertrauen, er stützt sich allzulange auf seine Vernunft, seinen Intellekt, mit dem er fälschlicherweise meint, sogar

Gefühle kontrollieren zu können. Doch über Intellekt und Vernunftsdanken verfügt seine Umwelt auch! Und mehr: Angesichts der Gefahr, dass sich ein Hoffnungsträger ihres kapitalistisch-puritanischen Sozialgefüges entschliesst, für eine Frau ohne Fesseln das Biotop des materiellen Erfolgsdenkens zu verlassen, wird scharfsinnig alles unternommen, um die Verbindung zu zerstören, unmöglich zu machen, auszulöschen. Filmisch gesehen ist diese Konstellation eine ideale Plattform für Scorsese, der aus seinen Akteuren (jede Rolle, bis hinein in die kleinste, ist perfekt besetzt) alles herausholt, was Whartons komplexe Studien bergen. Zusammen mit seinem Kameramann, dem Deutschen Michael Ballhaus (ein Magier des breitformatigen Bildes, ein Virtuose im Gestalten sinnhaltiger Tableaus) plazierte er die Parteien hinein in ein Dekor der sinnraubenden Art. Nicht *l'art pour l'art*-Denken regiert die Ausstattung, sondern der Wunsch, sie zu ei-

nem mitspielenden Teil des Ganzen zu machen. Jedes Detail, alle Versatzstücke, Innenräume oder immer wieder prächtig gedeckte Buffets werden nicht als Staffage eingeführt, sondern sind unverrückbare Grenzmarken, Leitlinien. Jedes Ding hat in dieser Gesellschaftsform seinen Platz, seine Bedeutung und stellt ein Warnzeichen für alle dar, die daran rütteln. Newland Archer will das lange nicht akzeptieren, aber er kommt nicht umhin, es zu tun. Er bleibt, was er ist, ein Konformist, ist nicht fähig, auszubrechen. Etwas, was seinem weiblichen Alter ego – der verführerischen Gräfin – gelingt. Wenngleich nur durch die Flucht zurück ins liberale Klima von Paris und damit erneut in den Bannkreis ihres ungeliebten Ehemannes.

Martin Scorseses Porträt einer ästhetisch perfekt geschönten Welt, unter deren schillernden Oberfläche es gewaltig brodelt (der Bezug zum Mafia-Milieu ist auch hier erkennbar), atmet die bildkräftige Wucht des unvergesslichen Luchino Visconti («Il Gattopardo», «Senso») oder erinnert an Max Ophüls («Madame de...»); das sind Hommagen, die das Publikum im Zeitalter von Schwarzenegger und Spielbergosaurus-Rex gerne annimmt. Doch darüber hinaus ist «The Age of Innocence» durchaus die konsequente Weiterführung des Scorsese'schen Stils mit anderen Mitteln. Hier ändert er die Sichthöhe, nicht aber die Sehweise, und wir erkennen: So weit entfernt sind die Ränkespiele, Rituale, Schachzüge der New Yorker aristokratischen Bürgerkönige von anno 1870 von den brachialen Methoden des organisierten modernen Verbrechens nicht. Nureben, standesgemäss, verdeckter, raffinierter, noch weniger zu durchschauen und demzufolge kaum zu entlarven. Scorseses Verbeugung vor der Literatin Edith Whalton jedenfalls ist geglückt, sein Film verfügt über eine Magie, über einen melancholischen Charme, über eine formale Perfektion, die ein Glücksfall ist für die Kinolandschaft. ■

# Il grande cocomero

Regie: Francesca Archibugi  
Italien/Frankreich 1993

Trudy Baumann

**U**nermüdlich ist der Einsatz des jungen Psychiaters Arturo (Sergio Castellitto) auf der neuropsychiatrischen Kinderabteilung einer römischen Poliklinik. Aufreibender jedoch als die Behandlung der Kinder ist sein Kampf gegen eine technokratische Psychiatrie und seine motivierenden Appelle an das chronisch überlastete Personal, das sich über die andauernden finanziellen Missstände beklagt. Diesem totalen Engagement hat Arturo sein Privatleben geopfert, seine Ehe ist in die Brüche gegangen. Nicht zuletzt, weil er aus egoistischen Gründen so weit gegangen war, seine Frau zu einer Abtreibung zu überreden. Der berufliche Umgang mit kranken Kindern belastete ihn bereits bis an die Grenzen seiner Kraft.

Für die 13jährige Valentina (Alessia Fugardi), die nach einem epileptischen Anfall von ihren überforderten Eltern auf seine Abteilung gebracht wird, erweist sich die therapeutische Betreuung durch Arturo als Glücksfall. Zwischen Pippi, so Valentinas Spitzname, und ihm entwickelt sich über das Verhältnis von Arzt und Patientin hinaus eine Freundschaft, die sich positiv auf den Heilungsprozess der

diagnostizierten psychogenen Epilepsie auswirkt. Mit grossem Einfühlungsvermögen und Geduld gewinnt Arturo Pippis Vertrauen, nimmt sie ernst, indem er auf ihre erfundenen Geschichten und Phantasien eingeht, und bezieht sie auch in seine Arbeit auf der Abteilung mit ein. Allmählich schafft er so ein vertrauensbildendes Umfeld, das Pippisin der eigenen Familie erlittene emotionalen Defizite aufzufangen vermag. Sergio Castellitto spielt diesen unverbrüchlich sympathischen Arzt mit solchem Charme, dass man sich seiner suggestiven Wirkung kaum entziehen kann.

Inspiziert zu dieser Geschichte wurde die junge italienische Regisseurin und Drehbuchautorin Francesca Archibugi durch Schriften des im deutschsprachigen Raum kaum bekannten Psychiaters Marco Lombardo Radice. In seiner Arbeit mit Kindern hatte dieser die Erfahrung gemacht, wie wichtig es ist, mit der therapeutischen Behandlung auf erlittene seelische Schäden kompensierend zu wirken.

«Il grande cocomero» ist nach «Mignon è partita» (1987) und «Verso sera» (1990) bereits der dritte Spielfilm

der erst 33jährigen Italienerin. Obwohl Archibugis Filme in Italien Erfolge waren und mit Preisen bedacht wurden, ist sie in der Schweiz noch kaum bekannt. Mit diesem ungewöhnlichen Psychriefilm, der die Stärke der emotionalen Beziehungen, die gegenseitige Respektierung und Solidarität zwischen Kindern und Erwachsenen, Kranken und Behandelnden in einer unheilen Welt in den Vordergrund stellt, wird sich das hoffentlich ändern.

Auf ihren neusten Film trifft zu, was Umberto Eco über Charles M. Schulz, den Schöpfer der «Peanuts»-Comicfiguren, einer Gruppe von Kindern, die die Neurosen ihrer Gesellschaft repräsentieren, geschrieben hat: Schulz gelinge es, durch einen minimalen Einsatz an Mitteln auch noch die kleinste Gefühlsschwankung seiner Figuren zu vermitteln. Die alltägliche Tragik der Kinder prägte sich dadurch besonders ein. Francesca Archibugi zeichnet die Kinder und ihren Alltag in der Klinik, aufgelockert mit humorvollen Szenen, ebenso geradlinig und einprägsam. Nicht zufällig verweist der Titel des Films auf eine Episode mit Linus, dem Träumer und Kleinsten der «Peanuts». «Il grande cocomero» ist dort der «grosse Kürbis», der Wunder bewirken und ihm in der Nacht von Halloween auf einem Kürbisfeld erscheinen soll. Im Film – hier ist es eine Melone – gewinnt Arturo mit dieser Geschichte das Vertrauen Pippis. Er erzählt ihr, wie er sich selber als Kind auf der Suche nach der «grossen Melone» unzählige Nächte um die Ohren geschlagen hat, ohne ihm aber zu begegnen. In der Schlusssequenz sieht man, wie Arturo und Pippi nach einer Nacht in seinem Elternhau im Morgengrauen zum Melonenfeld gehen. Und eine Stimme aus dem Off erzählt, dass Pippi seither ein normales Leben, frei von Epilepsie, führen kann. Und dass sich ihre Eltern getrennt haben. ■



Sergio Castellitto,  
Alessia Fugardi

# Trois couleurs. Bleu

Regie: Krzysztof Kieslowski  
Frankreich 1993

*Dominik Slappnig*

**J**ulie (Juliette Binoche) besucht ihre senile Mutter im Pflegeheim. Diese sitzt vor dem Fernseher und schaut, wie Leute mit Gummiseilen an den Beinen von Brücken in die Tiefe springen. Während die Mutter gebannt auf den Fernseher schaut, sagt Julie: «Jetzt will ich nur noch eines: nichts. Ich will keine Bindungen, keine Beziehungen, keine Freunde. Das sind alles Fallen, in die man tritt».

Der in Frankreich arbeitende Pole Krzysztof Kieslowski realisierte nach seinem «Dekalog» und seinem «La double vie de Véronique» (ZOOM 20/91) eine Trilogie, deren erster Film «Trois couleurs. Bleu» nun vorliegt und der, zusammen mit Robert Altmans «Short Cuts», in Venedig mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet worden ist (ZOOM 10/93). Die beiden nächsten Teile der Trilogie werden die Farben Weiss und Rot im Titel tragen. Zusammen bilden die Farben die Flagge Frankreichs und stehen für die vor rund 200 Jahren verkündeten Parolen «Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit» der Französischen Revolution. Wie Krzysztof Kieslowski dies schon bei den Dekalogverfilmungen gemacht hat, nimmt er abermals seit langer Zeit festgeschriebene Werte, um sie mit ihrer heutigen Bedeutung zu vergleichen. Dabei muss die konkrete Frage lauten, was von jenen am 26. August 1789 verkündeten Schlagworten der Revolution übriggeblieben ist und inwiefern sie sich verändert haben.

Von kurzen Unterbrüchen abgesehen, drehte Kieslowski während rund einem Jahr in Frankreich, Polen und der Schweiz die Trilogie, die für rund 100 Millionen französische Francs vom Franzosen Martin Karmitz produziert wurde

und deren Dreharbeiten im Mai 93 in Genf abgeschlossen wurden. Als absolutes Novum laufen die drei Filme nacheinander an den drei grossen europäischen Festivals Venedig, Berlin und Cannes.

«Trois couleurs. Bleu» beginnt damit, dass Julie als Folge eines Autounfalls Mann und Kind verliert. In völliger Verzweiflung, unfähig zu trauern, trennt sie sich von materiellen Werten und Freunden und zieht sich völlig zurück. Durch verschiedene Ereignisse realisiert sie, dass die so erlangte Freiheit eine erzwungene ist. Sie geht wieder Beziehungen ein, ist fähig, wieder zu lieben und findet zu einer höheren, inneren Freiheit.

Im Film spielt die Musik von Zbigniew Preisner eine zentrale Rolle. Sie gibt dem Film seine lineare Struktur. Julies verunfallter Mann Patrice Courcy war ein bekannter französischer Komponist, der vom Europarat den Auftrag erhalten hatte, ein Konzert für Europa zu schreiben. Vor seinem Tod hat Julie diesen bei der Komposition des Werkes unterstützt, mit ihrem blauen Stift Korrekturen eingefügt. Nach seinem Tod weigert sie sich zuerst, an der Arbeit weiterzufahren. Doch wenn Julie allein ist und an Patrice denkt, kommt ihr die unvollendete Komposition immer wieder in den Sinn. Ihr Mann ist ihr, auch wenn sie sich von ihm und ihrer Vergangenheit zu lösen versucht, immer noch durch die Musik präsent. Filmisch wird das so umgesetzt, dass sie Patrices Musik unvermittelt und laut hört. Unter dem Druck Oliviers, des früheren Mitarbeiters ihres Mannes, nimmt sie, gemeinsam mit ihm, die Arbeit an der Komposition wieder auf. Der Prozess geht so weit, bis das ganze Konzert schliesslich ihre gemeinsame Arbeit

und nicht mehr die ihres Mannes ist.

Durch die Auseinandersetzung mit der Musik kommen sich Julie und Olivier näher. Die Musik im Film wird zu einem Aufschrei der Liebe, deren Kraft durch einen imposanten Chor in diesem für Europa geschaffenen Konzert besungen wird. Die Worte stammen aus einem Paulus-Text über die Liebe (1 Kor 13, 1-13), womit Kieslowski seinen Film in einen christlichen Rahmen stellt. Hier bedient sich der Regisseur einer Thematik, die er bereits im 1984 realisierten «Bez konca» (Ohne Ende, ZOOM 15/89) erstmals aufgegriffen hat: dass der Tod sich liebende Personen nicht wirklich trennen kann. In «Bez konca» stirbt ein bekannter Verteidiger der Gewerkschaft Solidarnosc. Seine Frau bleibt allein zurück. Wie sie ihn auch zu vergessen versucht, er ist immer noch bei ihr, in ihrer Seele, und begleitet sie weiterhin in ihrem Leben. Damals, in der Zeit der Solidarität und des Kriegsrechts, nahm man es Kieslowski in Polen übel, dass er seinen Film mit einem pessimistischen Schluss (die Frau bringt sich um, damit sie endlich mit ihrem Mann zusammen kommen kann) enden liess. Heute, fast zehn Jahre später, scheint mit «Trois couleurs. Bleu» dieser Pessimismus überwunden und hat, jedenfalls beim Regisseur Kieslowski, einem verhaltenen Optimismus Platz gemacht. Damals, auf dem Höhepunkt der Resignation, war «Bez konca» im Werk Kieslowskis der Funke der Erneuerung. Von da an arbeitete er mit dem Juristen Krzysztof Piesiewicz als Drehbuchautor und Koautor zusammen, von da an schrieb die Musik für alle Filme Zbigniew Preisner. 1987 kam noch der Kameramann Slawomir Idziak

hinzu – ein Quartett von Weltformat war vollendet.

Wer die so entstandenen Filme gesehen hat, weiss, dass bei einer Trilogie, in der es um die Schlagworte der Französischen Revolution geht, nicht die Politik im Vordergrund steht. Kieslowski interessiert in seinen Filmen das Schicksal des einzelnen Menschen. Er ist ein Magier, der Gefühlszustände in Bilder umsetzen kann, der mit Bildern mehr sagt als mit Worten. So lässt er Julie in «Trois couleurs. Bleu» in einem öffentlichen Hallenbad schwimmen, und das Blau des Wassers ist wie der See der Tränen, die sie trotz ihres Unglücks nicht vergiessen kann. Oder da ist die Halskette mit dem Kreuz, die ihre Tochter getragen hat. Eine gleiche trägt Sandrine, Patrices Geliebte. Da erübrigt sich die Frage, ob Patrice Sandrine geliebt hat.

Auf der Suche nach Sandrine kommt Julie ins Gerichtsgebäude. Dabei wird sie kurz Zeugin des Ausschaffungsverfahrens eines Polen aus Frankreich. Mit dieser Szene nimmt Kieslowski auf, was auch im «Dekalog» (ZOOM 9/90) ein Stilmittel war. Personen, deren Geschichte in einem Teil die zentrale Hauptrolle spielten, kamen in einem anderen Teil in einer kleinen Nebenrolle, aber als gleiche Person, wieder vor. In dieser Szene nimmt der Regisseur einen Ausschnitt aus «Trois couleurs. Blanc», dem zweiten Teils seiner Trilogie, vorweg.

In «Dekalog 2» reisst eine Frau in ihrer Verzweiflung einer Pflanze sämtliche Blätter aus und knickt den kahlen Stengel. In «Trois couleurs. Bleu» fällt Julie, erschreckt durch ein überraschendes Klingeln, ein Topf Erde mit einer Kletterpflanze aus der Hand und die Wurzeln der Pflanze reissen aus. Es ist ein Abbild dessen, was Julie durch ihren Unfall selber erlebt hat. Eine Nachbarin tritt ein und sammelt Unterschriften, weil die Mieter gemeinsam versuchen, eine Prostituierte, die ebenfalls im Haus wohnt, loszuwerden. Julie unterschreibt nicht, weil sie sich vorgenommen hat,

sich aus allem herauszuhalten. Gerade diese Nicht-Unterschrift wird aber später zur Folge haben, dass sie doch in eine Freundschaft mit der Prostituierten hineingezogen wird. Der Vergleich mit «Dekalog 2» drängt sich auch auf wegen dem Schluss, der in seiner Ausführung Ähnlichkeiten zu dem von «Trois couleurs. Bleu» hat. Dort steht Dorota in



**Juliette  
Binoche**

ihrer dunklen Wohnung und schaut in die Nacht hinaus. Einige Stockwerke tiefer steht der Arzt, der ihren todkranken Mann behandelt, ebenfalls am Fenster. Die Kamera verbindet mit einer Fahrt diese beiden Gesichter wie auch das Gesicht von Dorotas Mann im Spital, und die Musik leitet über zu Dorota, die als Violonistin bei einem Konzert spielt. Doch am Schluss bleiben die Personen allein. Im Gegensatz zu «Trois couleurs. Bleu», wo Julie und Olivier miteinander schlafen, und die Musik Julie mit verschiedenen Menschen verbindet, die an sie denken.

«Trois couleurs. Bleu» ist ein wunderbarer Film der Gefühle. Ein Film über die innere Auseinandersetzung einer Frau. Es ist kein Film mit einer grossen Handlung. Hat Kieslowski bei seinen «Dekalog»-Filmen noch äussere Umstände und Ereignisse gebraucht, um innere Gefühlsvorgänge sichtbar zu machen, verzichtet er nun fast gänzlich dar-

auf. Um diese Gefühle dennoch filmisch umzusetzen, hat er die unglaublich sensibel geführte Juliette Binoche und die bewundernswerte Kamera von Slawomir Idziak. Beispielsweise als Julie im Spitalbett vom Arzt erfährt, dass ihr Mann und ihr Kind beim Unfall getötet worden sind. Da ist nur ihr Gesicht zu sehen und ihre Augen, in denen sich die Silhouette

des Arztes spiegelt. Oder wenn die Kamera die Noten des Konzertes abfährt, so dass nur diese Note, die gerade gespielt wird, ganz scharf zu erkennen ist. Und wenn dann noch Julies Finger die einzelnen Töne anzeigt, die Kamera über die Noten fliegt und die Musik ertönt, hat man das Gefühl, dieses Konzert für Europa bildhaft zu erfahren.

Später besucht Julie ihre Mutter ein zweites Mal. Vor dem Pflegeheim sieht sie die Mutter durchs Fenster, wie sie, gleich wie beim letzten Mal, vor dem Fernseher sitzt. Nur diesmal schaut sie einem Artisten auf einem Hochseil zu. Julie zögert und tritt dann doch nicht ein. Sie hätte ihrer Mutter noch etwas sagen wollen, doch sie weiss, dass es bei ihr nicht mehr ankommt. So, vielleicht, hätte es sich angehört: «Mutter, was ich dir beim letzten Mal, als ich da war, sagte, ist absolut falsch. Beziehungen sind keine Fallen. Man braucht Freunde, und mehr noch als alles braucht man die Liebe». ■



# Fiorile

Regie: Paolo und Vittorio Taviani  
Italien/Deutschland/Frankreich 1993

Trudy Baumann

«**W**ir glauben, dass in Italien und auch in der übrigen durch das Geld korrumpierten Welt die Zeit für diese Geschichte gekommen ist», erklären die Brüder Taviani, mittlerweile beide über sechzig, zu ihrem neuesten Film «Fiorile». Mit dieser in der Toskana angesiedelten, sich über mehr als zweihundert Jahre erstreckenden Geschichte der Familie Benedetti, greifen sie auf eine mündlich überlieferte Legende aus jener Region Italiens zurück, der sie selber entstammen.

Die letzten Nachkommen der Benedettis leben in Frankreich. Luigi Benedetti wurde von seinem Vater Massimo nach Frankreich geschickt, damit er ausserhalb der Toskana dem Bannkreis des Fluches, der auf der Familie lastet, entkommen möge. Massimo hat sich, nachdem er während des Krieges eine tragische Liebe mit einer Widerstandskämpferin erlebte und nur knapp der Erschiessung entkam, aufs Land zurückgezogen und lebt nun als alter Mann auf dem letzten verbliebenen Besitz der Benedettis – einem einfachen Bauernhof, auf dem schon die Vorfahren um 1802 gelebt haben. Damals trug sich jene Begebenheit zu, die den Benedettis, den «Gesegneten», den wortspielerischen Ruf eintrug, «Maledettis», Verfluchte, zu sein: Es ist die Zeit der napoleonischen Kriege, und in der Toskana finden Gefechte zwischen französischen Truppen und toskanischen Adligen statt. Der französische Leutnant Jean, dem die Regimentskasse mit dem Gold anvertraut ist, trifft auf die junge Elisabetta Benedetti, die durch einen Streifschuss verletzt wurde. Beide sind trotz Verständigungsschwierigkeiten so voneinander fasziniert, dass sie für eine Weile das Gold und den Krieg völlig vergessen. Corrado, der ältere Bruder von Elisabetta, entdeckt zufällig das Pferd mit

der Regimentskasse und entwendet es. Jean wird, da das Gold verschwunden bleibt, für seine Pflichtvergessenheit mit dem Tode bestraft. Elisabetta, von Jean zärtlich Fiorile genannt nach dem Monat Mai, der durch die französische Revolution den Namen «der Blühende» erhielt, erfährt nie, dass ihr eigener Bruder es war, der ihren Geliebten dem sicheren Tod auslieferte. Seither sind die Benedettis zu Macht und Reichtum aufgestiegen, seither liegt aber auch ein Schatten über ihrem Geschlecht.

Paolo und Vittorio Taviani erzählen ihre Geschichte als Reise durch die Zeiten. Unternommen wird sie von den letzten Nachkommen, den Kindern Emilio und Simona Benedetti, die mit ihren Eltern im Auto in die Toskana fahren, um den kranken Grossvater Massimo zu besuchen. Während dieser Fahrt erzählt ihnen ihr Vater Luigi die Geschichte von Fiorile und Jean, ihren Nachfahren und von dem Gold. Die Brüder Taviani schlagen dabei einen kunstvollen Bogen von der Vergangenheit bis in die Gegenwart. Mit Bildern, die unverwechselbar die einzelnen Geschichten prägen, und mit Geschichten, die nicht auseinanderfallen, sondern durch ihre genaue, schnörkellose Komposition und ihren fließenden Übergängen zwischen den einzelnen Epochen sich zu einer einzigen Geschichte verdichten. Die intensivsten Momente erreicht der Film im Vermitteln der diversen persönlichen Dilemmas, in denen die Figuren stecken. Jede einzelne hat ihre eigene Geschichte und allesamt werden sie konfrontiert mit Situationen, die ihre bisherigen Erfahrungen überschreiten und durch die ihr Leben radikal verändert wird. Der französische Leutnant Jean muss sterben,



Massimo (Michael Vartan), Widerstandskämpferin Chiara (Chiara Caselli)

weil er sich für einen Moment der vertrauensvollen Liebe zu Elisabetta hingibt und darüber seine Pflicht vergisst. Eine Nachfahrin von Elisabetta wird zur Giftmörderin an ihrem Bruder, als sie erfährt, dass durch sein Machwerk ihre Liebe zu einem nicht standesgemässen Mann zerstört wurde. Und Massimo verschenkt all seinen Reichtum, weil er die Erfahrung macht, dass nicht Unschuld ihn vor der Erschiessung im zweiten Weltkrieg bewahrt, sondern weil er zu den reichen Benedettis gehört. Grosse Hoffnungen, Liebe und immer wieder abgrundtiefe Enttäuschungen sind die grundlegenden Erfahrungen, die ihre unauslöschlichen Spuren im Leben der Figuren hinterlassen. All diese «kleinen» Geschichten formen sich zu einer grossartigen Parabel von Schuld und Sühne, Macht und Besitz, Vergebung und Rache. Die schlichte moralische Botschaft, dass unrechtmässig erworbenes Gold nicht glücklich macht, wird dabei fast nebensächlich. ■

# Änglagård

Regie: Colin Nutley

Schweden 1992

House of Angels/Haus der Engel

Michael Lang

Das schwedische Kino hat nicht unbedingt den Ruf, ein Schauplatz für leichte, augenzwinkernde, forsch auftretende und moderne Unterhaltung zu sein (Vergleiche mit dem Schweizer Film sind so abwegig nicht); die hintergründige Studie «My Life as a Dog» von Lasse Hallström (1985) macht da eine Ausnahme. Jetzt aber hat auch der seit zehn Jahren im Norden lebende, seit 1977 als Fernsehautor und -dokumentalist tätige Brite Colin Nutley den Nachweis erbracht, dass es Kino der sehr erträglichen leichten Art auch ausserhalb des gängigen «Ingmar Bergman-Klischees» gibt. Nutley sieht sich selber denn auch als Inszenator abseits der drückenden Schwere, als Verehrer der leichteren Muse, und er will unterhalten; eine Philosophie, die, notabene, der vorgenannte Bergman seinerseits – und nicht zu knapp – ja auch beherrscht hat!

Doch zurück zu «Änglagård», dem dritten Nutley-Spielfilm nach «The Ninth Company» (1988) und «Black Jack» (1990). In einem westschwedischen Dorf stirbt ein kauziger Gutsbesitzer, scheinbar ohne Erben. Die Dörfler, allen voran ein patriarchalischer Grossbauer, hoffen nun, das verwaiste Anwesen an sich reißen zu können. Doch während der Beerdigung zeigt sich, dass alles ganz anders kommen wird. Ein schweres Motorrad tuckert heran, gesteuert von einem Kerl in schwarzem Leder, Zac (Rikard Wolff), mit einer absolut bezaubernden Blondine, Fanny, auf dem Sozius. Die kesse Schöne mit dem ansteckenden, sympathischen Lachen (Helena Bergström ist in dieser Rolle eine echte Entdeckung) stellt sich als Enkelin des Toten vor und zeigt sich sehr entschlossen, mit ihrem Partner im Provinznest vor Anker zu gehen. Rechtlich, das bestätigt der Dorfadvokat, ist alles ohne Fehl und Tadel, und die Verwirrung wird gross. Die Damen im Ort, die sich

selbst zum Teil nur nach aussen hin moralisch einwandfrei benehmen, geraten in heillose Aufregung, wittern Konkurrenz. Die Herren sämtlicher Altersklassen wiederum sind von den Neuankömmlingen, Fannys wegen auch aus erotischen Gründen, gänzlich irritiert, liegen der Neo-Mitbürgerin schon bald zu Füssen. Das kann ja heiter werden, in jedem Sinn des Wortes!

Colin Nutley stellt in seiner gradlinig erzählten, locker-flockig dialogisierten



Bilderfahrt nun überall Spiegel auf, in denen sich die bei Intrigenspielen, Eifersüchteleien oder blanker Bigotterie ertappten Bewohnerinnen und Bewohner spiegeln müssen und so – über die Begegnung mit den ungebeten Gästen – nach und nach erkennen, dass sie ihren Scheinfrieden, ihre Dorf-Harmonie nicht zuletzt mit Lügen, faulen Tricks und Betrügereien erkaufte haben. Dass sich Zac (er verbirgt seine homosexuellen Neigungen nicht) und Fanny (sie präsentiert unter dem Druck der Strasse immer mehr auch ihre verletzlichen Seiten und ihre resolute Durchsetzungskraft) nicht gewillt zeigen, gegenüber der Spiesserclique klein beizugeben, ist Nutleys Anliegen: Ihm geht es darum, dafür zu werben, dass man ins Gespräch kommt, Klärungen sucht, sich engagiert. Als sich die Lage dennoch dramatisch zuspitzt, schält sich eine zweite Story heraus, die – das spürt man erst gegen Ende – gewissermassen wie eine delikate Klammer im Innersten alles zusammenhält.

Fanny ist, so erfahren wir einmal, bei ihrer Mutter in Berlin aufgewachsen, kennt ihren Vater nicht. Noch nicht, denn der Erzeuger lebt im Kreis der Dorfgemeinschaft. Aber wer ist es? «Änglagård», unpräzise gestaltet, solide besetzt, drehbuchmässig mit feinem Witz und überraschenden Wendungen ausgezeichnet, rückt diese Frage immer mehr ins Zentrum und führt die Jongliererei mit situationskomischen Elementen auf den Nebenschauplätzen weiter. Die Lösung des familiären Rätsels ist dann anrührend schön und vieldeutig. Denn die Fremde hat, zum Glück, im Kaff mehrere Väter und doch nur einen leiblichen, der aber menschlich nicht unbedingt der richtige ist. So wird aus einer Sozialkomödie (Begegnung von Grossstadt-Fortschritt und provinziell konservativem) ein soziales Recherchierstück (was für den sogenannten *magic moment* sorgt, auf den eine gelungene Filmstory nicht verzichten kann). Dass, weil die Sache im Hier und Heute spielt, zahlreiche Identifikationsebenen erkennbar werden, sei nur am Rande erwähnt und auch, dass sie sich spielend über Westschweden hinaus transportieren lassen. Es menscht eben überall.

Nutleys kleiner Film soll eventuell in Hollywood als Remake nachgedreht werden; für kernige, einfache Geschichten mit Herz ist dort immer Raum. Zunächst aber hat der begabte Colin Nutley, ein positiv-scharfer Beobachter des alltäglichen Mikrokosmos, seinen nächsten Film bereits fertiggestellt. «Der letzte Tanz», wiederum mit der charmanten Helena Bergström in einer Hauptrolle, handelt von zwei Stockholmer Paaren und ihren Problemen mit Liebe, Freundschaft und Eifersucht im Dreieck Westindien, Blackpool und Schweden. Es kommt also noch was nach, aus der schwedischen Komödienküche. ■

# Hélas pour moi

Regie: Jean-Luc Godard  
Schweiz/Frankreich 1993

Franz Derendinger

**D**er Vater des Vaters des Vaters kannte einen Ort im Wald, da ging er hin, wenn er eine schwere Aufgabe zu lösen hatte, entzündete ein Feuer, sprach ein Gebet, und er tat, was zu tun war. Den nachfolgenden Generationen sind nacheinander das Geheimnis des Feuermachens, der Wortlaut des Gebets und schliesslich die Kenntnis des Orts im Wald abhanden gekommen; aber wir können immerhin noch die Geschichte erzählen. Diese Parabel, aus dem Off gesprochen, steht am Eingang von Jean-Luc Godards Film «Hélas pour moi». Sie illustriert in gewisser Weise die postmoderne Rede vom Ende der Geschichten, die wohl den Verlust der allgemeinverbindlichen Sinnentwürfe impliziert, aber keineswegs ausschliesst, dass wir stets wieder neuen Sinn schaffen, das heisst andere Geschichten erzählen können.

Auch nach dem Abgang der grossen Weltdeutungen gibt es Sinn, doch der lässt sich nicht abschliessend repräsentieren durch Zeichen von besonderer Dignität, sondern er bewegt sich seinem Wesen nach jenseits aller Zeichen. Allerdings braucht er sie dennoch, um sich in ihnen je wieder anders zu verkörpern; dies das erste Grundthema in Godards neuestem Werk. Hier tastet der Film anfänglich nach seinen eigenen Ausdrucksmitteln; der Blick, der über scheinbar zufällig montierte Bilder gleitet, ist letztlich der Blick jenes suchenden Sinns, der sich in bestimmten Figuren und Handlungselementen allererst inkarnieren will. So hat der Film zunächst weder Story noch Protagonisten, beides wächst ihm nach und nach zu; die letzteren wählt er aus einem breiteren Figurenarsenal aus, damit er eine Geschichte überhaupt entwickeln kann: Es wird schliesslich eine Liebesgeschichte sein zwischen Simon (Gérard Depardieu) und



Gérard Depardieu

Rachel (Laurence Masliah).

Mit der fortschreitenden Handlung jedoch kommt das zweite Godardsche Grundthema ins Spiel: die Definition des Orts, an dem der Sinn im Film «sich aufhält». Bereits in seiner «Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos» (Hanser Verlag, München/Wien 1981, Seite 164) hat Godard diesen mysteriösen Ort umrissen – dazu ein Zitat: «Wenn man sich zehn Minuten von der 'Liebe einer Blondine' vorführt und dann zehn Minuten von 'Einer flog übers Kuckucksnest', dann geht einem auf, was die Russen in zehn, zwanzig Jahren aus der Tschechoslowakei gemacht haben. Ich will damit nicht sagen, die Russen sind Schweine und die Tschechen sind Würstchen, dass sie sich so haben fertig machen lassen. Es geht nur darum, ein Bild vorzuführen, das heisst 'Milos Forman eins', und dann eins, 'Milos Forman zwei', und dann lässt man ..., und den kleinen Film nennt man einfach: Was die Russen der Tschechoslowakei angeht haben.» Wer diese Sätze als simple Tatsachenfeststellung auffasst, der missversteht sie allerdings gründlich; es

geht Godard hier keinesfalls um historische Wahrheit, sondern er versucht in gewohnt provozierender Manier klarzumachen, dass bei der Kombination – der Montage – von Verschiedenartigem ein Sinn herauspringen kann, der weder im einen noch im andern isolierten Element vorhanden war. Sofern wir Ausschnitte aus verschiedenen Schaffensphasen desselben Autors unvermittelt zusammenfügen, so akzentuieren wir dessen Entwicklung, und diese kann im Falle von Forman ihrerseits natürlich politisch interpretiert werden. Im Film ist Sinn nicht einfach da, er lässt sich gerade nicht an den einzelnen Bildern dingfest machen; vielmehr entsteht er erst durch deren Zusammenspiel. Der Sinn fällt uns gerade dort zu, wo wir eigentlich nichts sehen; er blitzt auf zwischen den Bildern, in den Fugen und schwarzen Löchern, die sie trennen.

Kaum hat nun Godards Film seine Hauptfiguren gefunden, da verlässt Simon seine Frau Rachel; er kehrt dann zwar überraschend zurück, doch gewissermassen nur physisch, wie Rachel klarstellt. Simons Abgang wird also durch

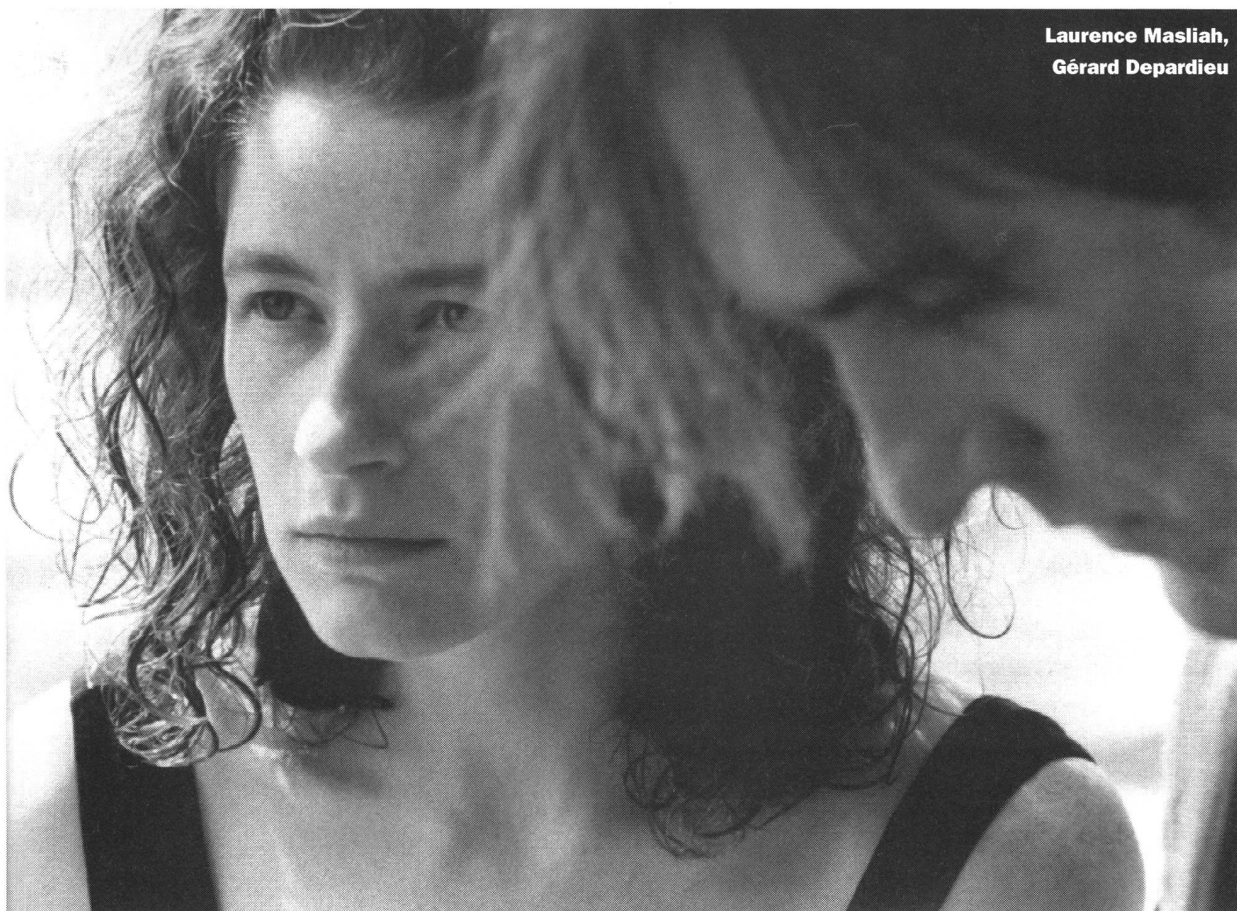
seine Wiederkunft nicht aufgehoben, die Differenz bleibt bestehen: Simon ist da und doch nicht da; und in diesem paradoxen Status des Anwesend-Abwesendseins präsentiert Godard ihn als Gott. Der Sinn, für den die göttliche Dimension hier eine Metapher bildet, öffnet sich in der Lücke zwischen dem, was war, und dem, was – jetzt – anders ist. Der Bedeutungsträger – eben Simon als Protagonist – liegt in Godards Kino nie in der unvermittelten Präsenz des Gegenstands vor, sondern stets gestückt, gebrochen, von Differenzen zerspalten; seine Einheit ist Identität von Verschiedenartigem. Oder wie es ein im Film mehrfach repetierter Satz ausdrückt: Das Eine ist im Andern, das Andere im Einen.

Godard optiert also in «Hélas pour moi» ein weiteres Mal für ein Kino jenseits der fixen Geschichten. Er bewegt sich gänzlich ausserhalb der stereotypen Erzählmuster und erinnert dadurch an

das breite Spektrum filmischer Ausdrucksmittel, welche das kommerzielle Kino links liegen lässt. Seinem Werk kommt so gegenüber dem Filmbusiness sicher die Funktion eines kritischen Korrektivs zu. Darüber allerdings sollte man zwei Eigenheiten nicht übersehen, die sich je länger je mehr zu Mankos entwickeln: Zum einen hat Godards Anrennen gegen die Kinokonventionen selber schon ziemlich stereotype Züge angenommen; im Grunde erzählt er seit mehr als dreissig Jahren stets dieselbe Geschichte. Das wirkt so, als hätte er einen eigenen Ort im Wald gefunden, ein eigenes Gebet entwickelt und dazu eine besondere Manier, Feuer zu machen. Damit aber wäre gerade die Offenheit desjenigen verloren, dem nur das nackte Erzählen bleibt. Godards Kino kann man heute in der Tat als ein cineastisches «Ritual der Nichtanpassung» (Adorno: Jargon der Eigentlichkeit) sehen, als ein

Ritual überdies, dem längst nur noch eine reichlich exquisite Schar von Getreuen zu folgen vermag. Denn – und darin steckt letztlich das zweite Manko – seine Arbeit steht unverändert in der Tradition moderner Avantgarde-Kunst, die sich bewusst hermetisch gab und mit allen Formen kommunikativer Verweigerung kokettierte.

Zuzeiten hat das provoziert, ja heilsame Schocks bewirkt; gegenwärtig scheint es weitherum nur noch Langleweile und Desinteresse auszulösen. Godard läuft so Gefahr, in seinem selbstgebastelten cineastischen Getto zu verschwinden. Eine Annäherung an die Erwartungen des Publikums, die eine oder andere postmoderne Konzession ans «normal» Narrative könnte seinem Werk nur guttun. Dessen impliziter Anspruch, nämlich auf gesellschaftliche Veränderung abzielen, lässt sich ohne ein Publikum ja schwerlich einlösen. ■



Laurence Masliah,  
Gérard Depardieu



# The House of Spirits

Das Geisterhaus

Regie: Bille August

Deutschland/Dänemark/Portugal 1993

Reinhard Lüke

**E**in klappriger VW-Käfer bewegt sich durch eine grandiose Landschaft und zieht eine Staubwolke hinter sich her. Am Steuer eine junge Frau, auf dem Beifahrersitz ein alter Mann, in dessen Gesicht das Leben deutliche Spuren hinterlassen hat. Sie erreichen ein verlassenes Gehöft, betreten einen Raum, dessen prachtvolles Mobiliar mit weissen Laken drapiert ist. Der Mann lässt seinen Blick über das erlesene Interieur schweifen und murmelt: «Schön, wie zu Hause.» Knapp zweieinhalb Kinostunden später, dieselbe Sequenz: die Landschaft, das Auto, die Frau, der Mann, das Haus.

Ein filmischer Rahmen, wie er klassischer kaum sein könnte. Bille August («Den goda viljan», ZOOM 11/92) verpackt darin seine Adaption des Bestsellers von Isabel Allendes «Das Geisterhaus», die Geschichte vom Aufstieg und Niedergang einer chilenischen Familie über einen Zeitraum von rund 50 Jahren, die geprägt wird vom Schicksal des Esteban Trueba (Jeremy Irons). Als Jugendlicher aus armen Verhältnissen verliebt er sich in Rosa und schuftet jahrelang in einem fernen Bergwerk, um seiner Angebeteten später ein standesgemässes Leben bieten zu können. Doch just am Tag seiner Rückkehr fällt seine Geliebte versehentlich einem Giftanschlag zum Opfer. Verzweifelt zieht Esteban aufs Land, kauft ein halbverfallenes Gehöft, kompensiert seine Trauer mit unbändigem Ehrgeiz und verwandelt seinen Besitz in ein florierendes Landgut. Zum mächtigsten Mann der Gegend aufgestiegen, heiratet er Rosas jüngere Schwester Clara (Meryl Streep), eine geheimnisvolle Schönheit, die über übersinnliche Kräfte verfügt. Clara wird schwanger, und die Tochter Blanca (Winona Ryder) wird just an dem Tag geboren, als Claras Eltern bei einem Autounfall

ums Leben kommen.

Die Jahre gehen ins Land, und Blanca wächst zu einem selbstbewussten Teenager heran, der sich schliesslich ausgerechnet in Pedro (Antonio Banderas) verliebt, einen jungen Landarbeiter, der Estebans Bauern zum Streik aufwiegelt. Die politischen Verhältnisse geraten im ganzen Land in Bewegung. Der Traditionalist Esteban lässt sich von den Konservativen als Kandidat aufstellen, kann jedoch den Wahlsieg der Sozialisten nicht verhindern. Doch schon bald macht ein Militärputsch dem sozialistischen Traum ein jähes Ende. Als seine Tochter wegen ihrer Verbindung zu Pedro vorübergehend verhaftet und gefoltert wird, sieht sich Esteban, der anfangs mit den Militärs sympathisierte, um seine Ideale betrogen.

Gemessen an der Romanvorlage nimmt sich das Figurenensemble zwar geradezu bescheiden aus und erscheint die Handlung enorm gestrafft, aber genügend Stoff für einen grandiosen Film bliebe allemal. Nur, ein grandioser Film ist diese «Geisterhaus»-Adaption keinesfalls geworden. Und das nicht zuletzt, weil er über zweieinhalb Stunden den Vorsatz durchscheinen lässt, grosses Kino sein zu wollen. Gewiss, da gibt es betörend schöne Landschaftstotalen zu bewundern (gedreht wurde nicht in Südamerika, sondern in Portugal). Doch mit zunehmender Dauer des Films beschleicht einen der Eindruck, dem Resultat eines ebenso cleveren wie schnöden Kalküls beizuwohnen. Man nehme: einen weltweiten Bestseller als Vorlage, einen nicht übermässig profilierten, aber mehrfach ausgezeichneten Regisseur, der bislang vor allem durch «schöne» Filme hervorgetreten ist, und – last but not least – eine Heerschar von internationalen Starschauspielerinnen und -schauspielern wie Meryl Streep,

Glenn Close oder Jeremy Irons, deren jeweilige Fan-Gemeinden dem Unternehmen aller Voraussicht nach allein schon zum Erfolg verhelfen werden.

Das eigentliche Ärgernis ist, dass Bille Augusts Regie jegliche Originalität im Sinne einer eigenen Handschrift vermissen lässt. Das enorme schauspielerische Potential bleibt weitgehend ungenutzt. Stattdessen beschränkt sich August vornehmlich darauf, dieses Star-Ensemble möglichst effektiv und plakativ abzulichten. Die Dominanz von Grossaufnahmen der berühmten Darstellerinnen und Darsteller, kombiniert mit pittoresken Landschaftstotalen und erlesenen Dekors in sanften Braun- und Gelbtönen, entzieht der Geschichte so ziemlich jede Vitalität, lähmt die Erzählung bisweilen bis zum Stillstand und lässt den Film schliesslich in Schönheit ersterben. Selbst eine Vergewaltigung wird da, in ein sanftes Gegenlicht getaucht, noch zu einer ästhetisch geschmackvollen Sequenz.

Für Isabel Allendes bisweilen überbordende Fabulierkunst fehlt jedes filmische Pendant. Claras übersinnliche Begabung wird hier und da – durchaus augenzwinkernd – mit einem schwebenden Tischchen illustriert, und die Wahlparty der siegreichen Sozialisten bietet einige Minuten lang Massenszenen des Freudentaumels, aber das ist es dann auch fast schon an filmisch Bemerkenswertem. Lediglich jene Sequenz, in der Bille August den Trauermarsch zu Claras Beerdigung nahtlos in einen Trommelwirbel der sich anbahnenden Militärdiktatur übergehen lässt, verrät so etwas wie filmische Kreativität. Gemessen an den fast 40 Millionen DM, die Produzent Bernd Eichinger hier investiert hat, und am künstlerischen Potential, das da vor der Kamera stand, ist das ein bisschen dürftig. ■

# Der Traum vom grossen blauen Wasser

Regie: Karl Saurer  
Schweiz 1993

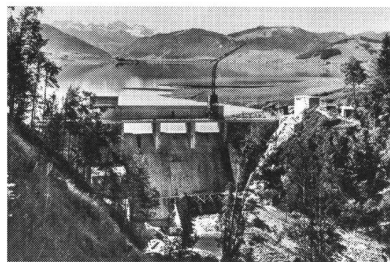
Franz Ulrich

Nach einer Bauzeit von fünf Jahren wurde am 19. April 1937 im Tal am Etzel hinter Einsiedeln im Kt. Schwyz mit dem Stauen der Sihl begonnen. Die Wasser des künstlichen Sees bedeckten allmählich elf Quadratkilometer Land – Wiesen, Streurieder, Kartoffeläcker und Torffelder –, 107 landwirtschaftliche Betriebe gingen verloren, über 1700 Personen mussten wegziehen und eine neue Existenz aufbauen. 1943 schrieb der Schriftsteller Hermann Hiltbrunner: «Ich gestehe frei und offen, dass ich begeistert bin für die neue Landschaft. Ich habe sie nach allen Richtungen betrachtet, aus der Nähe und aus der Ferne. Das Kraftwerk ist mir Nebensache; über es sind wir reichlich informiert worden. Aber das Neuland, das neue Wasser – das muss man sehen! Nur im Gebirge kann so etwas entstehen, nur auf hohen Horizonten kann man stauen. Es ist schön, in einem Lande zu leben, das Gefälle hat.»

Karl Saurers Dokumentarfilm vermittelt einen ganz anderen, weniger euphorischen Blick auf Vorgeschichte, Entstehung und Auswirkung des Etzelwerkes. Dieses war keineswegs eine Neben-, sondern durchaus eine Hauptsache, sowohl für die Bauherren, die billigen Strom bekamen, als auch für die betroffene Bevölkerung, die ihre Heimat verlor, an der sie trotz ihrer Kargheit hing, und zwischen den beiden gab es auch ein «Gefälle» – zwar nicht ein topografisches, aber ein soziales. «Fragmente und Fundstücke einer Hochtal-Geschichte» nennt Karl Saurer seine zeitlich und räumlich weit ausgreifende Dokumentation. Im letzten Jahrhundert gab es im Sihltal, wie in anderen Voralpenregionen, wenig Arbeit, Brot und Ausbildung. Viele mussten auswandern, die meisten

gingen nach Amerika wie die Brüder Steinauer, die sich in Nebraska eine Hütte bauten, um die im Lauf der Zeit Mühle, Drugstore, Bank, zwei Wirtschaften und schliesslich ein ganzes Städtchen entstanden sind.

In der Heimat blieb das Leben karg



und einfach, die Menschen lebten in dieser Moorlandschaft mehr schlecht als recht von kleinen Höfen, bauten Turpen (Torf) ab und assen hauptsächlich Kartoffeln – es gab «Gummel z'Morge, z'Mittag und z'Abig» erinnert sich eine Frau. Die Arbeit war hart («heebesch hend diä müesse chrüppel», sagt ein Bauer von seinen Eltern), der Verdienst kärglich. Ab 1898 entstanden Pläne zum Stauen der Sihl, weckten Hoffnung auf Wohlstand, die sich am «mächtig ins neue Jahrhundert hineinleuchtenden elektrischen Funken» entzündete. Es waren schliesslich die Schweizerischen Bundesbahnen (SBB), die in den dreissiger Jahren das Werk realisierten, weil sie den Strom nicht mehr von Privaten kaufen, sondern selber produzieren wollten.

Saurers Film webt ein dichtes, beziehungsreiches Geflecht aus Landschaftsbildern, Berichten von Menschen, die als Kinder mit ihrer Familie wegziehen mussten oder als Arbeiter am Aufbau des Werks mitwirkten, und altem Bildmaterial (eindrückliche Fotos von Hans Staub

und Ausschnitte von Filmen von Othmar Baur und Gottfried Schönbächler). Es entstand das facettenreiche Bild eines Ereignisses und den damit verbundenen Widersprüchen und Konflikten zwischen agrarischer Bergregion und industrialisiertem Unterland, Eigenständigkeit und Fremdbestimmung, einheimischen Bauern und «Fremd»arbeitern (auch wenn sie nur aus dem Wallis kamen), regionalen und nationalen Bestrebungen, ökonomischen und ökologischen Interessen. Noch bevor im Film von «Alpenkolonialismus» die Rede ist, wird man mit wachsendem Stauen gewahr, dass hier auch eine inner-schweizerische Kolonialgeschichte erzählt wird. Die Konzessionsbedingungen waren für die Region so unvorteilhaft, dass sie, die zum ärmsten Viertel der Schweiz gehört, den Bund noch heute mit etwa drei Millionen «subventioniert». Ein Versuch, bessere Bedingungen zu bekommen, scheiterte 1987: Das Bundesgericht gestattete eine Vertragsverlängerung um 30 Jahre, sodass ein besserer Vertrag erst im nächsten Jahrtausend ausgehandelt werden kann. Wie sagt doch ein Einheimischer: «Wie in der Dritten Welt Kokosnüsse und Bananen holt man bei uns den Strom praktisch gratis.»

Karl Saurers Film beginnt im Quellgebiet der Sihl und kehrt am Schluss wieder dorthin zurück, wo Schüsse von Felsen und Hängen widerhallen. 1957 hat man dort 380 Hektaren an die Maschinen- und Waffenfabrik Oerlikon für einen Übungsschiessplatz verkauft. Zu den Bildern erzählt eine Frau die Sage vom «Unerlösten Echo» und wie es einem erging, der sich in diesem Gebiet der verborgenen Schätze der Natur bemächtigen wollte»... ■