

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Band: 49 (1997)
Heft: 5

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: 08.11.2024

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

Ponette

Regie: Jacques Doillon
Frankreich 1996

Matthias Rüttimann

Ponette liegt im Spitalbett. Sie zupft Fäden aus dem weissen Gips, der ihren linken Arm umschliesst. Der Vater: «Deiner Mutter geht es gar nicht gut. Die Ärzte denken, dass sie sterben wird.» Ponettes Augen gleiten wie unbeteiligt zur Decke.

Ponette sitzt auf dem Beifahrersitz. Ihr Vater lenkt. «Deine Mutter ist ver-rückt. Wie konnte sie so leichtsinnig fah-ren, mit dir im Auto!» Ponette wider-spricht.

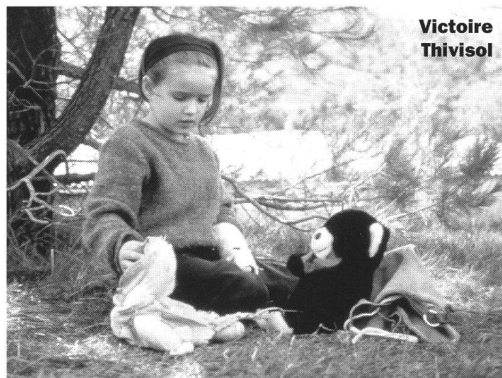
Ponette steht auf der Kühler-haube. Ihr Vater sucht ihre Augen. «Deine Mutter ist tot. Weisst du, was das heisst!» Ponette klettert aufs Autodach. Trotzig, hervorgepresst: «Ja. Sie fliegt mit ihrem magischen Spiegel.» Ponette rutscht über die Windschutzscheibe.

Ponette (Victoire Thivisol) ist vier Jahre alt, als ihre Mutter (Marie Trintignant) an den Folgen eines Autounfalls stirbt. Wie Ponette mit diesem Verlust umgeht, das ist der Inhalt von Jacques Doillons Film «Po-nette».

Der Autor und Regisseur hat genau recherchiert. Er hat unzählige Kinder zu «Tod» und «Sterben» befragen lassen und aus ihren Antworten die Dialoge ge-schrieben. Mit fünf Jahren nehmen die Kinder den Tod rational wahr. Sie wissen um seine Unausweichlichkeit und seine Realität. Kinder unter fünf Jahren müs-sen erst noch ein realistisches Verständnis des Todes entwickeln. Dieser Prozess hat Doillon interessiert. Ponette hat noch keine befriedigende Erklärung für den Tod. Zudem braucht sie ihre Mutter noch zu sehr, um ihren Verlust akzeptie-ren zu können.

In Ponettes Fall kommt erschwerend hinzu, dass sie der Vater (Xavier Beauvois) nicht bei sich behalten kann. «Vom Standpunkt des Kindes aus ist derjenige Mensch am geeignetsten, ihm bei der Be-wältigung der tragischen Ereignisse zu helfen, der selbst zutiefst betroffen ist,

nämlich der überlebende Elternteil», schreibt Erna Furman in ihrer wegweisen- den Studie über Elternverlust in der Kind- heit (E. Furman: Ein Kind verwaist. Stutt- gart 1977, Klett.). Ponette kommt zu einer Tante (Claire Nebout), die mit ihren beiden Kindern ein abgeschiedenes Ge- höft in den provenzalischen Alpen be- wohnt. Matiaz (Matiaz Bureau Caton) und Delphine (Delphine Schiltz) sind nur wenig älter als ihre Cousine Ponette. Del-



Victoire Thivisol

phine ist bereits so vernünftig, dass sie Ponettes Behauptung, nachts sei sie bei ihrer Mutter und nur am Tage hier, zu-rückweist. Matiaz ist unentschieden. Po-nette weigert sich, die Endgültigkeit der Trennung von ihrer Mutter anzunehmen. Mit ihrer hartnäckigen Trauer fordert sie die Erwachsenen heraus. Sie reagieren mit ihren vagen und auch widersprüchlichen intellektuellen und religiösen Erklärungs-versuchen: «Jesus hat sie zu sich genom-men» oder «Sie schläft ganz fest und lan-ge.» Die Spielgefährten versuchen, Ponete auf ihre Art zu trösten. Sie erfinden Zaubersprüche, um Tote zu erwecken, und auferlegen Ponette Prüfungen, wel-che sie für eine Begegnung mit ihrer Mut-ter weihen sollen. Sie phantasieren ihre Sicht des Todes aus den Aussagen der Grossen und kokettieren damit.

Der Film liegt quer zu unseren Seh-gewohnheiten. Der tragische Tod der Mutter wird nicht als Tragödie, ja kaum als Geschichte aufgezogen. Der Blick ist

eher dokumentarisch. Eine Fallstudie? Nein, zu intensiv, zu intim ist der Blick auf Ponette gerichtet, wie es kein Dokumen-tarfilmer wagen würde. Aber der Spielfilm kann das und führt mitten in die Wahr-nemungswelt der Kinder. Die Kamera, immer auf Kindeshöhe, zeigt uns die ver-gessene Untersicht der Dinge, die auch mal magisch sein kann. Der Film als ma-gischer Spiegel, durch den wir Einlass erhalten in eine uns entrückte Welt.

Einen Film zu drehen mit vier-bis sechsjährigen Kindern als Hauptdarstellern ist irrwitzig. Oder auch nicht, wie «Ponette» beweist und wie die Festivaljury von Venedig bestätigt hat, die Victoire Thivisol für ihre Rolle als Ponette mit dem Preis als beste Hauptdarstellerin ausgezeichnet hat. Auch die Filmquipe staunte, mit welcher Natürlichkeit die Kinder vor der Kamera agierten und längste Dialogpassagen präzise meisterten, ohne sie bloss aufzusa-gen. Dabei waren die Texte aufs Wort vorgegeben und mit einer Assistentin aus-wendig gelernt worden. Eine Psychologin überwachte die Kinder, damit sie nicht durch zu grosse Identifikation Schaden nähmen. Eine überflüssige Vorsichts-massnahme, wie sich herausstellte. Die Psychologin: «Wenn Victoire so gut Po-nette spielt, ist es deshalb, weil sie weiss, dass sie nicht Ponette ist.» Diderots «Para-dox des Schauspielers» lässt grüssen.

Trotz einer ansehnlichen Filmografie (24 Spielfilme für Kino und Fernsehen) wurde Jacques Doillon ausserhalb des französischen Kinos bislang nur selektiv wahrgenommen: als «verrückten» Regis-seur, der eine Frau einen Film lang weinen liess («La femme qui pleure», 1978), doch auch als einfühlsamen Autor von «Le petit criminel» (1990, ZOOM 11/91). «Ponette» wird an Doillons Reputation wenig ändern und eher als Geheimtip durch un-sere Kinos huschen. Doch als solcher – wirklich – unbedingt sehenswert! ■

Les voleurs

Regie: André Téchiné
Frankreich 1996

Diebe der Nacht

Hans Jörg Marsilius

Ein Film, geboren aus dem Geist der Musik: die unterschiedlichen Stimmen sind da, die verschiedenen Themen, die Exposition, die Durchführung, die Coda. André Téchinés «Les voleurs» gehorcht den Regeln der Polyphonie fast schon im klassischen Sinne. So wirkt sein Einsatz von Rück- und Vorblenden, die zur Zeit in manchen Filmen die Dramaturgie prägen, anders als üblich: Sie bieten dem Regisseur die Möglichkeit, «Blöcke» zu bilden, in denen er die Themen seines Films jeweils neu zueinander in Beziehung setzen kann. So wie sich besonders die Musik des 19. Jahrhunderts oft auf einen «Inhalt» bezog, benutzt Téchiné umgekehrt die Strukturelemente der Musik, um über sie seine Geschichte zu konstruieren.

«Les voleurs» ist Gangstergeschichte und Familiendrama in einem. Widmete sich Téchiné im seinen letzten Filmen «Ma saison préférée» (ZOOM 9/93) und «Les roseaux sauvages» (ZOOM 1/95) der jüngeren Generation und ihren jeweiligen Lebensfragen, so führt er diesmal neben den unterschiedlichen sozialen Schichten auch die ganze Bandbreite der Generationen zusammen. Justin (Julien Rivière) hat seinen Vater Ivan (Didier Bezace) verloren. Die Familie trauert, obwohl sie wusste, dass es so kommen konnte: Ivan war an kriminellen Autoschiebereien beteiligt. Ivans Bruder Alex (Daniel Auteuil) kommt in Begleitung einer jungen Frau namens Juliette (Laurence Côte) zum Kondolenzbesuch in die abgelegenen Berge. Er ist Polizist in Lyon und wird von der Familie mit Misstrauen und Ablehnung betrachtet. Auch dem kleinen Justin bleibt das nicht verborgen.

Aus der Perspektive des Knaben wird man in die Story eingeführt: Wie ein kleiner Junge wird man mehr mit Ahnungen und der halben Wahrheit konfrontiert; das wahre und höchst komplizierte Geflecht der Beziehungen und ihrer Psychologie durchdringt man erst viel später. Dazu muss man mehr über die Vergangenheit wissen. Téchiné lässt einen zurückschauen, und die Perspektive wechselt

decken können. Gerade die Unmöglichkeit, die offensichtlichen Widersprüche der Liaison mit der orientierungslosen Juliette scheinen Alex zu reizen. Doch lässt Auteuil ganz sachte ahnen, dass vielleicht doch ein Hauch von Mitgefühl in dem verbitterten Kerl stecken könnte.

Auch die Philosophie-Dozentin Marie ist illusionslos in ihrer Sicht. Anders als Alex, ihr «Rivale» in der Liebe zu Juliette, begegnet sie der jungen Frau jedoch – wider alle Vernunft – mit bedingungsloser und gleichzeitig beherrschter Hingabe. Sie nimmt Juliette an und bemüht sich, eine Perspektive zu erkennen. Im Gegensatz zum opportunistischen Polizisten ist Marie weltfremd und unangepasst: Im Guten wie im Schlechten bleibt sie ihren Überzeugungen treu – und gewinnt dadurch eine beeindruckende Kraft. Damit ist das Kraftfeld, in dem Juliette



**Daniel Auteuil,
Laurence Côte**

zu den Erwachsenen – zu Alex und später zu der Philosophie-Dozentin Marie (Catherine Deneuve), die beide in Liebesbeziehungen zu Juliette verwickelt sind.

Alex lernt Juliette auf der Polizeistation kennen, nachdem die junge Frau bei einem Diebstahl erwischt wurde. Mehr aus Gleichgültigkeit denn aus Güte lässt er sie laufen. Einige Zeit später begegnet er ihr im Nachtclub seines Bruders wieder. Vielleicht ist es seine Ohnmacht gegenüber Ivan und seiner «rechten Hand» Jimmy (Juliettes Bruder), die ihn zu einer lieblosen sexuellen Affäre mit der jungen Diebin treibt. In der Rolle des Polizisten erweist sich Daniel Auteuil einmal mehr als Meister der Darstellung verbitterter Charaktere, die gleichzeitig so voller Zynismus und Verletzlichkeit stecken, dass sie selbst in Chancen nur Sackgassen ent-

gefangen ist, allerdings noch lange nicht erschöpft, denn sowohl ihr krimineller Bruder als auch Ivan versuchen, Einfluss auf sie zu gewinnen. Besonders Ivan sieht in ihr einen willkommenen Köder, um den Polizisten-Bruder Alex in Schach zu halten.

Wie in einem Roman von William Faulkner gleiten die Figuren und ihre Konflikte vorbei. Kleinste Elemente – wie beispielsweise ein vorüberfliegendes Flugzeug – bieten flüchtige Orientierungspunkte im Handlungsgefüge der Geschichte, die jenseits der natürlichen chronologischen Ordnung ihre eigene polyphone Logik entwickelt. Am Ende von «Les voleurs» wird es keinen Sieger geben, auch keinen Triumph der Moral – aber für eine Person zumindest vielleicht die Chance für einen Ausbruch aus den bestehenden Verhältnissen. ■

Jenseits der Stille

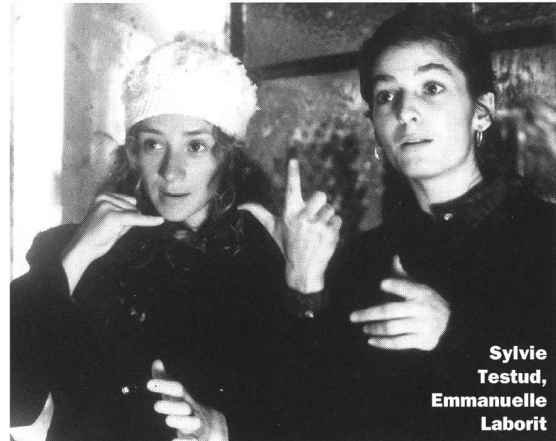
Regie: Caroline Link
Deutschland 1996

Matthias Heybrock

Die Produktion teilweise recht hanebüchener Klamotten rechtfertigt der neuste deutsche Film mit der trotzi- gen Bemerkung, eine Filmindustrie werde wiederbelebt, und Kritiker sollten bitte schön den Boom nicht kaputt schreiben. Wie zur Bestätigung dieser These bringt der anhaltende Trend nun auch andere Filme in die Kinos. So erzählt die Regisseurin Caroline Link von einem hörenden Kind gehörloser Eltern (gespielt von den gehörlosen Darstellern Emmanuelle Laborit und Howie Seago). Ihr Problembewusstsein für die Gesellschaftsgruppe der Taubstummten präsentiert die 32-jährige Regisseurin in einer erstaunlich professionell gestalteten Mainstreamstruktur, die Zuschauerinnen und Zuschauer mit der klassischen Mischung von Sentiment und leiser Komik füttert. Laras Entwicklung vom Mädchen (gespielt von Tatjana Trieb) zur selbständigen jungen Frau (Sylvie Testud) wird von ihrem schroff-dickköpfigen Vater Martin (Howie Seago) eher behindert denn gefördert. Eifersüchtig auf Laras kommunikative Fähigkeiten, möchte er ihr den Kontakt zur Aussenwelt am liebsten verbieten. Als seine hörende Schwester Clarissa (Sibylle Canonica) Laras musikalisches Talent entdeckt und ihr eine Klarinette ver-

macht, eskaliert der Konflikt. Schon von seinem Vater wurde Martin zugunsten der musikalischen Schwester zurückgesetzt. Dass Clarissa nun seine eigene Tochter in die gehasste Welt der Musik einführt und dabei in erzieherische Konkurrenz zu ihm tritt, kann er nicht ertragen.

Mit der Entscheidung für Lara als zentrale Protagonistin hat die Regisseurin einen geschickten Schachzug getan. Zwischen den Hörenden und ihren Eltern dient Lara ebenso als Vermittlerin wie für die Zuschauerinnen und Zuschauer, denen sie die elterlichen Äusserungen in Gebärdensprache jeweils mitübersetzt. Darüber hinaus transformiert die Figur der Lara aber auch den familiären Konflikt in einen gesellschaftlichen, denn ihr Streit mit dem Vater ist immer auch die Auseinandersetzung einer Hörenden mit einem Taubstummten: Kaum beginnt Clarissa Klarinette zu spielen, lässt Lara ihren Vater in der Ecke stehen – eine unbewusste, aber brutale Missachtung, die deutlich



Sylvie Testud,
Emmanuelle Laborit

macht, wie stark das Hören unsere Aufmerksamkeit steuert. Martins traumatische Erinnerungen an früher erfahrene Abweisungen werden durch Laras Verhalten neu belebt. Andererseits provoziert gerade seine Weigerung, das Hören (nicht nur) von Musik als Eigenschaft seiner Tochter zu akzeptieren, Laras vehemente Hinwendung zu Clarissa.

Caroline Link gelingt eine Dramaturgie, welche die Konflikte zwischen Taubstummten und Hörenden zeigt, ohne die Gruppen gegeneinander auszuspielen oder gar in Behindertenromantik zu verfallen. Das Privileg einer geglückten Kommunikation, Verstehen und Verständnis, ist bei ihr weder an das Hören noch das Nichthören gebunden. Dennoch verzichtet sie auf eine gute Portion Rührseligkeit ebensowenig wie auf das etwas dämliche Happy-End, das peinlichst vermeidet, einen beunruhigenden Rest offenzulassen. Weil dieser populären Erzählweise aber nicht jede analytische Einsicht geopfert wurde, ist das Ergebnis dennoch akzeptabel. Und so könnte «Jenseits der Stille» einer der Filme werden, die den neusten deutschen Traum nähren: den Traum wenn nicht von einer Filmindustrie, so doch wenigstens von einem soliden Filmhandwerk, das regelmässig eine Bandbreite populärer, unterhaltsamer und intelligenter Filme liefert. ■



Tatjana Trieb

Kawkasski plennik

Gefangen im Kaukasus

Regie: Sergej Bodrow

Kasachstan/Russland 1996

Josef Lederle

Warum immer wieder Krieg ausbricht, in dem die einen die anderen massakrieren, bleibt eines der dunklen Rätsel, auf die es zwar viele Antworten, für die es aber offensichtlich keine Lösung gibt. Der russische Regisseur Sergej Bodrow hat gut daran getan, der unergiebigen Frage nach dem *Warum* das blutige Faktum des *Dass* vorzuziehen und sich auf den literarischen Spuren Leo Tolstois ganz darauf zu konzentrieren, wie das mörderische Handwerk funktioniert. Tolstois Novelle «Der Gefangene im Kaukasus», auf der Bodrows nachdenklich-nüchterner Film basiert, erschien vor 125 Jahren, spiegelt aber exakt dieselben Mechanismen wider, die den gegenwärtigen Konflikt am Leben halten. Nur dass die Tartaren inzwischen Tschetschenen heißen, und neben alten Flinten auch modernstes Kriegsgerät Verwendung findet. Auch die Folgen sind gleich geblieben: Tod, Hass, Vergeltung. Ein endloser Kreislauf?

Ein junger Russe wird eingezogen, kahl rasiert und in einen Tarnanzug gesteckt. Wohin es gehe, will er wissen. «Dem Vaterland kannst du überall dienen.» Überall ist ein hügeliges Bergland, das friedlich in der Sonne döst. Bis ein Panzer über die staubige Strasse kriecht, auf dem schmalwangige Jugendliche Krieg spielen, sich mit Russ schwarze Striche ins Gesicht malen. Plötzlich explodieren Granaten, zersiebt Metall die Luft. Nur Wanja (Sergej Bodrow jr.) und ein Offizier kommen mit dem Leben davon und werden von den Rebellen in ein von jeder Zivilisation verschontes Muslimdorf im Gebirge verschleppt. Dessen Oberhaupt Abdul-Murat (Dschemal Sicharulidse) will sie als Geiseln gegen seinen Sohn austauschen, den die Armee gefangen hält. Andernfalls drohe beiden der Tod, dem sie im Ziegenstall aneinandergefesselt entgegenharren. Wanjas Versuche, die schwierige Situation erträglich zu gestalten, weist Sascha (Oleg Menschi-



Oleg Menschikow,
Sergej Bobrow jr.

kow), ein sarkastischer Leichtfuß, anfangs brüsk zurück. Doch in den endlosen Tagen des Wartens wächst Respekt und schliesslich so etwas wie Freundschaft. Selbst zu ihrem stummen Bewacher Hassan (Alexander Burejew) entwickelt sich ein gewisses Vertrauen, und zwischen Wanja und Abdul-Murats junger Tochter Dina (Susanna Mechraliewa) keimt scheue Zuneigung. Als aber auch das zweite Ultimatum verstreicht, versuchen die Soldaten zu fliehen, wobei Sascha zuerst Hassan, später auch einen harmlosen Schäfer tötet, der ihm sein Gewehr nicht aushändigen will. Kurz darauf sind sie von Widerstandskämpfern umstellt, wird Sascha die Kehle durchgeschnitten, Wanja in ein Erdloch geworfen. Irgendwann dringt aus der Garnisonsstadt die Nachricht in die Einöde hinauf, dass der Sohn beim Fluchtversuch erschossen wurde. Obwohl Dina nicht zögert, ihrem Feind zu helfen, schleift Abdul-Murat den Jungen wenig später mit sich fort. Ein Schuss hält durch das Tal, der nicht das Ende ist.

«Es ist Krieg»: Für den kampferfahrenen Soldaten Sascha reicht diese schlichte Erklärung, warum die fremden Bergbauern seine Feinde sind. Ungeachtet aller

zwischenmenschlichen Nähe sticht er im entscheidenden Augenblick zu. Ohne Zögern, ohne Mitleid, wie er auch seiner Hinrichtung trotzig-gelassen entgegen sieht: ein Soldat im Krieg. In Wahrheit beherrscht ihn ein erworbener Reflex, eingedrillt durch die Militärmaschinerie, die jedes eigene Denken zugunsten der Order oder des puren Überlebenstriebs ausgemerzt hat; ein kollektives Handlungsmuster, das genährt und am Leben erhalten wird durch die permanente Gehirnwäsche von Vorurteilen und kulturellen Diffamierungen, die aus empfindsamen Wesen kaltblütige Mordautomaten machen. Einmal intoniert Wanja zaghaft ein Soldatenlied, in das Sascha einstimmt und mit ihm – so suggeriert es die Tonspur – die ganze Rote Armee, bis die kahlen Berghänge widerhallen vom heroischen Triumphgesang, in dem die Einsamkeit der Gefangenschaft wie weggeblasen scheint.

Auf der anderen Seite aber steht die Erfahrung, wie aus verhassten Feinden Menschen werden. Wie blosse räumliche Nähe tiefverwurzelte Aversionen untergraben kann und aus dem Untier ein Schicksal mit Namen und Geschichte

macht. Was für die Dorfbewohner ein «Russe» bleibt, der schnellstens getötet werden muss, enthüllt sich für die 13jährige Dina als ängstliches, hungerndes, frierendes Gesicht, das mit neugierigen Augen die scheinbar vorzivilisatorische Welt erforscht, ihr durch kleine Zeichen wie einen aus Abfall gebastelten Vogel zu verstehen gibt, dass er ihresgleichen ist. Auch untereinander löst sich der Zwang der Uniformität schrittweise auf, schimmert hinter Saschas schnoddriger Fassade das Schicksal eines Waisenkindes durch, das nichts anderes als Töten gelernt hat, offenbart Wanja seine Sehnsucht nach der Mutter, gibt selbst der stolze Patriarch sich eine Blöße, wenn spürbar wird, wie sehr ihn das Schicksal seines Sohnes bewegt.

Von Landserromantik ist Bodrow dabei so weit entfernt wie von rührseliger Auflösung ins Psychologische, weil seine filmische Umsetzung jede simple Identifikation verwehrt. Ohne einen fast dokumentarischen Blick auf die ärmliche Welt der Bergregion aufzugeben, gelingt es dem

Film, die latente Todesangst im Hintergrund greifbar zu halten. Retardierende Momente, meist im Zusammenhang mit Liedern, Tänzern oder Musik, wechseln geschickt mit extremen Situationen, wenn die Gefangenen von den Rebellen als lebende Minendetektoren eingesetzt werden oder Wanja seine Männlichkeit beim Ringkampf gegen einen trainierten Gegner unter Beweis stellen soll. Dass dabei jede politische Stellungnahme ausgeklammert bleibt, fällt so wenig auf wie der Umstand, dass der Regisseur bei aller dramatischen Akzentuierung stets eine beobachtend-analytische Perspektive einnimmt. Die magisch-phantastischen Einsprengsel, in denen der tote Sascha zufriedener als im Leben erscheint, oder Dina ihre Hochzeit mit dem blassen Russen phantasiert, fügen sich so mühelos in dieses Drama wie das erschütternde Schlussbild, in dem vier Kampfhubschrauber Richtung Gebirge donnern, um Gefallene zu rächen. Das Flehen von Wanjas Mutter, die Gefangenen doch auszutauschen,

hatte der Kommandant mit dem Hinweis abgelehnt, dass es im Krieg immer Verluste gebe, ihr aber wie zum Trost Vergeltung versprochen. Der Krieg ernährt den Krieg, hiess das einmal: ein Perpetuum mobile, das seine zeitübergreifende Gültigkeit täglich neu unter Beweis stellt.

Die Trauer, die einen angesichts solcher Zwangsläufigkeit überwältigen will, hält Bilder wie Strohhalme fest, in denen Fremde voreinander die Augen nicht verschliessen. In den Blicken, die zwischen Dina, Hassan, Wanja und Sascha hin- und herwandern, wohnt neben Abschätzung und Distanzierung eine zutiefst humane Kraft; der Widerschein des eigenen im Antlitz des anderen, den man vielleicht sprachlich nicht versteht, dessen Kultur und Lebensgewohnheiten man nicht teilen kann oder will, der aber ein Mensch wie man selbst ist. Dies verhindert keine Katastrophen, beendet keinen Krieg, hebt keine Konflikte auf. Vermittelt vielleicht aber den Mut, hie und da selbst die Augen aufzuschlagen. ■

Aufruf zur Rettung bedrohter Werte

Interview mit Sergej Bodrow, dessen Film «Gefangen im Kaukasus» an den Festivals von Cannes, Sotschi und Karlovy Vary ausgezeichnet worden ist.

Ambros Eichenberger

Als Russe «vor Ort» einen Film über den Konflikt in Tschetschenien zu drehen, dürfte nicht ganz problemlos gewesen sein, auch wenn die Dreharbeiten nur acht Wochen gedauert haben.

Wir haben nicht in Tschetschenien selbst drehen können, wie es vorgesehen war, sondern mussten ins benachbarte Dagestan ausweichen. Das Dorf Rechi, wo wir uns aufgehalten haben, liegt 300 Kilometer von den Kampfhandlungen entfernt. Die Verhältnisse in diesen Bergregionen des Kaukasus sind sich sehr ähnlich. Die Zeit scheint stehen geblieben zu sein – wie das Misstrauen und die Feindbilder, die es zwischen diesen kleinen Völkern und dem grossen Russland von jeher und vor allem im 19. Jahrhundert

gegeben hat. Es kam also vorerst einmal darauf an, das Vertrauen dieser Menschen zu gewinnen und die Mauern der gegenseitigen Schuldzuweisungen zu durchbrechen. Dabei hat Russland, weil es viel grösser ist, mehr Verantwortung. Man sagt von den Tschetschenen und von den Kaukasiern allgemein, dass es keine besseren Freunde gebe als sie; um dann gleich hinzuzufügen, dass das Gegenteil genau so zutreffend sei...

Das eigentliche Thema des Films ist aber nicht die Darstellung des regionalen oder lokalen Konfliktes, sondern vielmehr die Frage, ob und wie er beigelegt werden kann.

Wie der Krieg für immer beendet

werden könnte, weiss ich leider nicht. Ich weiss nur, dass es leichter war, damit anzufangen, als damit Schluss zu machen, und dass es offenbar auch einfacher ist, Menschen zu töten, als sie zu lieben. Dennoch sollte man letzteres immer wieder versuchen. Mein Film versteht sich als Einladung und als Aufforderung dazu. Er stellt, direkt oder indirekt, die Frage, warum sich der Teufelskreis von Geiselnahmen, Feilschen um hohe Lösegelder, Morden und Töten seit Jahrhunderten immer wiederholt, warum sich gerade auch in dieser Gegend seit den 150 Jahren, in denen Leo Tolstoi diese Phänomene in seiner Novelle «Der Gefangene im Kaukasus» beschrieb, praktisch nichts geändert hat. ►

Interview mit Sergej Bodrow

Das sind Impulse für eine universale Ethik (des Friedens) und eine Herausforderung par excellence für unsere gegenwärtige Zeit.

Die Rettung bedrohter menschlicher Werte in unseren Gesellschaften gehört zu den Grundanliegen all meiner Filme. Diese sind universal, auch wenn die Problematik in einem bestimmten Kontext angesiedelt ist. Die Suche eines russischen Jungen nach seinem Vater ist universal, genauso wie der Austausch von Gefangenen als Geste der Verständigungsbereitschaft zwischen verschiedenen Völkern überregionale Bedeutung hat. Der ökumenische Preis, den ich in Karlovy Vary für den Film entgegennehmen durfte, ist für mich ein Symbol für diese Universalität meiner *message* und meiner Filme. Ich erkenne darin eine Koalition von Kräften, die sich für dieselben Anliegen einsetzen. Deshalb hat er mich ganz besonders gefreut. Eigentlich hatte ich schon lange auf eine solche Geste gewartet!

Diese Offenheit für das Universale muss heute auch für einen kulturellen und religiösen Pluralismus sensibel sein – wie er ja gerade auch in diesem Film durch die Präsenz von Russen und Muslims zum Vorschein kommt.

Um diese Komplexität zu respektieren, habe ich von allem Anfang auch einen islamischen Schriftsteller zur Mitarbeit am Drehbuch beigezogen. Der Zufall wollte es, dass Arif Aliew aus Aserbaidschan engagiert werden konnte. Er hatte sich vor zwölf Jahren bei mir als Tonmeister betätigt und ist inzwischen Drehbuchautor geworden. Die «interkulturelle» Zusammenarbeit mit ihm und mit dem anderen Drehbuch-Koautor Boris Giller hat gut geklappt.

Die Tatsache, dass Du heute teilweise in Kalifornien lebst, hat Dich Deinen Leuten, Deinen Wurzeln und Deiner Heimat also nicht entfremdet?

Kalifornien wird aus mir keinen Amerikaner und keinen Autor amerikanischer Filme machen, zumal ich dort in einer Ortschaft lebe, wo viele Künstler – und fast keine Stars – ansässig sind. Ich liebe Russland mit seiner Kultur, seiner Kunst, seiner Literatur – von Wladiwo-

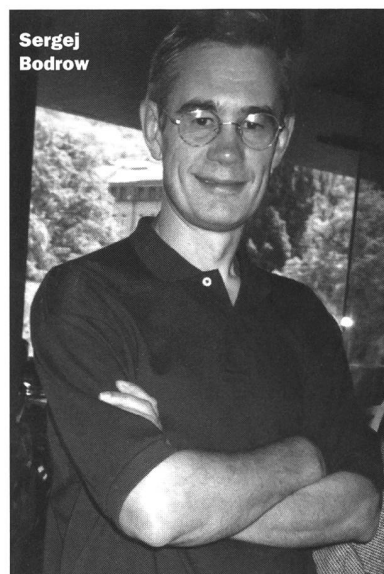
stok, wo ich geboren bin, bis nach Moskau, wo ich immer auch noch arbeite, und St. Petersburg wo die westeuropäische und die russische Kultur einander auf grossartige Weise befruchtet haben.

Für das Grundkonzept des Filmes hast Du Dich von einer Novelle Leo Tolstois inspirieren lassen. Aber Du hast den Stoff aktualisiert und Dir entsprechende Freiheiten herausgenommen. Worin bestehen die Abweichungen?

Zur Hauptsache darin, dass Tolstoi eindeutig eine pro-russische Position eingenommen hat, während ich versuche, mich auch mit der andern Seite vertraut zu machen und sie verstehen und «lieben» zu lernen. So werden die zwei gefangenen russischen Soldaten in der Erzählung Tolstois von den Tschetschenen verkauft, weil «nur» das Geld für sie zählt. Bei mir kommt es zu einem Gefangenaustausch, dem Verhandlungen vorausgehen, in denen der alte Vater des gefangenen Tschetschenen und die Mutter des gefangenen Russen eine vermittelnde Rolle zu spielen versuchen. Die Figur des stummen Hassan, der weder die Sprache der einen noch der anderen Seite spricht, habe ich hinzugefügt. Und die russischen Panzer und Helikopter kommen bei Tolstoi natürlich auch nicht vor!

In all Deinen Filmen hast Du immer auch mit Laiendarstellern gearbeitet. Jetzt gehört sogar Dein eigener Sohn Sergej dazu. Er spielt seine Soldatenrolle so gut, dass er neben dem berühmten, hochprofessionellen Oleg Menschikow bestehen kann und mit ihm sogar ex aequo mit einem Schauspielerepreis ausgezeichnet worden ist.

Mein Sohn spielt das erste Mal in einem Film. Er hat vor kurzem das Studium der Kunstgeschichte an der Moskauer Universität erfolgreich abgeschlossen. Seine Rolle als Gefangener in einem gottverlassenen tschetschenischen Bergdorf war nicht gerade einfach, weil alle Stimmungen und Situationen zwischen Angst (erschossen zu werden), Wut, Verzweiflung, Rache, Hoffnung auf Flucht wiedergegeben werden mussten. Das hat er gut bewältigt. Nichts wirkt aufgesetzt und «gespielt» sondern natürlich und echt. Darauf kam es mir an! Dennoch hat er mir



versprechen müssen, nicht den Beruf eines Schauspielers zu ergreifen, da er viele andere Talente hat. Mehr als ich! Aber was kann man der Zukunft eines Landes Besseres wünschen, als dass die Söhne besser sind als ihre Väter!

Auch das zwölfjährige muslimische Mädchen, das den fremden Soldaten gegenüber Gefühle von Zuneigung entwickelt, stand das erste Mal vor der Kamera. Ich habe es in der Schule des Dorfes ausgewählt und war überrascht, wie lernfähig und einfühlsam es während den Dreharbeiten, die acht Wochen gedauert haben, geworden ist. Überzeugend ist auch der stumme alte Mann, der aus Sibirien stammt. Er beherrschte seine Rolle so gut, dass die Dorfbewohner gar nicht merkten, dass seine Stummheit nur ein Erfordernis für die Rolle war.

Der Erfolg Deiner Filme, zu dem nicht zuletzt die gute Mischung von tragischen und (tragi-)komischen und poetischen Elementen gehört, wird Dich sehr wahrscheinlich zu weiteren Projekten animieren?

Ein Thema, das mich schon lange begleitet und fasziniert, hat mit der Welt und mit der Magie des Zirkus zu tun. Ich habe eine eigentliche Schwäche für Zirkusartisten und fühle mich zu ihnen hingezogen. Das Drehbuch ist fast fertig. Auch die Titel-Metapher steht fest. Sie dreht sich um den «russischen Bären», mit jener Mischung aus Tragik, Komik und Poesie, von der Du eben gesprochen hast... ■

Twin Town

Regie: Kevin Allen
Grossbritannien 1997

Michel Bodmer

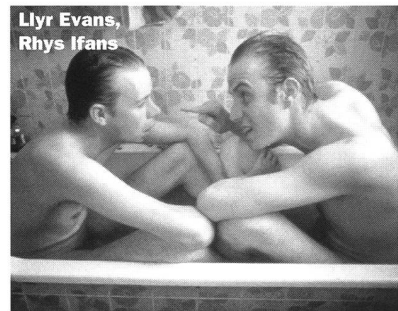
Ambition is critical steht zweideutig im südwalisischen Swansea in Stein geschrieben. Ob Ehrgeiz nun entscheidend oder kritisch sei, überlässt der Autor des Zitats, der Swansea-Sohn, Quartalsräuber und Nationaldichter der Waliser, Dylan Thomas (1914 – 1953), dem Leser. Anderswo erklärte er seine Heimatstadt zum «Friedhof aller Ambitionen». In diesem Spannungsfeld bewegt sich «Twin Town», das Spielfilmdebüt des Komikers und Dokumentarfilmers Kevin Allen.

Tatsächlich erscheint Swansea, eingezwängt zwischen einem leergefischten Meer und erschöpften Bergwerken, zunächst als *no future*-Ort. Dylan Thomas' *ugly lovely town* ist in den Augen des korrupten Polizisten Terry (Dougray Scott) nur noch *a pretty shitty city*. Ähnlicher Ansicht sind Terrys Gegenspieler, die sogenannten «Zwillinge» Julian und Jeremy Lewis (Llyr Evans und Rhys Ifans): Obwohl sie drei Jahre Altersunterschied haben, sind sie unzertrennlich. Sie vertreiben sich die tüpfig vorhandene Zeit mit Spritzfahrten in geklauten Autos, wenn sie sich nicht gerade mit Vater Fattys (Huw Ceredig) Modellbauleim und anderen Substanzen die Birne volldröhnen. Ihre Schwester Adie (Rachel Scorgie) ist Empfangsdame im örtlichen Massagesalon und bedient selbst einen Stammkunden, den Polizisten Greyo (Dorien Thomas), der wie sein Partner Terry für den zwielichtigen Unternehmer Bryn Cartwright (William Thomas) Drogen dealt. Fatty Lewis arbeitet auf einer Baustelle von Cartwright. Als er dabei verunfallt, und Cartwright weder versichert ist noch Fatty sonstwie für seinen komplizierten Beinbruch entschädigen will, schwören die Zwillinge Rache. Bei einem Karaoke-Wettbewerb pinkeln die Jungs durch die Kulisse auf Cartwrights singende Tochter Bonny (Jenny Evans). Der erboste Unternehmer schlägt mit Terrys Hilfe die beiden Lausbengel zusammen, worauf diese den Cartwrightschen Pudel Fergie *à la*

mode de Coppola über die Klinge springen lassen. Nach dem Prinzip «Aug' um Auge, Hund um Hund» soll Terry nun für Cartwright den Lewis-Köter Cantona beiseitigen. Aber Terrys Brandanschlag äschert versehentlich den ganzen Wohnwagen ein, samt Adie und ihren Eltern. Damit haben Cartwright und Terry ihr Leben verwirkt.

Imitation is the sincerest of flattery, heisst es, und Danny Boyle darf sich geschmeichelt fühlen, dass Kevin Allen, der in «Trainspotting» (1996) eine Nebenrolle spielte, seinen Regieerstling «Twin Town» äusserlich eng ans schottische Vorbild anlehnt. Ganz von ungefähr kam das nicht; immerhin standen Boyle und dessen Produzent Andrew Macdonald als *executive producers* Pate. Aber während der walisische Nachfolger in Sachen Tempo, Witz und formale Frechheit nicht weit hinter dem Original zurücksteht, gibt es krasse ethische bzw. ideologische Unterschiede. Autor John Hodge formte Irvine Welshs fragmentarische Romanvorlage «Trainspotting» zur Entwicklungsgeschichte von Mark Renton, der nach den nihilistischen Freuden des Junkie-Daseins auch die sinnlosen Leiden durchmacht und schliesslich aussteigt. In «Twin Town» erscheinen die Zwillinge als verwandte Identifikationsfiguren, machen dann aber keinerlei positive Veränderung durch. Ihr einziger Ehrgeiz ist es, Rache an Cartwright und später auch an Terry zu nehmen. Die Familienbeziehungen im John-Waters-grellen Lewis-Clan sind nicht eben herzlich, was die Vergeltungsgelüste der Jungs kaum nachvollziehbar macht. So rächen sie sich denn nicht nur unverhältnismässig brutal, sondern zudem mit einer Kältherzigkeit und Unerbittlichkeit, die mehr an Stanley Kubricks «A Clockwork Orange» (1971) gemahnt als an die kleinen Gaunereien von Renton oder den Jugendlichen aus Gillies MacKinnons «Small Faces» (1995, ZOOM 5/96).

Das Meucheln des Post-Tarantino-



Max-und-Moritz-Paars überschattet leider die interessantere Ebene des Films, die mit den Dylan-Thomas-Zitaten zu tun hat, nämlich die parallelen Geschichten der krummen Cops Terry und Greyo: Während Terry kriminelle Ambitionen hat, die ihm zum Verhängnis werden, entwickelt der genügsamere Greyo Skrupel und will nach dem Tod seiner geliebten Adie und deren Eltern gegen Cartwright vorgehen. Dieser erpresst ihn aber mit seiner Dealer-Tätigkeit, so dass sich Greyo mit Cartwrights unglücklicher Frau zusammotentut, um gemeinsam dem Griff ihres Gatten zu entinnen und ein bescheidenes Glück zu gründen.

Wie Tarantino hat nun auch Danny Boyle epigonale Geister gerufen, die mehr Fluch als Segen sind. Es reicht nicht, die von den Vorbildern kunstvoll zusammengefügte Versatzstücke aus der globalen Populärkultur einfach ein weiteres Mal zu recyceln, ohne Zusammenspiel und Aussage im Auge zu behalten. Denn während sowohl «Trainspotting» als auch Tarantinos «Pulp Fiction» (ZOOM 9/94) bei allem oberflächlichen Trubel und makabren Spass letztlich eine moralische Entwicklung weg von Verwahrlosung, Missbrauch und Gewalt beschreiben, lassen Kevin Allen und sein Koautor Paul Durden in «Twin Town» ihre Zwillinge sadistisch töten, ohne dazu auf Distanz zu gehen. Schade, denn die ersten drei Viertel dieses Debüts vermögen immer wieder zu verblüffen und zu amüsieren. In der Erinnerung dominiert jedoch der bittere Nachgeschmack. ■

Ricardo, Miriam y Fidel

Daniel Däuber

Was darf man von einem Dokumentarfilm erwarten, der vorgibt, «einen tiefen Einblick in die heutige kubanische Realität zu geben, ohne für die eine oder andere Seite Partei zu ergreifen»? Ist die objektive Darstellung von Gegebenheiten, dazu noch politischen, überhaupt möglich? Nur schon die Auswahl des Materials, die Gewichtung durch Schnitt, Kommentar (auch Musik) und ähnliches machen den Autor hinter der Kamera doch fühlbar und beeinflussen die Sichtweise des Publikums.

«Ricardo, Miriam y Fidel» beginnt klassisch mit dem ehemaligen kubanischen Radiomacher Ricardo Martínez (61), der rückblickend von seiner Opposition (an der Seite von Fidel Castro) gegen die Diktatur Fulgencio Batistas Mitte der fünfziger Jahre erzählt. Dazwischengeschnittene Originaldokumente – vorwiegend auf der Tonspur massgebend, die Bilder stimmen oft nicht mit ihr überein – verdeutlichen seine Aussagen. Kontrastiert wird das von Stellungnahmen seiner Tochter Miriam (42), die ihren Vater mit zwei Jahren das erste Mal an den politischen Kampf verloren hatte und ihn nach seiner Rückkehr Monate später nicht wiedererkannte. Anschliessende Reisen (in den sechziger Jahren) als Funktionär in die kommunistischen Bruderstaaten liessen ihn für seine Tochter trotz erneuter Abwesenheit vorübergehend zum Idol werden, doch als

Teenager war sie dann erstmals anderer Meinung. Seitdem distanzierte sie sich immer mehr von seiner politischen Überzeugung, was Anfang der neunziger Jahre in ihrer Ausreise in die USA gipfelte (forciert auch durch die Haltung des Staates, der sie zur Dissidentin erklärt und enorm eingeschränkt hatte).

Diese Disposition eines Verfechters der Revolution und der Gegenposition verspricht tieferes Eindringen in politische Zusammenhänge und individuelle Prägungen, aufgezeigt an einer einzelnen Vater-Tochter-Beziehung. Ebenfalls von Interesse ist die Tatsache, dass das Radio Rebelde (und sein Mitverantwortlicher Ricardo Martínez) massgeblich dazu beitrug, dass das kubanische Volk auf die Lügenpropaganda Batistas aufmerksam wurde und schliesslich dagegen aufbegehrt. Ironischerweise wiederholte sich Mitte der achtziger Jahre dieses Untergraben der offiziellen Doktrin – diesmal jener der ehemaligen Revolutionäre – durch ein Massenmedium, Radio Martí (des Exilkubaners Jorge Mas Canosa).

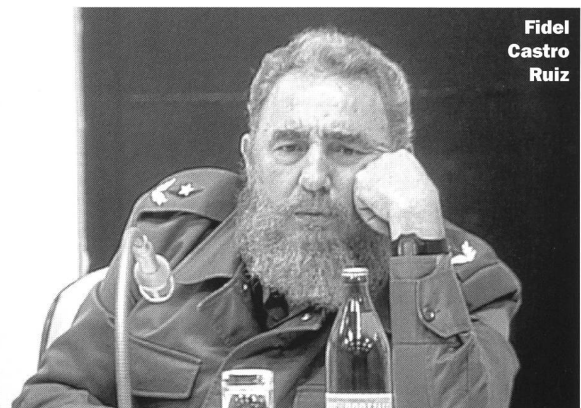
Doch diese Fakten werden nur bedingt genutzt. In rührselige Weinerlichkeit driftet der Film ab, klebt in voyeuristischer Weise an dem starr an sozialistischen Gesellschaftsutopien festhaltenden Vater und der innerlich längst abgesprungenen und nun auch äusserlich sich absetzenden Tochter. Diese Trennung geht nicht ohne reichliche Tränen

ab. Der Vater bleibt zurück mit seinen Idealen, die sich längst als unerfüllbare Träume entpuppt haben, die dieser aber in einem Aufstieg in jene unwegsame Berggegend wieder aufleben lässt, wo einst mit dem Kurzwellensender Radio Rebelde alles begonnen hatte. Auch die äusserst interessante Parallele zur Tochter Castros, die in ähnlicher Weise wie Miriam nicht nur gegen ihren Vater, sondern auch gegen das System aufbegehrt und schliesslich in die USA ausreisen konnte, wird leider nur am Rande erwähnt.

Stattdessen verzettelt sich «Ricardo, Miriam y Fidel» noch in eine dritte Richtung, jene der Gesellschaftskritik am Überfluss des kapitalistischen Systems. Miriam und ihre Familie landen in Miami und erleiden erst einmal einen Kulturschock. Dass auch das freie Amerika wenig mit den Idealen ihrer Jugend gemein hat, müsste aber nicht unbedingt an Miriams Umherirren im amerikanischen Supermarkt oder dem Hantieren mit Haushaltgeräten und Gewürzmischungen aufgezeigt werden. Wahrscheinlich ist aber genau jene Zurückhaltung der Porträtierten, die Miriam ganz «unkubanisch» noch am ehesten mit ihren offenen Äusserungen durchbricht, dafür verantwortlich, dass die Dokumentation trotz sorgfältiger Recherche etwas im Privaten versandet und die Übertragung ins Allgemeine nur bedingt meistert. ■



**Miriam
Martínez**



**Fidel
Castro
Ruiz**

Things I Never Told You

Regie: Isabel Coixet
Spanien/USA 1997

Pascal Trächslin

«Love is the proof that God has a sense of humor». Diese Zeile aus einem Song von Joe Jackson liefert die treffende Formel für die Beschreibung der Grundthematik in Isabel Coixets zweitem Spielfilm. Auch wenn die Auswirkungen der Liebe für die jeweils Betroffenen durchaus nicht immer komischer Natur sind, scheint die Suche nach oder auch das verzweifelte Festhalten an ihr für die Bewohner einer verschlafenen Kleinstadt im Mittleren Westen der USA das eigentliche Salz in der doch eher tristen Suppe des Alltags zu sein. So ist die Geschichte von sieben Personen, die in der Exposition mit je einem Zwischentitel namentlich vorgestellt werden, elegant um dieses menschliche Urthema gewoben.

Da gibt es die vom Leben und von der Liebe verwirrte Videoverkäuferin Laurie (Leslie Mann), die von ihrem Freund verlassen wird, wieder zu ihm zurückkehrt, aber nur um anschliessend wieder verlassen zu werden. Oder Steve (Richard Edson), der sich für eine wissenschaftliche Untersuchung über Depressionen zur Verfügung stellt, obwohl er eigentlich kerngesund ist. Da aber die selbst indizierte Schwermut überhand nimmt und ihn nicht mehr loslässt, trennt sich seine Frau von ihm.

Frank (Seymour Cassel), der Vater von Don (Andrew McCarthy), trifft in einer Bar die Transsexuelle Diane (Debi Mazar), die auf Wunsch eines verflochtenen Liebhabers eine Geschlechtsumwandlung vorgenommen hat. Er möchte schon nach einem kurzen Flirt mit Diane schlafen, was diese aber empört ablehnt. Diane wiederum lernt bei einer Fernsehreparatur Paul (Alexis Arquette) kennen und lässt sich auf eine Affäre mit ihm ein. Aber Paul ist eigentlich in Ann (Lili Taylor) verliebt, deren nach Prag abgereister Freund die Beziehung per Telefon beendet.

Doch Ann lernt Don kennen, der sie anhand ihrer Äusserungen über Glück als eine Kundin des Sorgentelefon identifizieren kann. Sie verbringt mit ihm eine Nacht, flüchtet aber aus der Stadt, als ihr Ex-Freund seine Rückkehr aus Prag ankündigt und die alte Beziehung wieder aufnehmen will. Don seinerseits, Liegenschaftsmakler in der Immobilienfirma seines Vaters, ist ein Tagträumer, immer auf der Suche nach Liebe und Geborgenheit. Beim Verkauf der Häuser stellt er sich den zärtlichen Umgang der zukünftigen Hausbewohner vor. Sein Engagement bei einem Sorgentelefon scheint in erster Linie auf der Flucht vor den eigenen Problemen zu gründen.



Neben der Suche nach Liebe verbindet diese Personen, dass sie alle nur sehr schwer in einem direkten Gespräch mit Mitmenschen über wichtige Dinge reden können. Steve und Diane bevorzugen es, ihre Probleme im Schutze der Anonymität dem Sorgentelefon anzuvertrauen. Ann, die nach einem missglückten Selbstmordversuch eine Therapie ablehnt, teilt sich lieber dem Videorecorder mit oder wählt in ihrer Verzweiflung ebenfalls die Nummer des Sorgentelefon. Paul, der sich die ihm von Ann anvertrauten Videobänder anschaut, statt sie wie versprochen abzuschicken, kann der heimlich Begehrten seine Empfindungen nicht offenbaren, sondern verfällt bei deren Anblick ins Stottern. Isabel Coixet entwirft das Bild

vereinzelter Menschen, deren Mitteilungsbereitschaft, aus Angst vor übermässiger Entblössung, auf ein Minimum gesunken ist. Sie steht in krassem Gegensatz zu der aufblitzenden Offenheit in den stattfindenden Begegnungen.

Mit einer offenen Erzählstruktur gelingt es dem Film, die unterschiedlichsten Charaktere glaubhaft zu skizzieren. Zusätzlich unterstützt von der virtuosen Kameraarbeit, entsteht eine ungeheuer locker inszenierte, differenzierte Beschreibung menschlicher Unzulänglichkeiten in Liebesdingen. Doch nach der ersten Begegnung von Don und Ann erfährt diese flanierende Offenheit eine Einengung zugunsten der sich anbahnenden Liebesgeschichte. Je weiter der Film fortschreitet, desto mehr rückt dieses Paar ins Zentrum. Erst mit dem Scheitern dieser Beziehung öffnet sich der Film am Schluss wieder.

Diese bitter-süsse Ballade liebeshungriger Menschen, deren Einsamkeit sich in den kalten, fahlen Bildern der Landschaft spiegelt, wirkt trotz den latent vorhandenen Depressionen nie schwermütig. Im Gegenteil! Es gelingt ihr sogar am Ende, mit der gekonnt eingesetzten Musik, eine ironische Distanz zum Gezeigten aufzubauen und eine gehörige Portion Optimismus auszustrahlen. ■

Some Mother's Son

Mütter und Söhne

Regie: Terry George

Irland/Grossbritannien/USA 1996

Rolf-Ruediger Hamacher/
Franz Ulrich

Den Hintergrund dieses Films bilden Ereignisse anfangs der achtziger Jahre im Nordirland-Konflikt, dessen Ursachen bis ins 17. Jahrhundert zurückreichen. Seine konfessionellen, sozialen und politischen Implikationen haben zu derart hasserfüllten Fronten geführt, dass alle Versuche, den Teufelskreis aus Gewalt und Gegengewalt zu durchbrechen, immer wieder scheitern. Seit 1969 ist die britische Armee in Nordirland stationiert, seit 1971 kämpft die IRA im Untergrund, hunderte von irischen Nationalisten sitzen im Gefängnis. Margaret Thatcher, 1979 zur britischen Premierministerin gewählt, kündigt härtere Massnahmen an gegen die «Terroristen» der IRA. Die neue Strategie ihrer Regierung heisst «Isolation, Kriminalisierung und Demoralisierung». In den Gefängnissen soll das Rückgrat der IRA gebrochen werden. Bei ihrem Auftritt vor den Medien beruft sie sich auf Franz von Assisi – ein wahrhaft «obszönes» Dokument zu Beginn des Films. Um den Status von politischen Gefangenen zu erzwingen, hungern sich im Sommer 1981 zehn fanatische junge Iren, angeführt von Bobby Sands, zu Tode.

Im Mittelpunkt von «Some Mother's Son», dem mit dem «Felix» für den besten «Jungen Europäischen Film 1996» und anderen Preisen ausgezeichneten Regiedebüt von Terry George, stehen nicht wie in den meisten bisherigen Filmen über den Nordirland-Konflikt Männer und ihre Verstrickungen in Politik, Widerstand und Terror im Mittelpunkt (so auch in Alan J. Pakulas «The Devil's Own», der zur Zeit ebenfalls in den Kinos laufenden Hollywood-Grossproduktion mit Starbesetzung), sondern zwei irische Frauen, wie sie unterschiedlicher kaum sein können. Kathleen Quigley (Helen

Mirren), die an einer katholischen Schule unterrichtende Lehrerin und Mutter dreier Kinder, ist Pazifistin, hat sich zeitweilig aus der Politik herausgehalten. Die robuste Bäuerin Annie Higgins (Fionnula Flanagan) dagegen ist eine glühende Anhängerin der IRA, ihr Sohn Frank (David O'Hara) ein gesuchter Terrorist. Kathleen ahnt nicht, dass ihr Sohn Gerard (Aidan Gillen) ebenfalls in der Untergrundorganisation tätig ist. Als er und



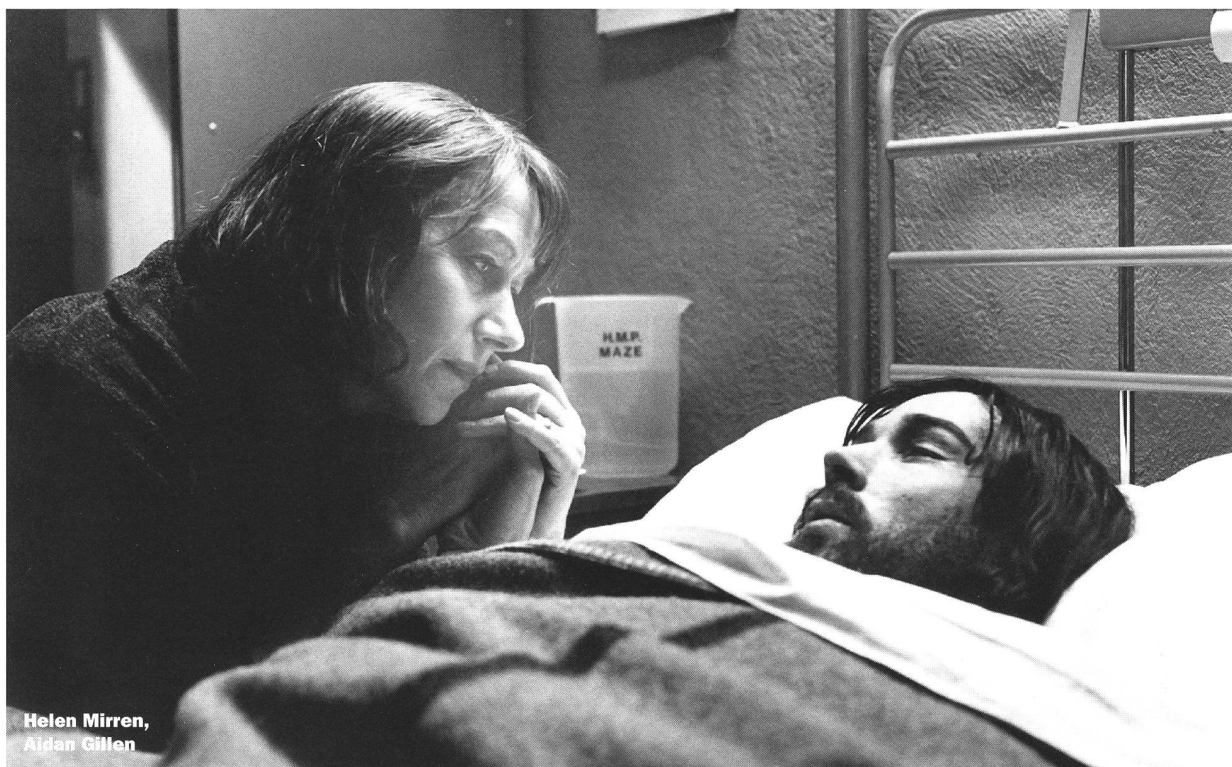
Frank nach einem Terroranschlag auf Briten verhaftet werden, bricht für Kathleen eine Welt zusammen. Aufgrund der Notstandsgesetzgebung werden Frank und Gerard zu hohen Haftstrafen verurteilt. Im Gefängnis, in dem Gerard die Zelle mit dem legendären IRA-Führer Bobby Sands (John Lynch) teilt, weigern sich die Häftlinge, Anstaltskleidung zu tragen, weil sie sich als politische Gefangene und nicht als Kriminelle verstehen. Ohne Anstaltskleidung wird ihnen der Gang zur Toilette verwehrt. So schmieren sie ihre Exkremate an die Wände und gehen in den Hungerstreik, um die britische Regierung unter Druck zu setzen.

Als Kathleen nach Wochen endlich ihren Sohn besuchen darf, bittet Annie sie, mitfahren zu dürfen. Im Gefängnis steckt Gerard Kathleen heimlich eine Botschaft für Danny Boyle (Cirian Hinds) zu, einen Führer des Sinn-Fein,

des politischen Arms der IRA. Gegen Annies Widerspruch liest sie die Botschaft und besteht darauf, dass Annie sie zum Versteck des Untergrund-Politikers führt, dem sie unverhohlen ihre Meinung zum Terror sagt. Trotzdem ist Kathleen bereit, sich für eine menschenwürdigere Behandlung der IRA-Häftlinge einzusetzen. Durch die gemeinsame Öffentlichkeitsarbeit kommen sich Kathleen und Annie allmählich näher, lernen, sich gegenseitig zu achten. Als sich auch die katholische Kirche für die Inhaftierten einsetzt, scheint die britische Regierung einlenken zu müssen. Bei den für Nordirland verantwortlichen Briten stehen sich aber zwei Fronten gegenüber: die auf Konfrontation ausgerichtete, vertreten vom jungen, ehrgeizigen Hardliner Farmsworth (Tom Hollander), und die auf Mässigung und Diplomatie setzende, vertreten vom

erfahrenen Politiker Harrington (Tim Woodward). Ausgehandelte Kompromisse werden von Farmsworth torpediert. Gefangene wie Angehörige fühlen sich hintergangen.

Bobby Sands ruft den Hungerstreik aus, wird zur Symbolfigur des Widerstands. Als ein Nordirland-Abgeordneter des britischen Parlaments, der sich ebenfalls für die Häftlinge verwandt hatte, einem Herzinfarkt erliegt, wird Sands als sein Nachfolger aufgestellt und gewinnt wider alle Erwartung die Wahl. Aber London bleibt hart, und Sands stirbt nach 66 Tagen Hungerstreik. Sein Begräbnis wird zu einer gewaltigen Machtdemonstration der IRA. Doch die Thatcher-Regierung will immer noch nicht einlenken, Farmsworth verhindert jeden Vermittlungsversuch gemässiger politischer Kreise. Die Situation spitzt sich zu. Als Gerard ins Koma fällt, entschliesst sich



Helen Mirren,
Aidan Gillen

Kathleen gegen seinen vorher geäußerten Willen, ihr Einverständnis zu künstlicher Ernährung zu geben, während Annie das rettende Papier nicht unterschreibt.

Terry George und Jim Sheridan, die schon gemeinsam das Drehbuch zu «In the Name of the Father» (ZOOM 3/94) geschrieben hatten, setzen mit «Some Mother's Son» ihre eindrucksvoll begonnene Chronologie einer verfehlten britischen Nordirland-Politik fort. Wiederum wird ihnen vorgeworfen, einen anti-englischen Film gemacht zu haben. Sicherlich verhehlen George und Sheridan nicht ihre Sympathie für die politischen Ziele der irischen Untergrundkämpfer, aber sie distanzieren sich von deren Methoden. Diese beiden Pole werden durch die Figuren von Kathleen und Annie verkörpert. Während die eine bei einer Demonstration ihrem kleinen Sohn den Stein aus der Hand nimmt, ist die andere zu gewalttätigem Widerstand bereit. Aber die Fronten sind aufbrechbar, wenn man aufeinander zugeht, sich den Standpunkt des andern anhört, zu verstehen sucht. Nicht umsonst haben die Autoren diese Rollen zwei Müttern zugeordnet, versuchen doch Frauen überall in der Welt, sei es in Sarajevo, Buenos Aires oder

Tschetschenien, mit ihren Demonstrationen fanatische, festgefahrene (Männer-)Politik zu überwinden. Da Helen Mirren und Fionnula Flanagan ihre Charaktere mit soviel Menschlichkeit und mit hinter der Verbitterung immer wieder aufbrechender Wärme ausfüllen, wird ihre berührende Darstellung zu einem allgemeingültigen Plädoyer für gegenseitiges Verständnis: Kathleen begreift, warum Annie immer noch den Tisch für ihren anderen, von den Briten erschossenen Sohn deckt, in der Kneipe sich nicht unter das Konterfei der Queen setzt («Dann wird ja mein Drink sauer»). Und Annie gesteht, als englische Soldaten ihr und Kathleen bei einer Autopanne helfen, dass nicht alle «Besitzer» Unmenschen seien.

Terry Georges Film spielt auf verschiedenen Ebenen: Da ist – im Zentrum – die Perspektive der beiden Mütter. Dann gibt es die beiden «feindlichen Lager», die britische Regierung und die IRA: Bei beiden sind Machtkämpfe und Intrigen im Gang, die alle zu Opfern machen, wie in einer Art Kontamination durch das Böse. Ausbaden müssen es immer die unteren Chargen, die kleinen Gefolgsleute. Eindrücklich gelingt es dem Film,

mit formalen Mitteln eine Atmosphäre der Bedrückung und Ausweglosigkeit zu schaffen. Da es fast keine Totalen, aber viele Grossaufnahmen gibt, entstehen keine befreienden Perspektiven. Einige Blicke aufs Meer hinaus verstärken nur die Enge der Strassen und Räume. Die Farben – schwarz, braun, rostig – schaffen eine düstere, beklemmende, bedrohliche Grundstimmung der Ausweglosigkeit. Sogar das Grün des Grases wirkt, als ob ihm Blei beigemischt wäre. Nie Sonne, etwas blauer Himmel nur am Schluss, wenn Kathleen am Hafen steht und einem kleinen Boot, das aufs Meer hinausfährt, nachblickt.

Trotz aller Düsternis ist «Some Mother's Son» aber vor allem ein Plädoyer für Zivilcourage: Kathleen lässt sich weder von ihrer mit Suspension drohenden Schuloberin noch von ihr Urin ins Gesicht schüttenden Gegendemonstranten von ihrem Eintreten für Gerechtigkeit abhalten. Ihre Überzeugung gibt ihr auch die Kraft, die Entscheidung für das Leben ihres Sohnes und gegen jedes politische Kalkül zu treffen. Auch wenn dieser Schritt sie wieder ins Abseits stellt, bleibt doch die Hoffnung auf eine friedliche Lösung. ■

Donnie Brasco

Regie: Mike Newell
USA 1996

Thomas Binotto

Der Engländer Mike Newell ist dem breiten Publikum vor allem als Regisseurs des Komödienhits «Four Weddings and a Funeral» (ZOOM 6 – 7/94) und der gediegenen Ferienerzählung «Enchanted April» (ZOOM 4/93) bekannt. Dass Newell jetzt ausgerechnet einen in New York spielenden Mafia-Film verantwortet, mag zunächst erstaunen. Wer allerdings sein letztes, tiefmelancholisches Werk «An Awfully Big Adventure» (ZOOM 5/95) kennt, weiss, dass Newell nicht nur romantisch sein kann.

Was aber lässt sich nach Scorsese und Coppola noch Neues zum Mafia-Genre beitragen? Die Antwort darauf ist Newells «Donnie Brasco», eine traurige, teilweise kammerpielartig gestaltete Mafia-Ballade: Der FBI-Agent Joe Pistone (Johnny Depp) soll Ende der siebziger Jahre in die einflussreiche Bonanno-Familie eingeschleust werden. Zu diesem Zweck macht er sich an den alternden Mafioso Lefty Ruggiero (Al Pacino) heran. Mit forschem Auftreten gelingt es Joe, der von nun an Donnie Brasco heisst, den melancholischen Lefty zu beeindrucken und als Fürsprecher zu gewinnen – Donnie wird allmählich zum anerkannten Mitglied der Familie. Was sich zunächst wie der Wunschtraum eines Undercover-Agenten anlässt, entpuppt sich bald als quälendes Dilemma. Für Donnie, der im «wirklichen» Leben verheiratet und Vater von drei Töchtern ist, beginnen sich die Grenzen zwischen seinen zwei Leben

langsam zu verwischen. Mehr und mehr verdrängt die «Kunstfigur» Donnie den echten Joe Pistone, und je mehr Donnie zum Freund Leftys wird, desto stärker entfremdet er sich seiner Familie. Schliesslich steht er vor der ausweglosen Situation, in jedem Falle zum Verräter zu werden – entweder an seiner Familie oder an Lefty.

Was «Donnie Brasco» zu einem ungewöhnlichen und nachhaltig beeindruckenden Vertreter seiner Gattung macht, ist die Melancholie und Traurigkeit, die den ganzen Film durchzieht. Während bei Scorsese und Coppola die Mafia immer auch etwas Grandioses und Gewalt immer etwas Faszinierendes an sich haben, bleibt bei Newell nur triste Leere. Sein Mafia-Alltag besteht aus dem Knaken von Parkuhren und aus kleinlichen Fehden, ist weder aufregend noch abwechslungsreich, sondern nur schäbig und meist schlicht langweilig. Der aufregende Höhepunkt im Leben dieser traurigen Gangster ist deshalb ein Aufenthalt in Florida, ein paar Stunden im Vergnügungspark, eine Fahrt auf der Wasserrutsche und eine Party auf einer «geliehenen» Yacht. Aber auch die Arbeit des FBI-Agenten und seiner Kollegen ist nur scheinbar die Kehrseite der Medaille. Wenn Donnie aufzufliegen droht, wird halt ein nichtsahnender japanischer Kellner fast zu Tode geprügelt. Und wenn es sein muss, dann zersägt auch ein Staatsdiener Leichen. «Donnie Brasco» ist übri-

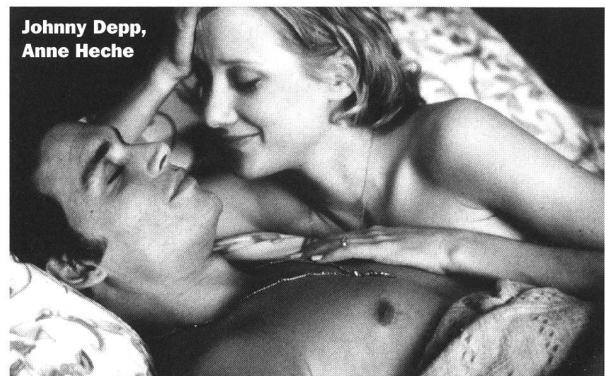
gens eine Geschichte, die auf der Autobiographie des realen Joe Pistone basiert.

In «Donnie Brasco» dreht sich fast alles um die zentrale Frage, ob sich ein Leben teilen lässt. Kann jemand im Berufsleben ein hartgesottener Killer und zu Hause ein liebender Vater sein? Ist es möglich, tagsüber zum zynischen Gangster zu werden und nachts ein braver Staatsbürger und Ehemann zu bleiben? Weder Donnie noch Lefty gelingt es, in zwei Leben zu Hause zu sein. Ihre Lage ist zutiefst schizophoren, und je mehr sie ihr eigentliches Selbstvertrauen verlieren, desto weniger sind sie in der Lage, jemand anderem zu trauen. Sie sind nicht einmal mehr in der Lage, sich selbständig für eines ihrer Leben zu entscheiden. Was mit ihnen geschieht, wird längst von Dritten bestimmt. Dem Hinweis im Nachspann, der richtige Joe Pistone lebe heute unter falschem Namen an geheimem Ort, kommt deshalb schon fast programmatische Bedeutung zu.

Dank Newells Zurückhaltung, wenn man so will seinem britischen Understatement, ist «Donnie Brasco» zwar vordergründig ein kühles, distanzierendes Werk, aber eben auch eines, das nachwirkt. Dazu tragen wesentlich auch die beiden Hauptdarsteller Johnny Depp und Al Pacino bei, die belegen, dass zwei Stars noch lange kein Starkino bedeuten, und dass man zwei Schauspielergenerationen auch miteinander und nicht gegeneinander antreten lassen kann. ■



Al Pacino,
Johnny Depp



Johnny Depp,
Anne Heche

Die Salzmänner von Tibet

Regie: Ulrike Koch
Schweiz/Deutschland 1997

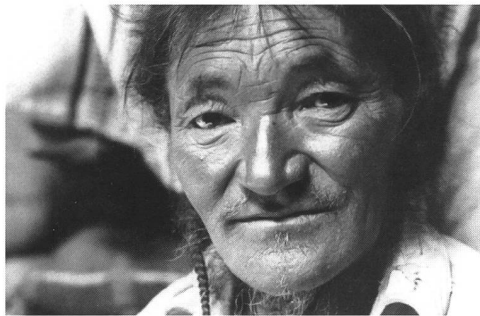
Martin Schlappner

Seit alters her, so weiss man, machen sich die Hirtennomaden Nordtibets – die Drokpa – im Frühling mit ihren Yak-Karawanen auf ihren langen Weg: über den Changthang, eine endlos wirkende, fast menschenleere Hochebene, zu den Salzseen. Deren Salz gilt als besonders reich an Mineralstoffen, förderlich also für die Gesundheit. Für die Nomaden war der Salzhandel schon immer und bis heute die Grundlage ihres Lebens. Aus ihm stammten und stammen die wichtigsten Einnahmen, konnten die Nomaden doch einst – heute jedoch immer weniger – das Salz gegen Getreide (Gerste) aus dem südlichen Tibet und Tee aus China eintauschen.

Dieser uralte Salzhandel ist heute bedroht; bedroht also auch das Leben der Nomaden, ihre Tradition, ihre mit dieser Tradition von Salzgewinnung und -transporte auf dem Rücken der Yaks gegebene kulturelle Identität. Salz wird, im Zeichen des Fortschritts, heute zumeist schon nicht mehr im Rhythmus des jährlichen Bedarfs aus den Seen gewonnen; die industrielle Ausbeutung nimmt zu, der Transport mit Lastwagen ist bequemer und rascher. Die Regeln, nach denen das Salz seit Urzeiten geholt, gewonnen und heimgeführt wurde – Regeln, die aus vorbuddhistischer Kultur stammen, durch den Buddhismus aber gestärkt und vertieft wurden – gehen verloren. Und in dem Mass, als sie nicht mehr beachtet werden, weil sich der industrielle Salzabbau ausserhalb jeglicher rituellen Bindung abspielt, wird der Natur Schaden zugefügt. Ein Schaden vielleicht, der eines Tages nicht mehr gut zu machen sein wird.

Es braucht da wohl nicht einmal die ausdrückliche Versicherung, dass die alten Regeln der Religionen das Bewusstsein der Achtsamkeit gegenüber der Natur prägen: In jeder Arbeitsgebärde, selbst in der Art, wie die Nomaden auf dem harten Marsch der Ruhe pflügen, vor al-

lem aber in der Art, wie sie teilnehmend mit ihren Yaks umgehen, ist dieser Respekt, diese tief in ihren Seelen verwurzelte Abkehr von Ausbeutung erkennbar. So ist denn der Film «Die Salzmänner von Tibet», an welchem die Sinologin und erfahrene Filmemacherin Ulrike Koch acht Jahre – eingeschlossen die Recherchen und Produktions-Vorbereitung – gearbeitet hat, vorab ein Dokument auch dafür, wie nahe das Verhalten dieser No-



maden den ökologischen Einsichten steht, welche eigentlich den wirtschaftlichen Umgang mit der Natur und ihren Schätzen bestimmen sollten.

Doch Ulrike Kochs Film ist nicht vordergründig ein ökologisches Manifest, das mit der Beschreibung eines Volkes entwickelt würde; das allein wäre wohl Missbrauch einer uralten Kultur. Was an ökologischer Einsicht durch «Die Salzmänner von Tibet» mitgeteilt wird, ist lediglich einer der Aspekte, die diesen Film zu einem rundum vollendeten dokumentarischen Werk machen. Bestimmend ist die vielschichtige ethnografische Beschreibung des Alltags der Nomaden. Sie geht aus vom Augenschein an ihrem Wohnsitz auf 4500 Metern Höhe, am Fuss des Nyenchen Tanglha, einem der vier heiligsten Berge Tibets. Und sie entwickelt sich über die Vorbereitung der langen Wanderung bis zum Aufbruch, der seine rituelle Ordnung haben muss wie die Reise selber. Welcher Art, welcher Strenge die Regeln sind, die auf dem Weg und am Salzsee selber zu beachten sind,

macht den Hauptteil des Films aus. Unabdingbar gehört dazu das religiöse Weltgefühl, das diese «Salzmänner» auf ihrem Weg und durch ihr Leben begleitet. Unablösbar steht diese Religiosität auch im Zusammenhang mit dem Gesar-Heldenepos, das – im Westen kaum bekannt und kulturgeschichtlich nicht ausgeschöpft – ein wichtiger Bestandteil der Identität des tibetischen Volkes ist. Wie wichtig, macht der Film erlebbar mit dem Gesang der Gesar-Sängerin zu Beginn, der inhaltlich das uralte mythologische Weltbild skizziert und der dramaturgisch zugleich zum Leitfaden der im Film festgehaltenen Wanderung wird.

Es ist eine dramaturgische Struktur epischen Ausmasses, von der Erfahrung getragen, dass Zeit nicht Eile sein muss; ein episches Schrittmass, das gleichsam vom Schritt der Yaks bestimmt wird, nach dem die Hirten sich richten. Es ist eine dramaturgische Struktur, die auch insofern keine Eile zeigt, als nicht vorweg alles, was mit den Augen auszumachen, mit dem Gehör aufzunehmen ist, erklärt wird. Der Film kommt ohne Kommentar aus; es sprechen die gewohnten Verrichtungen während der Wanderung, die Erzählungen von vier Männern, die berichten, was sie tun und weshalb sie es so tun, wie es der Tradition gemäss zu tun ist. Es ist eine epische Darstellung, die musikalisch die Weite der Landschaft aufnimmt, das Rauschen des Windes, den Widerhall der Hufe der Karawane auf dem trockenen, steinigen Boden. Wenn Musik – selten – eingeblendet ist, dann ist sie, bei aller Nutzung elektronisch erzeugter Effekte, doch immer im Grundklang von tibetischer Sakralität. Und vollkommener, als es mit der Kamera von Pio Corradi geschieht, kann diese gewaltige Landschaft wohl kaum ins Bild gelangen. Es sind Bilder, in denen Weite und Begrenzung sich plastisch formen, im Wandel des Lichts, mit der Wanderung der Schatten. ■

Big Night

Regie: Stanley Tucci, Campbell Scott
USA 1995

Josef Lederle

Die Brüder Primo (Tony Shalhoub) und Secondo Pilaggi (Stanley Tucci) haben ihrer kalabrischen Heimat Mitte der fünfziger Jahre den Rücken gekehrt, um in Amerika ein besseres Auskommen zu suchen. Zwei Jahre nach ihrer Ankunft in einer Küstenstadt in New Jersey aber steht ihr kleines Lokal «Paradise» vor dem Bankrott: Die Gäste wissen Primos italienische Kochkünste so wenig zu schätzen, wie der puristische Koch sich ausserstande sieht, auf die geschmacklichen Vorlieben seiner Kundschaft einzugehen. Secondos dezente Versuche, die Menükarte ansatzweise der Nachfrage anzupassen, quittiert der Ältere mit kategorischer Ablehnung. Schräg gegenüber, im italienischen Grotto von Pascal (Ian Holm), stehen die Gäste hingegen Schlange, weil sein Besitzer Essen als Teil des Unterhaltungsbusiness versteht und zu Pasta bedenkenlos auch Steaks serviert. Auf Secondos Bitte um einen Kredit weicht Pascal aus, weil er ihn und seinen Bruder gerne bei sich unter Vertrag hätte. Pascal bringt Secondo aber auf die Idee, ein grosses Festmahl zu veranstalten, zu dem er den berühmten Jazzmusiker Louis Prima ins «Paradise» lotsen will. Die Brüder mobilisieren ihre letzten Reserven für die «grosse Nacht». Während der Vorbereitungen flackern immer wieder ihre grundlegenden Differenzen auf: Primo, der insgeheim die Rückkehr nach Italien vorantreibt, sträubt sich vor der Abkehr von der Tradition, während Secondo nichts sehnlicher wünscht, als Teil der neuen, aufregenden amerikanischen Kultur zu werden.

Es fällt schwer, angesichts der cineastischen Delikatesse «Big Night» nicht in staunende Huldigung zu verfallen, so traumwandlerisch sicher verschmilzt hier poetisches, tief sinniges Kino mit einem bewundernswerten Realismus zu einer stimmungsvollen Geschichte, die vieles in einem ist: präzises Zeitporträt, philosophischer Traktat, Sittengemälde und Loblied auf die hohe Kunst der Essenzubereitung. Das beginnt bei der zurückhaltenden Ka-



Mitte:
Stanley
Tucci,
rechts:
Tony
Shalhoub

mera, die das einfache Restaurant der Brüder in reduzierte Farben taucht und seiner kargen Schlichtheit durch sparsame Bewegungen Ausdruck verleiht, während sie durch Pascals schummrige Amüsierhöhle wie entfesselt tanzt oder die hypnotische Anziehung von Cadillacs und Frauen auf Primo mit Zeitlupe und Nahaufnahmen imaginiert. Das setzt sich fort in vielen winzigen Details.

Die beiläufige Sorgfalt, mit der Gesten als zentrale Ausdrucksmittel inszeniert werden, liesse den Film über weite Strecken auch ohne Ton gut funktionieren.

Den Figuren schenkt diese Achtsamkeit eine lebendige Vielschichtigkeit. In Kleinigkeiten kann man die lange Vorbereitungszeit des Films erspüren und die intensive Beschäftigung der Schauspielerinnen und Schauspieler mit ihren Rollen, die sie zu mehr als gewöhnlicher Leinwandpräsenz erwecken. Der ruhige, anfangs etwas gewöhnungsbedürftige Erzählduktus und seine überlegten Bildkompositionen lassen Platz für viele Details und Beobachtungen, die zugleich eine Vielzahl von Einzelgeschichten strukturieren. Diese erzählen beispielsweise von Secondos zwiespältiger Beziehung mit seiner amerikanischen Freundin Phyllis (Minnie Driver), die durch sein Verhältnis mit Pascals Lebensgefährtin Gabriella (Isabella Rossellini) über-

schattet ist, oder von der schüchternen Zuneigung Primos zu einer verwitweten Blumenhändlerin. Zudem geht es in diesen Geschichten um Lektionen in Sachen Verkaufsgespräche und Emigrantendialoge, um Tischmanieren und Bruderliebe, vor allem aber um Unterschiede im Umgang mit der Welt.

«Leben, um zu essen, nicht essen, um zu leben»: Das geflügelte Wort erhält in «Big Night» einen sehr handfesten, zugleich weit über das Profane hinausweisenden Sinn. Essen ist hier ein elementarer kultischer Akt, der in der Verbindung von Genuss und Askese eine Gemeinschaft begründet, die imstande ist, fundamentale Differenzen auszuhalten. Das Regiedebüt des Hauptdarstellers Stanley Tucci, der den Film zusammen mit seinem Freund Campbell Scott inszeniert und auch das Drehbuch mitverfasst hat, macht sinnlich augenfällig, wie das gemeinsame Essen wesentlich mehr als banale Nahrungsaufnahme ist: nämlich Ausdruck einer Lebenseinstellung, die ihre Erfüllung nicht im grenzenlosen «Mehr», sondern in der Wertschätzung des einzelnen findet. Von dieser Kostbarkeit des Augenblicks handelt der Film in jeder Einstellung, mit jedem Bild, jedem Musikstück, das sich dem gedankenleeren Konsum verweigert, indem es keines seiner Elemente ganz ausspielt. ■

Super Citizen Ko

Regie: Wan Jen
Taiwan 1995

Robert Richter

Taiwan heute: florierende Wirtschaft und wenig Anteilnahme. Am Ende seines Lebens angelangt, will sich der alte Ko (Lin Yang) von der Last der pechschwarzen Vergangenheit Taiwans befreien. In den fünfziger Jahren wurde Ko der politischen Opposition bezichtigt. Die Handlanger der taiwanesischen Diktatur unter Kontrolle der USA verurteilten Ko zu lebenslänglicher Haft und seinen Freund Chen zum Tode; versehentlich hatte Ko den Namen des Freundes preisgegeben. Nun klammert sich Ko an die Spurensicherung, ein Akt der Reue und der Bitte um Vergebung.

Eine tiefblaue Wolke eröffnet den Film, man glaubt, den Mond zu erkennen. Was sich als Harmonie ankündigt, entpuppt sich als Täuschung: Nicht der Mond scheint auf die dunkle Landschaft, sondern das Scheinwerferlicht zweier Autos. Männer steigen aus, eine Hinrichtung. Ko glaubte, in diesem Leben und in diesem Land nicht mehr träumen zu können, doch er träumt weiter. Was ihn Tag und Nacht begleitet, sind Bilder aus Alpträumen; Bil-

der eines weiteren Landes, in dem der Machtkampf zwischen Kapitalismus und Kommunismus auf dem Buckel der Menschen ausgetragen wurde. Das Ziel von Kos letzter Reise ist das Grab seines Freundes Chen, den er um Vergebung bitten will.



«Super Citizen Ko» ist ein Requiem mit satirischem Titel: Auf der Suche nach dem Verbleib seines Freundes besucht Ko Überlebende unter den politischen Gefangenen und Staatsbedienstete im Ruhestand. Er geht den Weg der Schauplätze des Verbrechens von damals entlang, wo heute gewinnversprechende Kaufhäuser und Luxushotels stehen. Ihre Fassaden,

die von keinem Fingerabdruck vergangenen Lebens und Unrechts getrübt werden, sind Abbilder der Haltung jener, die überlebt haben. Einer von Kos ehemaligen Kollegen stülpt sich eiligst den Kopfhörer über und zapft von Kos Fragen hin zu holder Musik. Verdrängung ist angesagt.

In seiner Heimat ist Ko ein Aussenseiter. Nach der Entlassung aus dem Gefängnis wollte er sich für immer in einem Pflegeheim einschließen, doch nun stellt er sich der Vergangenheit. Der Gegenwart allerdings schaut er ermattet zu: Weder die Demonstrationen der jungen Generation von heute noch die politischen Ambitionen seines erfolgshungrigen Schwiegersohns sind seine Sache. Ist Ko Pessimist geworden, ist er seiner Kraft beraubt? Oder bleibt Filmautor Wan Jen bei der Diskussion um die Gegenwart auf Distanz? Sein früherer Film «Super Citizen» (1985) hatte die sozialen Probleme im durchindustrialisierten Taiwan der achtziger Jahre aufgegriffen. «Als ich mit 'Super Citizen Ko' begann», sagt Wan Jen, «beabsichtigte ich, denselben Zynismus weiter zu verfolgen und die Nebenwirkungen der boomenden Wirtschaft zu kommentieren. Doch der Zynismus war verschwunden, und der Ton wurde plötzlich sehr düster.»

Filmautor Wan Jen zeigt Taiwan aus der Perspektive des Zuschauers Ko. Von der Gesellschaft rücksichtslos im Stich gelassen, bleibt ihm, wie er glaubt, nur eines: Mit sich selbst ins Reine kommen. Eine Reise der Selbsterlösung nach gut vierzig Jahren chinesischer Geschichte. ■



Lin Yang