

Film im Kino

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **38 (1986)**

Heft 19

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Franz Ulrich

Ex voto

Schweiz 1986.
Regie: Erich Langjahr
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/284)

Die lateinische Weihinschrift «Ex voto» (aufgrund eines Gelübdes) findet sich auf Votivbildern, gemalten Bitt-, Gelübde- und Danktafeln für erlangte Hilfe und Gnade in seelischer oder körperlicher Not durch eine höhere Macht (Gott, Maria, Heilige). Diese meist durch ein wundertätiges Gnadenbild vertretene himmlische Macht ist auf den Votivbildern ebenso dargestellt wie Opfernder und Opferanlass. Dichtgedrängt hängen diese Danksagungen in Wallfahrtskirchen und -kapellen und erzählen in naiv-realistischer Darstellungsweise, manchmal auch auf figürliche und abstrakte Zeichen reduziert, von glücklich überstandener Not und Gefahr.

I.
Ex voto – ein Gelübde, ein Bild, ein Film. Erich Langjahr, der seit 1973 zehn Kurzfilme und den langen Dokumentarfilm «Morgarten findet statt» (1977) realisiert hat, begann 1979 mit der Arbeit am Projekt «Der Gubel». Diesen Namen trägt der von einem Frauenkloster gekrönte Voralpenhügel in der zugerir-

schen Gemeinde Menzingen. Hatte Langjahr mit seinem volkskundlichen Film über die Morgarten-Schlachtfeier den heutigen Umgang der Inner-schweizer mit einem Symbol des Freiheits- und Unabhängigkeitskampfes geschildert, so sollte das «Gubel-Projekt» die komplexen Kulturverhältnisse der Innerschweiz weiter ergründen. Allen auftauchenden Schwierigkeiten zum Trotz versprach Langjahr sich selbst, diesen Film über die Landschaft seiner Jugend unter allen Umständen zu Ende zu führen. Es wurde ein jahrelanger Kampf, um dem aufgenommenen Bild- und Tonmaterial Form und Sinn zu geben, begleitet vom ständigen Kampf um die Finanzierung: Die «Ex voto»-Donatorenliste zählt 72 (!) Geldgeber auf, die Beträge von 100 (Rentenanstalt Zürich) bis 58000 Franken (Kanton Luzern) an die Gesamtkosten von 235000 Franken gespendet haben.

«Ex voto» handelt vom Glauben an Gott, an sich selbst und an seine selbstgewählte Aufgabe, vom öffentlichen Bekenntnis dazu, von der Einhaltung eines Gelübdes und vom Dank für eine Rettung. Vor allem aber handelt Langjahrs Filmgedicht von *Heimat* als einem Ort der Kindheit, Familie und Gemeinschaft, der Geborgenheit und Vertrautheit, aber auch als einem Ort der Veränderung, der Zerstörung, der irritierenden Gegensätze und Widersprüche. Indem Langjahr ein Bild von seiner Heimat zu gewinnen suchte, war er gezwungen, auch einen Blick auf sich selbst zu werfen, auf sein Verhältnis zu dieser Heimat, die ihn geprägt und mit zu dem gemacht hat, was er heute ist. Der Film spiegelt Langjahrs langen Prozess der Auseinandersetzung mit verschiedenen positiven und negativen Aspekten seiner engeren Heimat und des

Bemühens, in ihr einen eigenen Standort zu gewinnen und zu behaupten. Langjahr: «Davonrennen nützt nichts. Ich wollte mich diesem Problem stellen, die Gegensätze aushalten. Durch den Film habe ich wieder Boden unter die Füße bekommen.» Für diese «Rettung» statet Langjahr mit «Ex voto» seinen Dank ab.

II.

«Ex voto – Ein Heimatfilm» steht im Vorspann. Diese Heimat ist das hügelige Gebiet rund um den Gubel zwischen Aegerisee und Hirzel. Diese voralpine Gegend an der Sihl, mit ihren meist von einem Baum gekrönten Drumlins (vom Gletscherfluss stromlinienartig geformte runde Hügel aus Grundmoränenschutt) gehört zu den schönsten, charakteristischsten der Schweiz – sie steht im Bundesinventar der schützenswerten Landschaften und Naturdenkmäler von nationaler Bedeutung. Es ist auch eine historisch bedeutsame Landschaft. Der Sieg der katholischen Innerschweiz über ein zahlenmässig weit überlegenes protestantisches Heer in der Schlacht am Gubel im Oktober 1531 entschied den zweiten Kappelerkrieg zugunsten der Katholiken. Zur Erinnerung an den Kampf und die Hilfe Marias wurde eine Kapelle und später eine Klausenerie gebaut, der Gubel wurde zu einem Wallfahrtsort für die katholischen Orte. An das Ereignis aus den Religionskriegen erinnern Ausschnitte aus dem Festspiel 1979 der Gedenkfeier «450 Jahre Kappeler Milchsuppe», erinnert auch das Dekengemälde in der Kirche des Kapuzinerklosters «Maria Hilf» auf dem Gubel, das zur Zeit der Sonderbundskriege (1851 geweiht) als Bollwerk gegen den Zeitgeist und den Unglauben gebaut wurde, nicht zuletzt als Antwort der Konservativen auf

die Klösteraufhebungen durch die Radikalen. Seit 135 Jahren beten die Ordensschwester Tag und Nacht («Ewige Anbetung») vor allem für die Bewahrung des «katholischen Vaterlandes». Die katholisch-konservative Vergangenheit des Gubels, «dieses Dachs des Zugerlandes», hat die zugerischen Freisinnigen nicht daran gehindert, ihre politischen Leitideen 1982 als «Gubel-Thesen» zu bezeichnen. Nicht nur Landschaft, auch die Einstellung zu dem, was sie symbolisiert, unterliegt der Veränderung.

Erich Langjahr hat die faszinierenden Schönheiten dieser Landschaft, ihre Stimmungen und Veränderungen im Laufe der Jahreszeiten, in grandiosen Einzelbildern und ganzen Bildfolgen auf die Leinwand gebannt. Dieses Land bietet eine unabhängige Existenz für Ordensschwester und Bauern, die Langjahr in zeitlos schönen Bildern bei der Landarbeit, beim Heuen und Ernten zeigt. Diese Menschen beugen sich dem Rhythmus der Natur, nehmen Rücksicht auf sie, erhalten und pflegen sie.

Also eine heile, idyllische Welt, dieser Gubel? Keineswegs, denn der Fortschritt, ob notwendig oder nicht, fordert auch hier seinen Tribut: zersiedelte Täler, verhäuselte Hänge. Ein Kiesabbau riesigen Ausmasses wird betrieben, der ganze Hügel zum Verschwinden bringt, Wunden und Schwären in die Landschaft reiss. Ein Landschaftsarchitekt baut am Modell diese Landschaft um: Es schaudert einen zu sehen, wie überheblich da mit der Schöpfung umgesprungen wird, mit einem falschen Zungenschlag, einem technisch-planerischen Kauderwelsch, das «heimatlos» tönt. Bodenständig echt dagegen die Sprache des Bauern Zürcher, der – man traut seinen Ohren kaum – gar nichts gegen



den «Umbau» dieser Landschaft hat, im Gegenteil: «Wenn die drei Höger ewäg chämted, hätted mer doch ebnigers Land. Dere Höger – zum spaziere gönd die scho, wenn mer nüd mues schaffe.» Bauer Zürcher ist gegen den Naturschutz: «Überall fangen sie an, dreinzufunken. Schliesslich ist das Heimet noch meins. Da ist man heute nicht einmal soviel Meister, der eigene Boden, in der Schweiz – das ist nicht in Ord-

nung, was die machen.» Und hat er nicht recht, aus seiner Sicht?

III. Solche Gegensätze und Widersprüche stossen in «Ex voto» immer wieder aufeinander, reiben sich, beissen sich, lassen sich nicht übertünchen, bleiben stehen. Geradezu dialektisch führt Erich Langjahr seinen Diskurs über die Heimat. Er stürzt den Zuschauer in widersprüchli-



Von Heimat als Hort der Tradition, als festem Bezugspunkt, aber auch als Ort der Veränderung, Zerstörung und Herausforderung für den Menschen handelt «Ex voto».

stellen sich in einer Landschaft, die sich in vollem Umbruch befindet, mit besonderer Dringlichkeit. Noch gibt es am Gubel die heile Welt, die Harmonie zwischen Natur und Mensch. Zugleich sind Veränderungen im Gang, die einschneidend und unwiderruflich sind.

Als Beispiel für den gewaltsamen Umgang mit der Natur hat Langjahr zwei Bildfolgen gestaltet, die in ihrer Eindringlichkeit kaum zu überbieten sind. Die eine schildert eine maschinelle Kirschernte: Ein Raupenfahrzeug fährt auf eine baumbestandene Wiese. Eine andere Maschine breitet riesige Blachen unter einem Baum aus. Eine gewaltige Zange legt sich um den Stamm des Kirschbaums und schüttelt ihn von der Wurzel bis zur Krone. Kirschen, Blätter und Zweige prasseln auf die Blachen und werden von der Sortiermaschine verschluckt. Die andere zeigt den Abbruch einer

kleinen Kirche (sie stand nicht im Gubel-Gebiet, sondern im luzernischen St. Erhard, wo sie einer Strassenkorrektur weichen musste): Am Kirchturm wird der Uhrzeiger vom Zifferblatt entfernt – die Zeit ist abgelaufen. Feuer flackern im geschwärzten Kirchenraum, Butzenscheiben werden entfernt. Ein Bagger schlägt die Mauern zusammen, reisst die Wände ein. Balken werden weggekartet, anderes Holz verbrannt – Tod eines Gotteshauses. Solche Bilder gehen unter die Haut, schmerzen physisch und psychisch.

IV.

Für die Gubelbäuerin Frau Hegglin, die mit Mann und Kindern einen Hof unterhalb des Gubels betreibt, ist die Welt wohl grösstenteils noch in Ordnung. Oder sollte man besser sagen, dass sie es versteht, die Widersprüche ihrer Welt, die so heil auch nicht mehr ist, zu integrieren.

che Gefühle, konfrontiert ihn mit gegensätzlichen Entwicklungen und Tatsachen, die weder mit gutem Willen noch hehren Gefühlen harmonisiert werden können. Hartnäckig, manchmal sogar brutal, aber auch zärtlich und liebevoll stellt Langjahr Fragen nach seiner – unserer! – Beziehung zu Landschaft und Natur, zu unserem Lebensraum, zum Umgang mit ihm, zum Gebrauch und Missbrauch, den wir von ihm machen. Diese Fragen

ren? Mit grösster Selbstverständlichkeit geht die korpulente Frau mit dem kindlichen Gemüt zuerst zu Fuss, später per Mofa, den langen Weg zum Einkauf im Zentrum «Zugerland» in Steinhausen. Auch sie profitiert von den Segnungen der Zivilisation. Frohgemut geht sie ihrem Tagwerk nach, singt und dichtet vor sich hin, ein Kind Gottes, dem alles Anlass zum Lob der Schöpfung wird. Für ihre Nachbarn ist sie vielleicht eine Art Spinnerin, die man ertragen muss. Diese naive (kindlich-unbefangene) Frau verkörpert so etwas wie die Unzerstörbarkeit des Menschen in dieser zwiespältigen Welt. Ihr Bericht, wie sie als Mädchen von Aegeri weggegangen ist und jenseits des «Hogers» Arbeit und einen Mann gefunden hat, («Ich bi grad blibe. Ich ha grad übernachtet, bi nüme heigo schlafe. Uf's Jahr druf hani grad es Chind übercho. Bin i Muetter worde. Jetzt bin i halt d' Frau Heggli»), ist in seiner knappen Prägnanz nicht zu übertreffen. Und wenn sie ein Kaninchen oder eine Ziege schlachten muss und das Opfer singend auf seinen Tod vorbereitet und um Verzeihung bittet, so erinnert das an uralte Riten der Versöhnung. Auch die Existenz der Frau Hegglin und ihrer Familie braucht Opfer; Landschaft muss für die Bedürfnisse der Menschen geopfert werden. Es fragt sich nur wie und in welchem Masse.

Kurz nach Beginn des Films ist ein Warnfeuer gegen den Waffenplatz von Rothenturm, der nicht allzuweit östlich des Gubels zu liegen käme, zu sehen. Gegen Schluss gibt es Aufnahmen von einem Defilee der Schweizer Armee in Emmen. Dazu sagt Langjahr die Strophen des Liedes «Ich bin ein Schweizer Knabe» auf. In der Rekrutenschule wurde auch ihm ein Gewehr überreicht, um sein

Land zu verteidigen. Welches Land? Jenes der Klischees im Lied, jenes der Kiesgruben und Bauspekulanten, jenes der Ordensschwwestern und der Frau Hegglin vom Gubel oder jenes der Waffenplatzgegner? Zu was er sich auch entschliesst, es bleibt ein Dilemma.

Während Frau Hegglin «Muulörgeli» spielt, ein Bild froher Zuversicht für die Zukunft, und die schneebedeckte Landschaft noch einmal die Schönheit dieser Heimat beschwört, zieht Langjahr das Fazit seiner Arbeit: «Hier bin ich zu Hause. Und hier bleibe ich. Ich habe den Vater, den ich habe – keinen andern. Und ich habe das Vaterland, das ich habe – kein anderes. Für die Gnade dieser Einsicht sag' ich meiner Heimat Dank.»

V.

Erich Langjahrs «Ex voto» gehört für mich in die Reihe jener grossen Schweizer Dokumentarfilme, wie sie durch Yves Yersins «Die Heimposamenten», Hans-Ulrich Schlumpfs «Kleine Freiheit», Fredi M. Murers «Wir Bergler in den Bergen ...» und andere markiert wird. Langjahr ist es gelungen, einen neuen, oder doch wenigstens bisher kaum in dieser Art gepflegten, Aspekt beizusteuern: Er hat sein Material assoziativ gegliedert, treibt sein Thema kreisförmig voran. Eine raffinierte Montage, die sich immer wieder zu atemberaubenden Passagen aufschwingt, verknüpft die Bilder und Sequenzen zu einem optischen Teppich, in dem die Themenfäden durcheinander laufen, verschwinden, wieder auftauchen und ein poetisches und zugleich provokatives Werk entstehen lassen. Rondoartig kehren die Themen nicht nur in der völlig adäquaten Musik (auf der Naturtonreihe aufgebaut, komponiert von Mani Planzer und, mit Ausnahme eines Kontrabas-

ses, ausschliesslich von Blasinstrumenten, darunter einem Büchel, gespielt) wieder, sondern auch in den Bildern des Films.

Erich Langjahr hat seinen Film fast im Alleingang geschaffen, ein Filmhandwerker, der hartnäckig und unermüdlich an seiner persönlichen Sicht der Heimat gearbeitet hat. So etwas ist heute kaum noch üblich und verdient im Zeitalter der Fliessbandprodukte die grösste Beachtung. Wie noch in keinem seiner Filme hat er hier auch eine eigene Sprache gefunden, mit der er seine Denk- und Gefühlsprozesse in Bezug auf seine Heimat optisch und akustisch umzusetzen vermochte. Langjahr denkt hier in Bildern und Tönen. Und er tut dies in einer Weise, die den Betrachter nicht in eine Richtung drängt, ihm keine vorbestimmte Optik aufzwingt. Jeder kann sich den Film auf seine Weise aneignen, seine eigenen Gefühle gegenüber und Auseinandersetzungen mit seiner Heimat einbringen. Ich wette, dass «Ex voto» jedem einige Lichter aufsteckt für sein eigenes Verhältnis zur Heimat. Lässt sich von einem Film etwas besseres sagen? ■

Gerhart Waeger

Hannah and Her Sisters

(Hannah und ihre Schwestern)

USA 1986.

Regie: Woody Allen
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 86/286)

Drei Generationen einer mittelgrossen jüdischen Familie aus New York treffen sich alljährlich am vierten Donnerstag im No-

vember zum traditionellen Truthahnessen anlässlich des «Thanksgiving Day». Dies gehört bei unzähligen amerikanischen Familien zur Tradition. Woody Allen zeigt in seinem neuen Film «Hannah and Her Sisters» denn auch eine gewöhnliche Familie des Mittelstandes, deren Mitglieder teils «typisch amerikanische» Züge tragen – und dennoch keine «Durchschnittsamerikaner» sind. Sie sind es deshalb nicht, weil Woody Allen es mehr denn je versteht, aus jeder einzelnen Figur eine präzise erfasste Persönlichkeit werden zu lassen, mit liebevoller Aufmerksamkeit das Ausserordentliche im Alltäglichen zu entdecken und in komödiantischer Überspitzung hervorzuheben.

«Hannah and Her Sisters» ist eine filmische Charakterkomödie, die von der Ausstrahlung und dem schauspielerischen Können der einzelnen Darsteller lebt. Dies gilt besonders von den Interpretinnen der drei Schwestern. Mia Farrow spielt die Titelrolle als feinfühlig, aber dennoch realitätsbewusste Frau, die dank ihres natürlichen Selbstbewusstseins zum Mittelpunkt der ganzen Familie geworden ist. Als einzige der drei Schwestern hat sie Kinder, und möchte noch ein weiteres bekommen.

Lee (Barbara Hershey), die eine von Hannahs Schwestern, macht während der zwei Jahre, die der Film umfasst, eine erstaunliche Entwicklung durch. Seit Jahren ist sie die Lebensgefährtin des neurotischen, völlig zurückgezogen lebenden Kunstmalers Frederick (Max von Sydow), der sie als seinen einzigen Zugang zur Aussenwelt schätzt – und missbraucht. Sie betrügt ihn mit Hannahs zweitem Gatten Elliot (Michael Caine), einem Partylöwen, der von seiner Unwiderstehlichkeit überzeugt ist. Am Ende löst sie



sich von beiden Männern und knüpft eine neue Freundschaft an.

Am meisten Schwierigkeiten, im Leben zurechtzukommen, hat Hannahs zweite Schwester Holly (Dianne Wiest). Sie ist dabei, ihre Drogenabhängigkeit zu überwinden, und steckt dauernd in Geldsorgen. Sie zieht einen (erfolglosen) Partyservice auf und verlegt sich später aufs Schreiben von Drehbüchern. Dabei kommt sie mit Hannahs Exmann Mickey (Woody Allen) in Kontakt, der beim Fernsehen arbeitet. Die erste Begegnung mit Holly wird für Mickey allerdings zur «schlimmsten Nacht seines Lebens». Am Ende des Films wird aus den beiden dann doch noch ein Liebespaar.

Mia Farrow's Mutter, die Schauspielerin Maureen O'Sullivan (sie war einst die Jane in einem halben Dutzend Tarzan-Filmen), spielt auch im Film die Mutter Mia Farrow's. Zusammen mit dem Vater (Lloyd Nolan) der drei Schwestern steht sie im Zentrum der drei Familienfeiern, zwischen denen die Handlung spielt.

Der Regisseur und Drehbuchautor Woody Allen hat diesmal dem Schauspieler Woody Allen

eine Rolle zugewiesen, in der dieser zwar Gelegenheit erhält, sein komödiantisches Temperament auszuleben, damit aber den Film nicht dominiert und die übrigen Interpreten nicht an die Wand spielt. In der Figur des Hypochonders Mickey, der in der Angst, an einem Gehirntumor zu leiden, von Arzt zu Arzt rennt, und sich auch gleich fürs Jenseits versichern möchte (weshalb er als Jude mit dem Gedanken spielt, zum Katholizismus oder in eine buddhistische Sekte überzutreten), erkennt man den «alten», geistreich-zynischen Woody Allen, der sich als Nachfahre der Marx Brothers versteht, die man im Film als «Zitat» auch kurz zu sehen bekommt. Auch die Rückblende, in der man Mickey als ersten Ehemann Hannahs erlebt, ist eine echte Woody-Allen-Nummer. Da die beiden keine Kinder bekommen, bitten sie ein befreundetes (und bald befremdetes) Ehepaar um das Sperma des Mannes. Auf welche Weise das Paar dann zu Kindern gekommen ist, bleibt offen.

Behutsam hat Woody Allen Themen aus seinen früheren Filmen aufgenommen und mitein-

ander verwoben. Stellenweise wirkt «Hannah and Her Sisters» wie eine Lustspielvariante von «Interiors», die sich dann und wann zur verspielten Abgeklärtheit von «A Midsummer Night's Sex Comedy» verdichtet. Auch an «Manhattan» wird man mehrmals erinnert, wenn die Handlung mit einem Blick in die kühle Stadtlandschaft unterbrochen wird.

Von allen seinen Filmen, sagt Woody Allen, habe er «Hannah and Her Sisters» am liebsten gemacht. Einerseits weil der Film ganz in New York und zum Teil in der Wohnung Mia Farrow's gedreht wurde, andererseits weil er mit einer grossen Anzahl von Schauspielern habe arbeiten können, die er schon lange gerne in einem seiner Filme gesehen hätte. Einiges von diesem Spass an der Arbeit ist in die Atmosphäre des Films übergegangen. ■

Ursula Blättler

Genesis

Frankreich/Indien/Belgien/
Schweiz 1986.
Regie: Mrinal Sen
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/285)

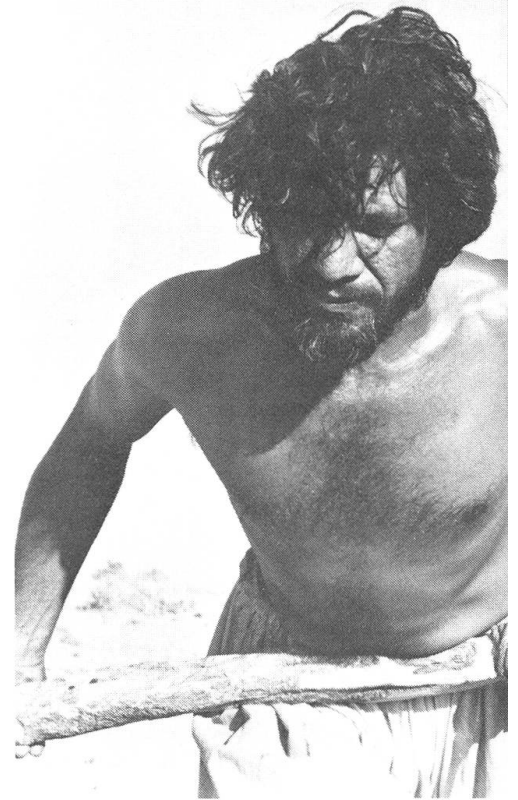
Die Sünde, die in diesem Fall die Menschen aus dem Paradies vertrieben hat und als Erbsünde Generation um Generation des Menschengeschlechts heimsucht, hat verschiedene Namen: Besitzgier, Habsucht, Streben nach Eigentum, Kapitalismus. Nur steht in der Bibel nichts vom Kapitalismus. Und auch Mrinal Sen gebraucht den Begriff nicht – er demonstriert vielmehr in seiner biblisch-filmischen Parabel vom Bauer und vom Weber, was sich hinter

dem Begriff versteckt. «Der Feind kommt nicht von aussen, er steckt in Euch drin», wirft die Frau den beiden vor Liebe blind gewordenen Männern vor, bevor sie sie endgültig verlässt, weil beide sich nicht als würdig erwiesen haben, Vater ihres Kindes zu sein.

Dieser Feind – konkret fassbar und bekämpfbar ist er zu Beginn des Films, personifiziert in den kolonialen Herren von eigenen Gnaden, die das von der Dürre gequälte Volk versklaven und zum Gebrauchsgut erniedrigen. Ganz am Schluss von «Genesis» passiert noch einmal dasselbe unter historisch veränderten Vorzeichen: Diesmal brechen Maschinen aus Stahl und Eisen in die trügerische Idylle ein, um sich die endlich fruchtbare Erde untertan zu machen und um sie wertvoller Bodenschätze und Rohstoffe zu berauben. Die Menschen werden nicht einmal mehr als Arbeitsklaven benötigt, die Ausbeutung findet diesmal ohne sie statt.

Derart pessimistisch sieht das Ende von Mrinal Sens «Schöpfungsgeschichte» aus. Und es bleibt offen, ob nun der Feind tatsächlich von aussen kam oder nicht doch immer schon in den idealistischen Erbauern einer neuen und besseren menschlichen Gesellschaft drinsteckte. Der indische Filmemacher und gelernte Physiker, der Humanist und Kommunist Sen scheint die «richtige» Lösung selber nicht zu kennen und erzählt das Gleichnis deshalb auf zwei Ebenen.

Zwei Männer begeben sich in die Wüste, um allein auf sich gestellt ein unabhängiges Leben zu führen. Eine Frau gesellt sich zu ihnen, um die Utopie einer menschlichen Gesellschaft mit ihnen zu teilen. Aber sie sät auch ungewollt Zwietracht, weil jeder der beiden sie für sich begehrt – die Utopie zerbricht.



Oder: Ein Bauer und ein Weber verweigern sich den Besitzansprüchen der Mächtigen und fliehen in die Wüste, um künftig von der Kraft und der Geschicklichkeit ihrer Hände allein zu leben. Ein fliegender Händler wird zum marginalen Bindeglied mit der Aussenwelt, indem er dem Weber Tuch abkauft beziehungsweise gegen Lebensmittel eintauscht. Die Frau, vor einer ähnlichen Notsituation wie die Männer geflüchtet, integriert sich nach anfänglichen Missverständnissen in diese Keimzelle einer dörflichen Gemeinschaft und wird zum Gewissen der beiden Männer, indem sie frühzeitig auf die Doppelrolle des Händlers als Kurier, aber auch als verlängerter Arm der Ausbeutung hinweist. Das Geld, welches der Händler ihnen eines Tages bringt, korrumpiert



die beiden Einsiedler, denn Träume lassen sich jetzt auch am helllichten Tag, drüben auf dem Markt, verwirklichen. Noch einmal warnt die Frau die Männer, bevor sie sich ob der Frage, wer ihr ungeborenes Kind als Vater für sich allein beanspruchen darf, gegenseitig die Köpfe blutig schlagen. Vor Habgier blind geworden für die Aussenwelt, werden sie von dieser überrollt, und alle Beteuerungen, dieses Land gehöre ihnen, nützen ihnen nichts mehr.

Ist die erste Version der Geschichte plakativer, archaischer auch und gewissermassen universalgeschichtlich, so hat die zweite Version den Vorteil aktueller Bezugspunkte für sich. Die zahlreichen biblischen Anspielungen wie die Schlange, Dürre und Sintflut, die Rolle der Frau

als Unruhestifterin oder ihre Laternen, die das Licht der Erkenntnis ins Dunkel trägt, gehören zur überzeitlichen Lesart der Legende. Wo sich unheil kündendes Donnerrollen als Düsenjetlärm entlarvt, wo die Frau die Besitzansprüche der beiden Männer nicht länger zu dulden bereit ist, und die graue Realität die Utopie einholt, wird die Geschichte erst zeitlich fassbar, begreifbar und endlich auch an-greifbar.

Eine Stärke früherer Werke von Mrinal Sen war es, Dinge unverblümt in Bildern zu formulieren und direkt Stellung zu beziehen zum schreienden Unrecht, das im Film bildlich beschrieben war (zum Beispiel in «Kharij»/Akte geschlossen, ZOOM 24/83). Geblieben ist hier zwar die Aussagekraft der Bilder, die ungeheure Wucht der

visuellen Formensprache und das humanitäre Engagement, aber die eindeutige Richtung fehlt. Als Aufklärungsfilm zu allgemein, als allgemein menschliche Fabel zu wenig umfassend formuliert, gerät die filmische Verschmelzung ganz unterschiedlicher, sehr hoher Ansprüche in «Genesis» zum Kompromiss.

Um der Gerechtigkeit willen: Die gemässigte Begeisterung für Mrinal Sens jüngstes Werk, das im diesjährigen Wettbewerb von Cannes Aufsehen erregte (siehe ZOOM 11/86, S. 9/10), ist auch zu einem Teil dem eingehenden Studium des umfangreichen Filmnachspanns von «Genesis» zuzuschreiben. Da liest man, dass nicht weniger als drei westeuropäische Produktionsfirmen (darunter die schweizerische «Cactus Film») ihre Hände mit im Spiel hatten, dass sowohl das französische Kulturministerium wie das Eidgenössische Departement des Inneren und dazu die Filmförderer vom britischen «Channel Four»-Fernsehen Unterstützung in dieser oder jener Form leisteten. Und in der Besetzungsliste finden sich bekannte Schweizer Namen wie Carlo Varini (Kamera) und Elisabeth Waelchli (Schnitt). Die internationale und interkulturelle Zusammenarbeit in Ehren, aber es fragt sich, inwieweit mit dem Gewinn an Erfahrung, Aufmerksamkeit und Prestige auf beiden Seiten auch ein gewisser Profilverlust verbunden war.

Ravi Shankars Filmmusik zu «Genesis» weist jedenfalls die einschlägigen Symptome auf: Zwischen indischer Tradition und gefälligem westlichen Arrangement hindurch schmeichelt sie sich ihren Weg ins Abseits der schieren Bedeutungslosigkeit. ■

Sabine Schneeberger

Otello

Italien/Frankreich 1986.

Regie: Franco Zeffirelli

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 86/292)

«Otello», Giuseppe Verdis zweit-letzte Oper (1885) nach dem Bühnenstück «Othello» (1602) von William Shakespeare, ist jetzt auch auf Zelluloid erhältlich: Franco Zeffirelli bittet zur Filmoper.

In der Filmoper ist im Unterschied zur Opernverfilmung keine Bühne erkennbar. D. h. die Kamera kann nicht nur – wie der Zuschauer mit dem Operngucker – einzelne Personen näher ranholen, sondern sich frei bewegen und damit ein und denselben Raum diversifizieren. Der Verzicht auf Theaterkulissen überhaupt oder das Filmen unter freiem Himmel sind weitere Möglichkeiten der Filmoper.

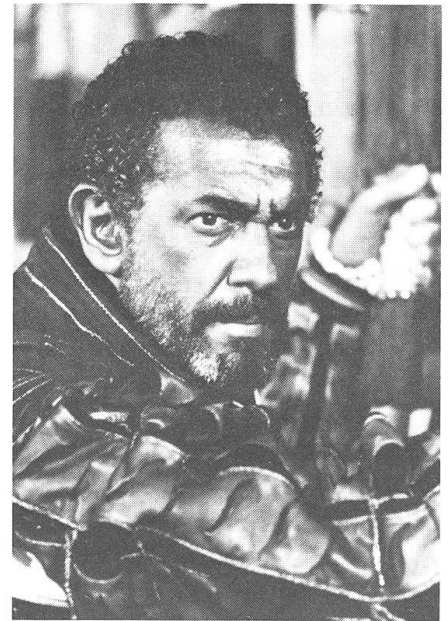
Zeffirelli hat sie dann auch alle genutzt und zu einem Augenschmaus gestaltet. Wo der Ohrenschaus bleibt? Verdi-Liebhaber verlassen das Kino mit bleichem Gesicht: Schnellgeschnittene Bilder und Zooms in alle Richtungen verengen den Tonraum dermassen, dass mit geschlossenen Augen gelauscht werden muss, wobei natürlich Dolby-Stereo den Operngenuss noch lange nicht garantiert. Dazugemischte Hintergrundgeräusche wie Sturmgehause und Säbelgeklirre sind ebenfalls nicht jedermanns Sache. Zudem werden Opernfreunde enttäuscht sein, nicht wenige ihrer geliebten Partiturminuten vernachlässigt zu sehen. So kamen eine 15 minütige Desdemona-Arie und drei Ballette in die Schere, weil sie für die Leinwand zu langwierig wären, beziehungsweise die dazu passenden Actionbilder nicht

gefunden wurden.

Manipuliert wurde nicht nur am Ton, auch die Aussage der Geschichte wurde frisiert. Ist Shakespeares «Othello» das Eifersuchtsdrama der Weltliteratur, legt Zeffirelli in seinem «Otello» das Hauptgewicht auf den Gegensatz Gut – Böse.

Jago, der Böse stachelt den Mohren Otello, den Guten, gegen dessen Frau Desdemona auf, indem er Otellos Eifersucht weckt. Jedes Wort, jede Tat Desdemonas versteht Otello darauf als Beweis ihrer Liebe nicht zu ihm, sondern zum blonden Jüngling Cassio. Jago liefert die Indizien und schürt mit gespaltener Zunge das Feuer der Eifersucht. Des Ursprungs seines Handelns ist sich Jago bewusst; er nennt sich vom Bösen besessen und lästert vor dem Kreuze Jesu. Otello fühlt, wie ihn das Böse in Besitz nimmt, kann es jedoch nicht abwehren und tötet seine geliebte Desdemona. Ihrer Unschuld gewiss, tötet er sich – singend – selber.

Die Stimmen gefielen mir; sie sind, soweit ich das beurteilen kann, sehr ausdrucks- und gehaltvoll. Placido Domingo (Tenor) in der Rolle des Otello, Katia Ricciarelli (Sopran) als Desdemona, Justino Diaz (Bariton) als Jago und Urbano Barberini (Tenor) in der Rolle des Cassio singen und spielen hervorragend. Zeffirelli versteht es, seine Sänger-Schauspieler zu führen. Kein Wunder – er hat sein Handwerk bei Lucchino Visconti erlernt. Wie Visconti gelingt es auch Zeffirelli, eine Epochen-Authentizität zu erzeugen, die sich allerdings in der Ausführung wesentlich unterscheidet: Zeffirelli liebt das Kolossale. Schon in seiner ersten Filmoper «La Traviata» kam dieser Hang zum Ausdruck. In «Otello» ist er gar noch verstärkt. Die Kostüme sind an jene der Venezianischen Republik um 1520 angelehnt



und hinterlassen einen Eindruck von schwerer Kostbarkeit, scheinen doch die Stoffe so dick wie Teppiche und sind auf die Männergewänder Leder- und Metallstücke genietet, während die Frauengewänder mit Ornamenten verziert sind. Die Personen bewegen sich nichtsdestoweniger mit einer erstaunlichen Behendigkeit durch die imposanten Mauern der Venezianischen Festung des Heraklos auf Kreta. Der Arbeits-«saal» Otellos ist mit authentischen Gegenständen überhäuft – Bücher, Navigationskarten, diverse Instrumente – und bilden einen Gegensatz zu den Gewölben, die karg und drohend wirken, deswegen aber für die Epoche nicht weniger bezeichnend sind. Die Sequenzen unter freiem Himmel beeindruckten durch die Menschenmassen, von Chormusik wunderbar verstärkt. Spektakulär ist auch der Einsatz des Lichtes, das die steilen Mauergewölbe dramatisch zeichnet und die Tragödie insgesamt noch tragischer erscheinen lässt. Gerade mit diesen Übertreibungen in Ton, Schnitt, Dekor und Licht füllt Zeffirelli alle Freiräume aus: Er zerstört die feinfühligsten Längen

der Musik, führt die Geschichte klar in eine Richtung und kategorisiert die Personencharaktere ein für alle mal.

In dieser Form – besonders dank der unzähligen gezoomten Grossaufnahmen – ist das Ding zur Videoauswertung geradezu prädestiniert. Wenn dann alle dieselbe Idee kriegen wie ich, nämlich Lust auf eine wirkliche Bühnenoper ohne Schnickschnack und Pferdegewieher im Hintergrund, werden die Eintrittskarten noch knapper als sie es ohnehin schon sind: «Otello» bietet einen äusserst unterhaltenden Einstieg in die Welt der Oper, besonders für Kinder und Jugendliche, die noch nicht damit vertraut sind. Opernfreunden und -kennern würde ich, wollen sie sich das Haaresträuben und kalten Rückenrost ersparen, Abstinenz nahe legen. ■

Bruno Loher

Augenblick

Schweiz 1986.

Regie: Franz Reichle

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 86/47)

Mit «Augenblick» hat der Schweizer Regisseur Franz Reichle ein ungewöhnliches Werk geschaffen. Eigenwillig und konsequent hat der Autor den 78 Minuten langen Film gestaltet und streng durchkomponiert. Reichle bedient sich dabei filmischer Mittel, die ideal zum Inhalt und zur Form des Werks passen.

Der Inhalt ist schnell erzählt. Der Film fixiert den Augenblick des Aufeinandertreffens von Stefanie und Frank. In einer «bewegten» Zeit erlebten sie zu-

sammen eine Beziehung, die von den frühen achtziger Jahren und deren gemeinsamen Hoffnungen zusammengehalten wurde. Als die äussere Welt keinen Raum für Träume mehr bot – die Stadt (Zürich) wurde gewaltsam beruhigt –, haben sie sich getrennt. Sie treffen sich noch einmal für zwei, drei Tage und erleben in dieser Begegnung ihre Vergangenheit von neuem, jedoch unter einem anderen Blickwinkel.

Die erneute Begegnung provoziert Bilder, Bilder von vergangenen Tagen und vergangenen Erlebnissen. Gemeinsame Augenblicke werden erneut durchlebt. Frank und Stefanie haben sich nach dem Wegfallen äusserer Orientierungsmöglichkeiten nach innen gewendet. Die Gegenwart des Vergangenen und die Gegenwart des Gegenwärtigen – aus ihnen setzt sich ihr filmischer Augenblick zusammen. Die Wiederbegegnung von Frank und Stefanie hat in ihnen die Geschichte, ihre Geschichte, neu belebt. Das System ihrer Welt hat den äusseren Bezugspunkt verloren und sich einem neuen, innerlichen zugewandt.

Diese Bewegung wird im Film sichtbar. Sie findet nicht mit einem Knall statt, «Augenblick» ist, wie es der Regisseur sagt, ein Film mit «einer leisen permanenten Bewegung». Frank und Stefanie suchen einen neuen Ausgangspunkt für ihre Geschichten und für ihr Leben, eine neue Heimat. Sie beginnen sich an ihrer eigenen Geschichte zu orientieren, an der Verstrickung ihrer Geschichten, und an den gemeinsamen Augenblicken darin. An den Trennlinien dieser Vergewärtigung von Vergangenen und Gegenwärtigen werden Gefühle und Stimmungen in Schwingung gesetzt, die Fragmente ihres Innenlebens an die Oberfläche treten lassen. Die

Augenblicke, die Bilder ihrer Vergangenheit sind geschichtsbeladen. Mit den Bildern tauchen auch die Geschichten auf, die inneren und die äusseren. Es werden neue Zeit-Räume geschaffen, in denen Stefanie und Frank sich bewegen. In denen sie ihre vergangenen, aber noch immer gegenwärtigen Geschichten und die jeweiligen Augenblicke auf die Augenblicke der Gegenwart treffen lassen. Welt und Geschichte fallen zusammen. Noch einmal erleben sie aus der Sicht der Gegenwart die gemeinsame Vergangenheit. Ein neuer Handlungsraum ist entstanden.

Franz Reichle hat die Geschichte von Frank und Stefanie in atmosphärische Bilder umgesetzt. Dass er sich dazu eines eigenen Stils bedient, ist faszinierend und macht spürbar, dass Reichle seinen Film intellektuell und ästhetisch fest im Griff hat. Immer wieder lässt er die Bewegungen von Frank und Stefanie einfrieren und entzieht somit der Realität die Bezugspunkte. Es entstehen Anklänge an die Mythen des Comic-Strips und des Fotoromans. Die Darsteller sind aber nicht, wie dies banalerweise im Fotoroman geschieht, in Pose gebracht, sie sind vielmehr in ihrer Bewegung erstarrt. Merkwürdigerweise ist dies aber mit ein Element, das ihnen Leben verleiht. Der Film erinnert durch den Einsatz dieses Stilmittels an Chris Markers wundervolles Werk «La Jetée» (1962), und wie dort gelingt es Reichle, durch eine lebendig gestaltete Tonspur und das Erstarren der Bilder den Rückzug in die Innerlichkeit spür- und sichtbar zu machen.

Vom Zuschauer wird in diesem Film ein «selbst-produktivwerden» gefordert. Wer dazu bereit ist, für den kann der «Augenblick» zu einem spielerisch-intellektuellen Genuss werden. ■