**Zeitschrift:** Zoom : Zeitschrift für Film
**Herausgeber:** Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
**Band:** 43 (1991)
**Heft:** 6

**Rubrik:** Film im Kino

**Nutzungsbedingungen**
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 09.07.2025

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

# Le mari de la coiffeuse

*Regie: Patrice Leconte ▌ Frankreich 1990*

CAROLA FISCHER

Es gibt Filme, die hat man fast schon vergessen, wenn man aus dem Kino geht, andere beschäftigen einen nachhaltig aufgrund ihrer Thematik. Und dann gibt's solche, die klingen in einem nach, tage-, wochenlang, wie ein Song, den man am Morgen im Radio hört und nicht mehr los wird.

«Le mari de la coiffeuse» gehört zu den letzteren. Diese einfache Geschichte, deren Prolog sich in erster Linie um eine wollene Badehose dreht, die, von einer fürsorglichen französischen Mama selbstgestrickt, mit Kirschen verziert (die man bei ungenauem Hinsehen für Troddeln halten könnte) zwei Buben vier Jahre lang den Ferienaufenthalt am Meer etwas vermiest durch ihre unangenehmen Eigenschaften (sie kratzt zwischen den Beinen und trocknet nie), ist humorvoll und melancholisch zugleich. Allerdings - so erinnert sich Antoine als Erwachsener gerne zurück, hat diese Hose sein Augenmerk auf seine Genitalien gerichtet, die zu pflegen er sich früh gewöhnte.

Und noch eine Erinnerung, die Antoines Leben prägt: seine Besuche im Coiffeursalon, wo er - umnebelt von der erotischen Aura und dem starken Geruch der rothaarigen Coiffeuse - die Sinnlichkeit entdeckt und wo ihn der seitliche Einblick in den Ausschnitt der Friseuse, der den Blick auf ihre Brust freigibt, in einen stundenlang andauernden Sinnestaumel versetzt. Selten wurden pubertäre Sehnsüchte so stimmig auf der Leinwand in Szene gesetzt.

Der Wunsch, eine Coiffeuse zu heiraten, unbedacht auf des Vaters Frage nach dem Berufswunsch geäussert und mit einer Ohrfeige quittiert, bleibt lebendig in Antoine.

Antoine hat wohl die vierzig bereits überschritten, da trifft er Mathilde, die einen Friseursalon für Herren besitzt. Mathilde ist sanft und schön (hervorragend gespielt von der hierzulande bisher unbekannten Italienerin Anna Galiena, für deren Entdekkung allein Leconte einen «César» verdient hätte), die denkbar idealste Inkarnation seines Bubentraums.

## Das höchste aller Gefühle

Damit beginnt eine der schönsten und erotischsten Liebesgeschichten des modernen Kinos. Ein verrückter Film über einen «amour fou» aus dem Alltag. Keine Komplikationen, Konflikte, kein Beziehungsknatsch, einfach Liebe pur. Ein unspektakuläres Drehbuch, dessen Plot sich in drei Sätzen zusammenfassen lässt - kaum vorstellbar, dass ein solches Projekt bei den Drehbuchprüfern in Bern angekommen wäre. Aber zum Glück lebt Patrice Leconte in Frankreich, wo nicht nur ganz Paris von der Liebe träumt, sondern auch immer wieder wunderschöne Filme über dieses höchste aller Gefühle entstehen, die sich dem Thema auf die vielfältigste Weise nähern. Mal wird ein endloser Dialog, das Reden «darüber» inszeniert wie in «Nuit d'été en ville» (ZOOM 5/91) oder ein Experiment in Kierkegaardschem Geist wie in «La discrète» beschrieben oder einfach eine Beziehung als moderne Version eines Märchens präsentiert wie hier, «und von da an lebten sie glücklich und zufrieden, und wenn sie nicht gestorben sind ...» Nur der Tod wird sie scheiden, auch hier. Welch eine Idee, den so profanen Beruf des Haarewaschens und -schneidens ins Zentrum einer erotischen Phantasie zu stellen, einen Frisiersalon als Schauplatz für eine so konsequent gelebte Liebesgeschichte zu wählen.

Aber natürlich hat gerade einer, der wie Patrice Leconte aus der Werbung kommt, gelernt, mit der Kamera die Sinnlichkeit in Alltagstätigkeiten zu entdekken. Aber wie er das macht! Lecontes Meisterschaft besteht darin, wie er mit seiner (beruflichen) Herkunft umgeht. Seine Bilder haben nichts gemein mit der glatten Ästhetik der Werbung, sie leben. Das ist eine Frage des Blicks. Lecontes Blick auf seine Figuren ist liebevoll, nicht ausbeuterisch, nicht voyeuristisch. Die männlichen Figuren Lecontes sind Augenmenschen wie er selbst. Ihre Anziehungskraft liegt in ihrer Fähigkeit zur Hingabe. «Monsieur Hire» (ZOOM 19/89) ist ein Verlierer,

**Erotik im Coiffeursalon: Anna Galiena, Jean Rochefort.**

der nicht erhört wird. Antoine gewinnt Mathilde, obwohl auch er kein attraktiver Mann im herkömmlichen Sinn ist. Mathilde ist, im Gegensatz zu Sandrine Bonnaire in «Monsieur Hire», fähig, sich in diese Hingabe zu verlieben.

Mit seiner Sicht auf die Beziehung zwischen Männern und Frauen trifft Leconte auf unbeschwerte Weise genau den Punkt, den auch Marco Bellocchio in seinem manirierten und deshalb missverstandenen Berliner Wettbewerbsbeitrag «La condanna» anspricht, nämlich die Frage: Ist die Unfähigkeit der Männer zur Hingabe auch eine Form des sexuellen Missbrauchs der Frau? Leconte gibt eine wunderbare Antwort, indem er einen Mann auf die Leinwand bringt, der mit seiner uneingeschränkten Bereitschaft, zu bewundern und zu begehren, Liebe entstehen lässt.

Es wäre wohl verfehlt, Leconte darauf festlegen zu wollen, dass er mit diesem Film grosse Antworten auf grosse Fragen geben will. In erster Linie ist er ein Geschichtenerzähler, der wunderbare Bilder findet, um eine Stimmung mitzuteilen. Und er inszeniert mit schlafwandlerischer Sicherheit Figuren, die sich haarscharf am Wahnsinn bewegen. Natürlich sind die beiden ein wenig verrückt - wie alle, die einen Absolutheitsanspruch leben. Sie ziehen sich völlig in ihren Salon zurück, leben nur für sich und ihre Liebe. Die Aussenwelt erreicht sie nur in Form der männlichen Klientel von Mathilde. Antoine geniesst es, seine Frau bei der Arbeit zu beobachten, sie mit Blicken und Berührungen zu liebkosen; der kleine Salon ist mit Erotik aufgeladen wie die Umgebung eines Hochleitungsmasts mit elektromagnetischen Feldern. Leconte gehört zum Glück nicht zu den Regisseuren, die Erotik mit Bettgymnastik verwechseln, so entgeht sein Film jeder Peinlichkeit.

Leconte arbeitet gerne mit denselben Schauspielern zusammen. Seine bevorzugten männlichen Darsteller sind Michel Blanc («Monsieur Hire») und Jean Rochefort. Rochefort habe zu der Rolle des Antoine überredet werden müssen, habe sich für zu alt gehalten. (Die Kritikerin der deutschen FAZ gibt ihm darin recht, wenn sie sagt, dass man als Zuschauerin nicht begreife, warum dieser ältliche, unattraktive Mann von einer so schönen Frau geliebt werde.) Aber meiner Meinung nach ist das der Trick, mit dem Leconte arbeitet. Indem er seine Männer so besetzt, gibt er den Frauen breiten Raum. Natürlich inszeniert er Männerträume, aber er inszeniert sie so jenseits von jedem Machismus und mit einer solchen Wärme und Menschlichkeit, dass es keinen Augenblick abgeschmackt und oder gar frauenfeindlich ist. Es gelingt ihm zu zeigen, wie eine Frau zum realisierten Traum eines Mannes wird und dabei selbst ihr Glück findet.

Anna Galiena sagt über ihre

Rolle: «Für mich ist ein schöner Traum in Erfüllung gegangen, denn ich konnte eine Frau darstellen, die vor Liebe fast wahnsinnig wird und ihre vollkommene Befriedigung erst in einer erhabenen Geste findet.» Denn es ist Mathilde, die sich aus der Angst heraus, das Glück könne eines Tages zu Ende gehen, umbringt. Sie lässt einen Wahsinnigen in den Trümmern seines Glücks zurück. Und den Zuschauer lässt sie trotzdem in dem anfangs genannten Stimmungshoch zurück, das gut gemachte Filme auszulösen vermögen. ▮▮▮

*Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 91/82*

# Non ou a va gloria de mandar

## Non oder der vergängliche Ruhm der Herrschaft

*Regie: Manoel de Oliveira*
*▮ Portugal/Frankreich/Spanien 1990*

MARTIN SCHLAPPNER

«Non oder der vergängliche Ruhm der Herrschaft», Manoel de Oliveiras jüngster Film, der Film eines über Achtzigjährigen, tut sich auf mit dem Blick auf einen Baum. Einen mächtigen Baum mit hohem Stamm und ausladender Krone; sie lässt mit ihrer Breite und Dichte die wuchernde Tiefe des Wurzelwerkes ahnen. Erhaben steht dieser Baum, auf einem Hügel vielleicht: von der Kamera, die ihn in mählichem Gleiten umrundet, wird er wahrgenommen hinaus über die Äste und Wipfel der Bäume ringsum. Gross und einsam, seit undenklicher Zeit so dastehend, geheimnisvoll. Kaum je ist ein Film auf so schöne, so bewegende, aber auch so irritierende, weil ihre eigene Rätselhaftigkeit nicht preisgebende Art eröffnet worden. Der Baum, ein Symbol, doch ein Symbol wofür?

Ihn umkreisend, langsam und ruhig, aus gleicher Ferne immer und dennoch so, als tauchte sie ein in das durchschattete Laubwerk seiner Krone, lässt uns die Kamera den Sinn des Symbols, das der Baum ist, zwar erahnen, aber nicht rätselfrei auflösen. Das könnte, so denkt man, wohl erst vom Ende her, vom Ende des Films her, geschehen. Erfolgt dann die erwartete Auflösung? Bleibt der Baum ein Rätsel nicht doch, widersetzt sich sein Bild nicht der endgültigen Entschlüsselung?

Geheimnisvoll bleibt, was in ihm sich inkarniert; vielleicht das Nein, das im Titel des Films steht. Vielleicht aber ist mit dem Baum der fruchtbare Baum gemeint, von dem Paul Claudel spricht: der «fruchtbare Baum aller Menschen, den der eucharistische Samen hervorbringt». Ist es verwegen, den Film von Manoel de Oliveira in diese Nähe zu Paul Claudel zu rücken? Wenn man das tut, dann darum, weil der Portugiese vor wenigen Jahren des Franzosen Hauptwerk, «Le soulier de satin», in einen Film umsetzte. Das geschah aus innerstem Antrieb heraus: in der Demut des Versuchs, die Summe der Welterfahrung, wie Paul Claudel sie in seiner «spanischen Handlung in vier Tagen» als die grosse Szene von irdischer Sinneslust, Prüfung im Leiden und metaphysischer Erlösungsgläubigkeit zusammengefasst hatte, in seine eigene Welterfahrung des Nachgeborenen zu integrieren.

### «Eucharistischer» Same?

Kein Zweifel, Manoel de Oliveira weiss sich, das «Undrama» Paul Claudels liebend,nachträglich dem Franzosen nahe auch deshalb, weil den Filmkritikern unbesehen einfiel, seinen Film «Non ou a va gloria de mandar» als einen «Unfilm» seinerseits zu

beanstanden. Nahe steht Oliveira dem Genie des Franzosen natürlich aus dem Grunde vor allem, dass auch er Geschichten und somit die Geschichte der Menschen als ein Symbolgeschehen auffasst. Wenn er dieses auch nicht so entschieden, wie Paul Claudel das getan hat, unter das Zeichen des Kreuzes stellt. Doch Sinn bekommt das Bild des Baumes am Eingang seines neuen Films dennoch dann, wenn es – mehr bedeutend als einfach eine ästhetisch vollkommene rhetorische Formel – eben als ein eucharistisches Symbol erfasst wird. Dann gewinnt das Nein, das dem Film den Titel gegeben hat, erst seine eigentliche Tiefe. Und macht die Fortsetzung der Kamerabewegung, nachdem der Baum umkreist ist, seinerseits erst wirklichen Sinn: aus dem Kreisrund gleitet sie in die Gerade. In einem Travelling, das zur Achse der Handlung wird, die von nun an sich zuträgt. Diese Gerade ist der Weg, auf welchem sich die historischen Geschehnisse aneinander binden, welche die Geschichte Portugals als eine Geschichte der Niederlagen bezeugen.

Aus dem Kreisrund der Umfahrt um den erhabenen Baum in die Gerade ausgreifend, erfasst konsequent deshalb die Kamera einen Konvoi von drei Armeelastwagen, mit denen ein Leutnant der portugiesischen Kolonialarmee und seine Soldaten in Angola (aufgenommen in Senegal) unterwegs sind. Auf dem Hintergrund dieses Krieges, eines Krieges in der jüngsten Gegenwart, die Patrouille auf ihrer Fahrt durch den Busch des afrikanischen Landes begleitend, setzt sich der Film auf die Spur eines Epos, das die Geschichte Portugals ist.

Dass in einem Film – der vielleicht das Werk von Manoel de Oliveira abschliessen wird – das eigene Land, Portugal, zum Thema wird, ist nur auf den ersten Blick überraschend. Ungenau jedoch ist die Meinung, und selbstverständlich haben Kritiker diese kolportiert und darüber sich erstaunt zeigen zu müssen geglaubt, dass ein Filmkünstler, der sein Leben lang sich mit Literatur, vorab der portugiesischen, abgegeben hat, nun unerwartet seine Aufmerksamkeit der Geschichte, zudem einseitig der nationalen Geschichte seines Landes, zuwendet.

**Geschichte Portugals, erzählt am Beispiel von Niederlagen.**

Eine Abwendung von der Literatur, die des Künstlers Obligation immer war, zu beklagen, wäre in Wahrheit leichtfertig. Der Titel schon, den Manoel de Oliveira für seinen Film gewählt hat, ist literarischen Ursprungs. Aus doppelter Quelle setzt er sich zusammen: aus dem «Non» des Predigers Antonio Vieira, in seinem Jahrhundert, dem siebzehnten, und seither als einer der wortgewaltigsten portugiesischen Schriftsteller gefeiert. Dieses Non, dieses alte lateinische Nein, war – wie Fernando Pessoa anmahnte – das umfassende Motiv der Predigt des Antonio Vieira. Dieses schreckliche Nein, das weder Seite noch Kehrseite hat, das immer Nein lautet, von welcher Stelle aus man es auch ins Auge fasst.

Im gleichen Atemzug, da Manoel de Oliveira sich auf den alten Prediger beruft, dessen Nein, ein Nein durchaus aus der Erfahrung der irdischen Welt als der Eitelkeit aller Eitelkeiten, ihn tief beeindruckt habe, erwähnt er Fernando Pessoa, den im Jahr 1935 verstorbenen grössten Dichter Portugals in diesem Jahrhundert. Er erwähnt ihn nicht einzig darum, weil dieser Fernando Pessoa den Prediger aus dem früheren Jahrhundert als den «Kaiser der portugiesischen Sprache» gefeiert hat.

## Spiritueller Nationalismus

Der Grund ist in grösserer Tiefe auszugraben. Erkennbar nämlich nimmt der Film von Manoel de Oliveira den Bezug auf zu jenem spirituellen Nationalismus, den Fernando Pessoa besang, als er die portugiesischen Könige und Seefahrer in den Jahrhunderten der Entdeckungsfahrten verklärte. Und als er, mit seinem Volk übereinstimmend, visionär die Wiederkehr des im Kampf gegen die Mauren gefallenen Königs Sebastian (1554–1578) erwartete. Die Geschichte dieses Königs, sein Tod in der Schlacht von Alcacer-Quibir und die Erwartung seiner Wiederkehr, gehören in Manoel de Oliveiras Film zu den grossen Szenen. Die Vision, wenn nicht der Wiederkehr, so doch des Empfangs durch den toten, seiner Getreuen harrenden König selbst, begleitet den Leutnant, der im Kampf gegen die angolanischen Rebellen schwer verwundet wurde, in den Tod.

## Die Tradition des Luiz de Camões

Und erinnert man sich der Verse, die Fernando Pessoa einem von ihm erfundenen König, in dessen Bild er sich selber sah, widmete, der Verse über das Glück der Abdankung, die ihm die innere Freiheit zurückgibt, dann wird einem auf andere Weise bewusst, wie unlösbar Manoel de Oliveiras «Non» mit dem Werk des älteren Dichters verbunden ist: «Freiwillig dankt' ich ab von meinem Thron / der Träume nur und Müdigkeit gebracht.» Und schliesslich verschmilzt, was des Films Botschaft dann eben ist, konsequent in jenen vergeistigten Nationalismus, den Fernando Pessoa wiederum in seinem Gedicht «Portugiesisches Meer» mit den einleitenden Versen «O salzige Flut, in deinem Salz / strömen die Tränen Portugals!» beschwor.

Mit der Stimme Fernando Pessoas klingt herauf die machtvolle Stimme von Luiz de Camões (1524–1580), dem Verfasser des Nationalepos «Os Lusiadas». Zum «Non», das den einen Teil des Filmtitels ausmacht, fügte Manoel de Oliveira aus dieser Epopöe den Vers über die Vergänglichkeit der Herrschaft und die Eitelkeit des Ruhms. So ergänzt sich der Titel, den Film interpretierend, zur Klarheit, die ihm zukommt.

Entscheidend für das Verständnis des Films jedoch ist die Einsicht, dass Manoel de Oliveira in seiner Art – und man könnte dieses Vorhaben als Hochmut und übermässigen Anspruch an sich selbst bezeichnen, wären solche wertenden Moralurteile bei einem Kunstwerk überhaupt am Platz – die «Lusiaden» fortsetzt. Kehrt sie auch in ihr Gegenteil, gerade so mit ihrem Erbe, dem ein Portugiese wohl nicht entrinnen kann, verbündet.

«Os Lusiadas» von Luiz de Camões, in der Weltliteratur das höchste Muster eines Entdeckergedichtes, in dem sich antike und christliche Mythologie mischen, ist – wie Friedrich Schlegel, das Urteil darüber seither bestimmend, feststellte – das einzige heroische Nationalgedicht, das die «Neueren» aufzuweisen haben. Und, nimmt man das heroische und das mythische Gedicht als die Zweige eines einzigen Stammes, das einzige auch, welches neben Homer ein episches Gedicht noch genannt zu werden verdient. Heidnische und christliche Mythologie sind darin sinngebend vermischt: Weil die heidnischen Götterbilder die Symbole der Naturkräfte und irdischen Triebe sind, mit denen das Christentum den Menschen einen Kampf aufgibt.

## Inszenierung der «Lusiaden»

Manoel de Oliveira beschwört den grossen nationalen Epiker nicht einzig dadurch herauf, dass er seinen Leutnant auf der Fahrt durch Buschwerk und Steppe Angolas den Dichter rezitieren lässt. Er setzt ausdrücklich Episoden aus den «Lusiaden» in Szene. So den Widerstand der Lusitaner gegen die Römer, als diese Iberien im dritten Jahrhundert zu besetzen begannen, und die Ermordung des lusitanischen Helden Viriathus im Jahr 139, dieses – wie Camões ihn nennt – «vencedor invencibil, afamado». So die

Kriege mit den Spaniern und mit den Mauren. So die Episode des Vasco da Gama auf der «Insel der Glückseligkeit», wo ihn und seine Gefährten auf seiner Rückfahrt von Indien Thetis und die Nereiden festlich aufnehmen in die Huld der Venus, die, nach Camões, die «affeiçoada a gente Lusitana» ist. In der Venus sah er, und Manoel de Oliveira erfindet dafür idyllisch-glanzvolle filmische Bilder, die Sanftheit Portugals, die Weiblichkeit seiner Landschaft. Hier bildet sich – im Film – das Gegenbild von Frieden und Versöhnung zu den Bildern des erobernden Krieges heraus.

## Das Gegenbild

Entscheidend für Manoel de Oliveira nun allerdings ist, dass er nicht, wie Luiz de Camões das in seiner Zeit tat, die Geschichte Portugals an Beispielen seiner grossen Gestalten und Taten erzählt, sondern an Beispielen eben der Niederlagen. Der Blickpunkt also ist ein anderer. Einer, der sich dem Künstler aus dem einen Grund schon aufzudrängen scheint, weil die «Revolution der Nelken», die am 25. April 1974 ihren Anfang nahm, das Geschichtserlebnis der Portugiesen zu verändern begann. Es ist das denn auch der Tag, an dem die Hauptfigur der Szenen aus dem letzten kolonialen Krieg des einstigen Weltreiches, der Leutnant, seinen Verletzungen schmerzvoll erliegt. Von diesem Tag der Revolution an, erklärt Manoel de Oliveira, hat sich für ihn selber, den Künstler, der bislang seine Inspirationen in der Literatur suchte, das Bedürfnis zu Wort gemeldet, in einem Film einmal mit der politischen, der nationalen, der imperialen Geschichte seines Landes umzugehen – ohne dabei die Literatur beiseite zu legen.

Die Schlacht bei Alcacer-Quibir (1578) in Marokko, wo König Sebastian sein Leben verlor, war noch nicht Ereignis der portugiesischen Geschichte geworden, als Luiz de Camões seinem König die «Lusiaden» vorlas. Da diese zwei Jahre später geschlagene Schlacht indessen eine der ganz grossen Szenen in «Non ou a va gloria de mandar» abgibt, setzt Manoel de Oliveira das Epos des Camões gleichsam fort. Er fügt bei, was dieser, heroisch in der Gebärde, noch nicht hat wissen, noch nicht hat erahnen können: dass eines Tages – und dieser Tag gehört in unsere eigene Zeit – gegen den Lobpreis der grossen Heldentaten der Lobpreis des Friedens, des Sichfügens in den Segen der Niederlagen, zu Worte kommen wird. Diesem Sinne nach fasst der Filmkünstler die «Lusiaden» – weit davon entfernt, ihr Erbe auszuschlagen – als den Ursprung einer sich wandelnden und durch ihn anschaubar gemachten historischen Kontinuität auf.

## Kultur der Tableaux

Die Ruhe des Anfangs, das Bild von der Umkreisung des Baumes, bestimmt den weiteren Verlauf des Filmes. Der Glanz der heldischen Taten setzt sich filmisch nicht um in ein Kino der Aktion. Wo von Beginn an Gemessenheit den Stil bestimmt, wird, auch wenn ein Schlachtengetümmel die Handlung ausmacht, die Aktion, die des Kampfes damals wie die des Schusswechsels heute, reduziert. Zurückgenommen auf die Choreographie, die dem Stil des Tableaus angemessen ist.

Filmisch heisst das, es gibt in Manoel de Oliveiras Film keine Schlachtenszenen, die durch Schnitt und Gegenschnitt dramatisch das Kampfgetümmel bis zur Ekstase der optischen Effekte, wie im amerikanischen Kino, emportreiben. Es gibt nur und gültig das klassische Mass des Exemplifizierens. Daraus abzuleiten, Manoel de Oliveira sei unfähig, Massenszenen des soldatischen

Kampfes zu inszenieren, ist im Urteil schlicht das Versagen einer (vornehmlich deutschen) Kritik. Die - wie ihre schweizerischen Nachahmer - einen Film nicht in seinen eigenen Bedingungen wahrnehmen will, sondern in denen wahr haben möchte, welche die Erwartungen des Kritikers eingeben.

«Non ou a va gloria de mandar» ist ein Film der Tableaux. Das ist, hat sich das Auge an das beschleunigte Kino nicht nur Hollywoods gewöhnt, ein Erlebnis, das auch zur Anstrengung werden kann. Ein Kino, das - dieses Mal allerdings nicht einmal von der Länge eines Film her, mit welcher Manoel de Oliveira sonst sein Publikum herausfordert - Geduld heischt.

Die Geduld, die der Eigenwilligkeit, der Eigenart des Anders-nicht-Könnens und deshalb des Ungültigen, gebührt. Die Geduld, die dort gefordert wird, wo nicht das blosse Abbild der Realität Verständlichkeit suggeriert. Wo vielmehr das Symbol gesetzt ist, mit jedem Bild, das zugleich realistisch ist, ein Anspruch erhoben wird, dem, seit an der Biennale von Venedig im Jahr 1956 des Portugiesen Dokumentarfilm über seine Heimatstadt Porto, *«O pintor e a cidade»,* zu sehen war, niemand mehr ausweichen kann. Es sei denn, man vollziehe nicht die Identität von Dokumentarfilm und von Spielfilm, die beide - für Manoel de Oliveira bezeichnend - jeweils ein Essay sind des Sinnbildes und der Wahrheit.

Wahrheit, so der Leutnant der Patrouille im angolanischen Busch, ist logisch; ohne Zweifel. Doch sie ist auch geheimnisvoll, mit der analytischen Vernunft nicht erklärbar. Wer nicht fähig ist, dieser Logik des Unenträtselbaren sich hinzugeben, wird es mit einem Film wie diesem schwer haben. ▮▮▮

*Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 91/84*

# White Palace

## Frühstück bei ihr

*Regie: Luis Mandoki ▮ USA 1990*

IRENE GENHART

Nora liebt Max. Ein alltägliches Ereignis, könnte man meinen. Und doch ist Luis Mandokis «White Palace» ein nicht ganz alltäglicher Liebesfilm. Denn mutig präsentiert Mandoki darin ein beinahe tabuisiertes Thema: die sexuelle Beziehung und daraus entstehende Partnerschaft zwischen einer Mittvierzigerin und einem wesentlich jüngeren Mann.

Eigentlich stehen die Zeichen von Anfang weg verkehrt. Nicht nur macht die Frau den Mann an, sondern ganz eindeutig will der auch nicht. Zudem ist ihre erste Begegnung vor allem peinlich: Max (James Spader) reklamiert bei Nora (Susan Sarandon) an der Kasse wegen einer Lappalie. Schon die zweite Begegnung ist fast nur einem an den Rand der Glaubwürdigkeit getriebenen Drehbuch zu verdanken: Nora und Max begegnen sich an einer Bar wieder. Mehr des Suffs als seines Begehrens wegen landet Max dann in Noras Bett. Aber allen negativen Vorzeichen zum Trotz beginnt eine tiefere Beziehung.

**Dutzendgeschichte mit Sam Spader und Susan Sarandon.**

Einfühlsam führt der Film in die Problematik ein. Zeigt in sorgfältig inszenierten kleinen Gesten Maxens Pingeligkeit und Noras Nonchalance; zur grossen Altersdifferenz tritt eine unterschiedliche Schmutztoleranzgrenze und ein drittes, beinahe schon klassisches Beziehungs- und Konfliktmotiv: die Liebe eines reichen Mannes zu einer armen Frau. Denn während sich Nora mit ein paar Dollars die Woche über Wasser hält, bewohnt Max ein High-Tech-Superapartment, besitzt eine mit Anzügen vollgestopfte Garderobe und ist so ganz der wohlerzogene Junge aus gutem jüdischem Haus.

Mag man «White Palace» die Begegnung der beiden an der Bar, sogar die ersten sexuellen Kontakte noch abnehmen, so verliert die Geschichte nachher immer mehr ihre Glaubwürdigkeit. Denn Mandoki vergisst schlichtweg zu erzählen, was die beiden jenseits von Sex und Romantik miteinander tun. An dem Punkt, wo's drum ginge, zu thematisieren, verbalisieren und zu verbindlichen, worin einerseits gegenseitige Attraktion, andererseits gesellschaftssoziologische Schwierigkeiten liegen, verliert sich «White Palace» in hollywoodsche Billigplatitüden.

Nicht nur Max' Mühe, Nora bei Freunden und Familie als Lebenspartnerin vorzustellen,

und Noras Angst davor, Max die wahre Geschichte ihres Lebens zu erzählen, verschwinden so in filmischen Ellipsen, auch die wichtigste und brennendste Frage bleibt unausgesprochen. Sie lautet ganz einfach, ob bei solcher Liebeskonstellation, einer, keiner oder beide ihr gewohntes Umfeld verlassen müssen, damit die Liebe bestehen bleiben kann. Eine Frage, die «White Palace» nur des Happy-Ends wegen mit «ja» beantworten muss.

Dem Publikum bleibt nach diesem Film nur das schale Gefühl, einem interessanten Thema begegnet zu sein, das Drehbuchautor und Regisseur durch einen oberflächlichen Stil zu einer Dutzendgeschichte verarbeitet haben, bei der selbst Namen, Alter und Geschlecht der Beteiligten wahllos vertauscht werden könnten.
Schade. ▮▮▮

*Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 91/92*

# Katala

## Der Falschspieler

*Regie: Sergej Bodrow ▮ UdSSR 1990*

CHANDRA KURT

Schon Ikarus starb, weil er sich das zu erreichende Ziel viel zu hoch gesteckt hatte. So auch der Held des sowjetischen Kriminalfilms «Katala» von Sergej Bodrow. Er ist ein dunkelhaariger, griechischstämmiger Georgier, der einfachheitshalber «der Grieche» (Valeria Garkavian) genannt wird. Ein Falschspieler, der alles verliert, was er je besessen hat: seinen Kameraden, seinen Stolz, seine Freundin, seine Zukunft und sein Leben. Schuld an diesem Ausgang ist der Grieche selbst. Er versucht, die alles kontrollierende Macht im Milieu der russischen Spielermafia, den Direktor, zu betrügen, da dieser seinen Freund umbringen liess. Dem Freund, mit dem der Grieche alles teilte: das kleine Ausflugsboots-Vermietungsgeschäft, die Sucht am Kartenspiel und die Leidenschaft für die gleiche Frau.

Regisseur Sergej Bodrow wurde 1948 in Chabarowsk geboren und studierte an der Moskauer Filmhochschule, bevor er mehrere Drehbücher schrieb. Seit 1984 führt er selber Regie. Im Westen wurde er vor allem 1989 durch den vielseitig gepriesenen Film «S. E. R. – Freiheit ist das Paradies» (ZOOM 18/90) bekannt, die Geschichte einer Vatersuche im sowjetischen Gulag.

Mit «Katala» drehte er einen Film über die korrupte Spielerwelt, in einem korrupten System, wo Liebe und Wärme meistens nur durch Geld erworben werden können. Man gibt, um zu bekommen. Doch der Falschspieler wird zum Teil von der Liebe zu einer Frau angetrieben, die ihn alle vorgegebenen Systemschranken durchbrechen lässt. Während des ganzen Films ist es sein Ziel, den obersten Gangster, den Direktor in Moskau, aufzusuchen und ihn im Spiel mit einem etwas fragwürdigen Trick zu besiegen.

Ein edler Ritter, der in aufgesetzten und trivialen Klischees ertrinkt, da «Katala» stark nach amerikanischen Vorbildern gedreht wurde. Ein schöner Held, Bösewichte mit schauerlichen Fratzen, romantische Sonnenuntergangsszenen am Schwarzen Meer, Frank-Sinatra-Softmusik, Pepsi-Cola-Flaschen und die Darstellung des Direktors als eine durch Reichtum moralisch verdorbene Gestalt: Daraus entsteht eine Mischung aus Anklage und Befürwortung des westlichen Kapitalismus, die den Film ins Unglaubwürdige abfallen lässt.

Die Handlung selber ist knapp geschnitten und wird vom Hauptdarsteller fortlaufend erzählt. Der Ablauf einzelner Szenen wird meistens nur angedeutet und somit dem Publikum selber überlassen. Schnell springt «Katala» von Einstellung zu Einstellung, schliesst sich am Schluss jedoch zu einer fertig erzählten Geschichte.

Gefilmt und erzählt ist deutlich aus einer männlichen Perspektive, da Frauen zu neunundneunzig Prozent als Prostituierte gezeigt werden. Das weibliche Geschlecht wird zur käuflichen Ware, die das einzige preisgibt, was sie anzubieten hat. Im ersten Moment glaubt man in der Komplizin des Direktors eine Ausnahme zu erkennen, doch handelt es sich bei ihr einfach um eine höhergestellte «Nobel»-Nutte, ebenfalls ein Zeichen moralischen Verfalls des westlichen Kapitalismus. Frauenschicksale stehen gar nicht zur Debatte. So ist es auch uninteressant, was aus der Freundin des Griechen nach seinem Tod wird. Einzig seine Geschichte interessiert. Eine Männerwelt für untertänige in ein System gepresste Macho-Männer, von unbesiegbaren Männern kontrolliert, in der nach dem Motto gelebt wird: Wer zu gross wird, muss platzen. ▮▮▮

*Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 91/80*