Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 44 (1992)
Heft: 5

Rubrik: Kritik

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: 08.07.2025

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

Naked Lunch

Regie: David Cronenberg
Kanada 1991

Dominik Slappnig

Als «Naked Lunch» von William S. Burroughs 1959 in den USA erschien, war das ein Skandal. Der Roman brach sexuelle Tabus, beschrieb Gewaltorgien und zelebrierte homosexuelle Liebe. Hatten die Zensoren anhand der Literatur Henry Millers gerade erst die Grenze des gesellschaftlich Zumutbaren abgesteckt, sahen sie diese mit Burroughs Roman erneut überschritten. «Naked Lunch» wurde augenblicklich verboten. Dabei hatte Burroughs bereits sechs Jahre zuvor Teile des Romans unter dem Pseudonym William Lee veröffentlicht. Erst 1962 durfte der Roman, nachdem sich führende amerikanische Kritiker dafür eingesetzt hatten, unzensuriert erscheinen. Unterdessen ist «Naked Lunch» längst ein Kultbuch geworden, Wegleiter der «Beat»-Generation, Befreiungsanleitung der Homosexuellen und Abschreckungsdroge für Süchtige. Und noch heute sind gewisse Teile des Romans in der deutschen Ullstein-Taschenbuchausgabe unübersetzt auf englisch belassen.

David Cronenberg wurde nach eigenen Angaben während seiner Studienzeit mit «Naked Lunch» konfrontiert und war beeindruckt. Vor zehn Jahren, Cronenberg war schon lange mehr als ein Geheimtip, trug er sich mit dem Gedanken, den Roman zu verfilmen. Jenes Buch, das als unverfilmbar galt und dessen Umsetzung eine ganze Reihe von Regisseuren, darunter auch John Huston im Jahre 1971, dankend abgelehnt hatten. Mit Burroughs und dem Produzenten Jeremy Thomas, der später Bertoluccis Filme «The Last Emperor» (1987) und «The Sheltering Sky» (1990) produziert hat, beschäftigte sich Cronenberg während Jahren mit dem Projekt.

Gemeinsam haben sie nun das Skandalbuch in einen mittelmässigen Film verwandelt. Im Gegensatz zum Roman gibt es im Film eine Handlung. Der Hauptdarsteller heisst William Lee, ist von Beruf Kammerjäger (Schädlingsbekämpfer), lebt 1953 in New York und erschiesst aus Versehen im Drogenrausch seine Frau. Er flüchtet vor der Polizei und gerät in den Dienst einer geheimen Macht, die ihn nach Interzone bringt, einem Land, das lediglich in seiner Phantasie existiert.

Und Cronenberg erdachte sich neue Szenen wie diese: Als William Lee nach Hause kommt, sieht er, wie sich seine Frau Schabenpulver, das er zur Schädlingsbekämpfung einsetzt, in ihre rechte Brust spritzt. Nach dem Schuss beginnt sie lustvoll die Brust zu massieren und bittet Lee, ihr etwas Pulver auf die Lippen zu reiben. Lee ist verwirrt. Unmittelbar vorher hat ihn ein sprechender Käfer um denselben Gefallen gebeten. Lee streicht ihr das Pulver auf die bebenden Lippen und küsst sie. Es gibt keine Szene, die besser zeigt, wie gut der Film hätte sein können.

Sonst sind es die Special Effects, die «Naked Lunch» prägen. Die «Mugwumps», ekelhafte Tiere, die sich von Süssigkeiten ernähren. «Dünne, purpurblaue Lippen bedecken ein rasiermesserscharfes Gebiss aus schwarzen Knochen, mit dem sie sich oft in den Kämpfen um ihre Kunden gegenseitig in Stükke reissen. Diese Geschöpfe scheiden aus ihrem aufgerichteten Penis eine suchterregende Flüssigkeit aus, die den Stoffwechsel verlangsamt und so das Leben verlängert» (Zitate aus «Naked Lunch» von William Burroughs).

Oder die Schreibmaschinen, die sich in sprechende Käfer verwandeln, die aus ihrem fleischigen Anus Lee Anweisungen geben und ihm sein Buch diktieren. «Clark-Nova» ist die Marke von

Lees Schreibmaschine. Sie ist sein Superego und Boss. (Burroughs schrieb seine Romane auf einer «Smith-Corona».) Der Schriftstellerkollege Tom Frost, den Lee in Interzone kennenlernt, schreibt auf einer «Martinelli». Er und seine Frau Joan sind offenbar identisch mit dem Schriftstellerehepaar Jane und Paul Bowles, das Burroughs in den fünfziger Jahren in Tanger kennengelernt hat (vgl. Bertoluccis «The Sheltering Sky», ZOOM 22/90).

Drei Themen ziehen sich durch «Naked Lunch»: Mehr als alles andere zeigt der Film den kreativen Prozess des Schreibens. Damit entstand weniger eine Verfilmung des Romans als eine Beschreibung, wie der Roman entstanden ist. Den Autor plagt keine Schreibhemmung, wie das bei Kollege Barton Fink der Fall ist. William Lees Geist sprudelt über von Ideen und Phantasmen. Sein wunder Punkt liegt anderswo: Er will sich nicht eingestehen, dass er in dieser Gesellschaft keinen anständigen Job ausüben, sondern Schriftsteller sein will. Und was weit schwieriger ist für ihn: seine Homosexualität zu akzeptieren. Die Sexualität, die den Roman prägt, ist das zweite Thema des Films. Cronenberg überlässt diese fast vollständig den Special Effects. Nur in einer Szene am Rande wird angetönt, welche abscheulichen Bilder in der Romanvorlage stecken. Für eine Information überlässt Lee seinen Strichjungen Kiki dem Schwulen Yves Cloquet. Zufälligerweise kommt er dazu, als Cloquet, in einen Hundertfüsser verwandelt, Kiki im Geschlechtsakt aussaugt und tötet. Nicht zuletzt ist «Naked Lunch» die Aufzeichnung eines Junkies. Mit Drogen – dem Schabenpulver, dem getrockneten Fleisch des schwarzen Hundertfüssers oder dem Saft der «Mugwumps» – kreiert sich Lee im Film eine Welt ohne Grenzen zwischen Realität und Halluzination. Eine Welt, in der sich seine Körperteile selbständig machen, sich verwandeln und ihn als Homosexuellen entlarven: «Der Arsch entwickelte eine Art zahnähnlicher kleiner raspelnder Widerhaken und fing an zu essen. Das Arschloch frass sich durch die Hosen und redete auf offener Strasse und schrie, es wolle gleiche Rechte.»

Der Film bewegt sich oft an der Grenze zwischen Faszination und Abscheu, Erotik und Widerwärtigkeit. Da ist er dem Buch nahe. Cronenberg gelingt es über weite Strecken sogar, jenes Driften zwischen den Realitäten einzufangen, zwischen Wirklichkeit und Illusion, das Burroughs' Roman prägt. Trotzdem bleibt eine Leere. Auch wenn er 400 Millionen Dollar gehabt hätte, wäre der Roman unverfilmbar geblieben, meinte Cronenberg. Das ist wahrscheinlich richtig. Vielleicht wäre für einen Bruchteil davon, für eine lumpige Million, mehr «Naked Lunch» zu haben gewesen. Das ist der Punkt. Denn «Naked Lunch» meint das Wesentliche, «jener eiskalte Moment, in dem jeder erkennt, was am Ende der Gabel aufgespiesst ist». Der lässt sich nicht mit Millionen kaufen. Noch vor zehn Jahren hat Cronenberg solche Filme gemacht, dreckige B-Movies mit unbekannten Schauspielern und radikalen Aussagen. Realisiert in schlichten Dekors, ohne Design, mit einfachen Special Effects. Da war Cronenberg gross. Sein neuster Film jedoch ist vor allem ein intellektueller Kniefall vor Burroughs. Die Emotionen blieben in den Special Effects, die Phantasie in Reich von Interzone. In einem Interview sagte Burroughs, die Literatur hinke mit ihrer Radikalität der Malerei fünfzig Jahre hinterher. Der Film «Naked Lunch» hat ein anderes Problem: Der richtige Mann hat ihn zehn Jahre zu spät realisiert. ■

Peter Weller als William Lee

Alles ist möglich

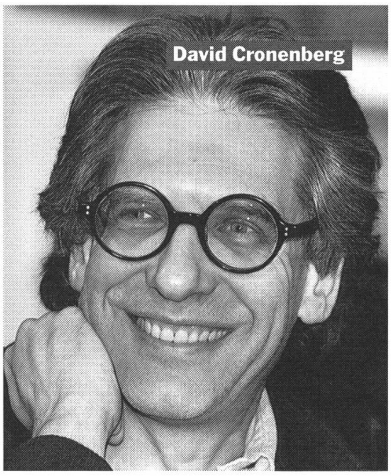
Gespräch mit David Cronenberg

Dominik Slappnig

Warum wählten Sie für William Lee den Beruf eines Kammerjägers, etwas, das Sie der Romanvorlage hinzugefügt haben?
Er muss in erster Linie Käfer ausrotten. Aber daneben tötet er auch andere Sachen. Beispielsweise seine inneren Empfindungen. So kommen die Insekten – um Freud zu bemühen – wie aus den Tiefen seines Unterbewusstseins. Er versucht diese Gedanken zu unterdrücken. Doch jedesmal wenn er einen Gedanken verdrängt hat, kommt dieser in Form eines anderen Gedankens – eines noch grösseren Käfers – zurück. Jeder Käfer konfrontiert ihn mit der Wahrheit, die er sich nicht eingestehen will: dass er homosexuell ist.

Wo liegt bei Ihnen das Limit? Wie weit können Sie im Film gehen?
Es gibt keine Limits. Sie können alles verfilmen. Doch jeder Film legt seine ganz bestimmten Grenzen fest, die man nicht überschreiten sollte. Beispielsweise war «Dead Zone» kein brutaler Film, weil das in sich gar nicht nötig war. Bei «The Fly» stellte sich die Frage ganz anders. Aber für mich als Künstler ist nichts unvorstellbar. Man muss über alles diskutieren können, und alles ist machbar.

Denken Sie nicht, Horror entsteht eher emotional als physisch?
Überhaupt nicht. Sie können Horror nicht vom menschlichen Körper loslösen. Horror kommt aus dem Inneren unseres Körpers. Das erste, was uns am meisten abschreckt, sind die Produkte


David Cronenberg

unseres eigenen Körpers, die Innereien. Eine der ersten menschlichen Erfahrungen ist der Ekel vor sich selber. Der ganze Horror wächst aus dieser Erkenntnis.

Sie vertreten nach wie vor die Meinung, «Naked Lunch» sei unverfilmbar?
Jeder Roman ist unverfilmbar. Es ist eine Illusion zu glauben, man könne einen Film anhand eines vorliegenden Romans machen. Was Sie aber können, ist eine Geschichte verfilmen. Und manchmal macht das Publikum die Verbindung zum Roman. Man müsste die Seiten des Romans abfilmen, das erst ergäbe die perfekte Literaturverfilmung. Bei «Naked Lunch» ging es mir um eine Transformation der Romanvorlage. Ich musste andere Ausdrucksmittel finden, denn schon das Buch wurde wegen seinen sexuellen Phantasien und Perversionen in vielen Ländern der Welt verboten. Im Buch sind Bill und Joan nur Namen. Aber im Film sind es Schauspieler, Charaktere, gespielt von Judy Davis und Peter Weller. Niemand konnte von ihnen verlangen, diese grauenhaften Exzesse vor der Kamera darzustellen. Die Lösung, die sich angeboten hat, war, die Sexualität den Special Effects zu geben und somit eine Art Abstraktion des Stoffs zu erreichen.

Warum besetzten Sie Judy Davis in einer Doppelrolle?
Das ist ein weiterer Ausdruck des psychischen Zustandes von William Lee. Er stellt sich eine Frau vor, die der gleicht, die er umgebracht hat. Und Joan Frost, Frau eines Schriftstellers, ist diese Frau. Er selber geht eine Beziehung mit ihr ein, um Tom Frost, dem Schriftsteller, zu gleichen. In Wirklichkeit gleichen sich die beiden Frauen nicht, es ist einzig Lees Einbildung.

William Burroughs hat eine sehr schöne Stimme. Warum haben Sie nicht ihn die Texte sprechen lassen?
Er ist sehr alt und kränklich. Als er nach Toronto zu den Dreharbeiten kam, hatte er gerade eine schwere Herzoperation hinter sich. Ich habe mir auch überlegt, ob ich ihm eine kleine Rolle im Film geben sollte. Heute bin ich überzeugt, dass dies den Film zerstört hätte. Ich denke, es war eine schlechte Idee, Paul Bowles eine Rolle in «The Sheltering Sky» zu geben. So etwas entführt das Publikum aus der Konzentration des Films. Dazu kommt, dass es in diesem Fall einfach pervers gewesen wäre, wenn Lee mit der Stimme von Burroughs, nachdem er seine Frau erschossen hat, gesagt hätte: «Schau dir dieses schöne Loch in ihrer Stirn an.» ■

KRITIK

Die Kamera des Optikers

Regie: Eduard Winiger
Schweiz 1992

Martin Schlappner

«Angeles con hambre» war der Titel des Films, mit dem Marcel Reichenbach im Jahr 1959 in Cannes den «Grand Prix International du Film de Prévention et d'Education Sanitaires» gewann. «Angeles con hambre» (Die hungrigen Engel) war als Titel ursprünglich auch für den Film vorgesehen, den Eduard Winiger zu realisieren sich vornahm, nachdem er in Guatemala die Filme des Marcel Reichenbach entdeckt hatte. Die Filme eines Schweizers, der – geboren im Jahr 1922 – als Kind mit seinen Eltern in dieses zentralamerikanische Land gekommen war und dort sein Leben verbrachte. Es sind Filme, die in Europa kaum bekannt geworden sind, ausser jenen, welche da und dort an Festivals ausgezeichnet wurden. Selbst in einschlägigen historischen Darstellungen des zentral- und südamerikanischen Films taucht der Name von Marcel Reichenbach nur gelegentlich auf. Das Werk des aus Lauenen bei Gstaad stammenden Reichenbach darf jedoch in der Geschichte des zentralamerikanischen Films seinen ihm tatsächlich gebührenden Platz beanspruchen.

Marcel Reichenbach gehört unter den Filmern zu jener Art, die ihre Lust am amateurhaften Zeitvertreib, den das Handhaben einer Kamera für sie bedeutet, mit dem Ernst, den sie an ihre Arbeit wenden, nach und nach zur Profession machen. Von Beruf war Marcel Reichenbach Optiker; dazu hatte er sich ausbilden lassen, als sich, nach dem frühen Tod seines Vaters (1943), der Wunsch, Arzt zu werden, zerschlagen hatte. Doch der Optiker, der selbständig ein Geschäft betrieb und der – als ihm seine Ersparnisse das erlaubten – eine Bolex-

Marcel Reichenbach

Schmalfilmkamera erstand, mit welcher er seiner Leidenschaft für den Film frönte, büsste sein Interesse an der Medizin dennoch nicht ein. Zu seinen Freunden zählte er Ärzte, und unter diesen wurde für ihn prägend namentlich Carlos Monzón-Malice, ein Kinderarzt, der auch publizistisch tätig war und im Rahmen des 1948 gegründeten guatemaltekischen Gesundheits- und Sozialversicherungsinstitutes eine weit ausgreifende sozial- und präventivmedizinische Betreuung in Gang brachte.

Es waren die Jahre unter den beiden demokratisch gewählten Präsidenten Juan José Arévalo (1945–1951) und Juan Jacobo Arbenz (1951–1954), die ermöglichten, Fragen der Gesundheit in soziologischem Zusammenhang zu sehen und an der Lösung der Probleme der Lebensweise, der Armut und der Unwissenheit heranzutreten. Carlos Monzón-Malice, dem die filmische Begabung von Marcel Reichenbach auffiel, bestimmte diesen, seine Arbeit in den Dienst des aufklärerischen Engagements zu stellen, das er selber eingegangen war. Marcel Reichenbach hatte sich bis zu diesem Zeitpunkt zwar keineswegs unempfindlich gezeigt gegenüber der in Guatemala herrschenden Armut. Doch dass er am Kampf gegen die Verelendung des Volkes, die in den langen Jahren der Diktaturen immer grösser geworden war, teilnehmen könnte, begriff er erst, als ihm deutlich wurde, ein wie wirkungsvolles Medium gerade der Film in diesem Feldzug der sozialen Aufklärung sein konnte. Bisher hatte er, gemeinsam mit seinen Freunden, amateurhaft, wiewohl mit durchaus professionellem Talent, Kurzspielfilme gedreht, Abenteuer- und Actionfilme, wie sie, dem Muster Hollywoods abgeschaut, beim Publikum nicht nur in Guatemala beliebt waren.

«Angeles con hambre» freilich stand am Ende einer Periode, die dem Dokumentarfilm gewidmet war und ein Jahrzehnt lang dauerte. Zusammen mit seinem Freund, der die medizinisch-fachliche Verantwortung übernahm, stellte Marcel Reichenbach in diesen Jahren des allgemeinen gesellschaftspolitischen Auftriebs zahlreiche Filme her, die heute Dokumente sind. Dokumente über das Elend der Landbevölkerung und der Massen in den verslumten Randzonen der Städte, über den Hunger und die Unterernährung, die Zerstörung des Lebens – nicht nur der Kinder – durch Tuberkulose und andere Seuchen. Diese Dokumente – ein jedes, soweit noch restaurierbar, eine Sammlung von harten, aufwühlenden, verstörten Bildern einer bösen Wirklichkeit – sind alle in Marcel Reichenbachs privatem Bildarchiv (nebst anderen Filmmaterialien) aufbewahrt. Sie wären verlorengegangen, hätte Eduard Winiger sie nicht ausfindig gemacht, auf ihren technischen Zustand hin untersucht und, eine Auswahl aus ihnen treffend, in seinen eigenen Film eingebaut.

Die Bilder Marcel Reichenbachs haben Eduard Winiger in Bewegung gesetzt. Des jüngeren Schweizers Bereitschaft dazu war nicht allein deshalb vorhanden, weil Eduard Winiger in den vergangenen Jahren eine Reihe von Dokumentarfilmen in den Ländern Lateinamerikas gedreht hatte, die zum Teil im Auftrag, zum Teil aus eigenem Entscheid entstanden waren. Er war in Ländern unterwegs gewesen, die von Bürgerkriegen und Naturkatastrophen heimgesucht worden waren. Sein Blick für die Not, für die Zerstörung war geschärft. War schärfer noch geworden seit jenen Tagen, da er, als Filmemacher selbständig geworden, in der Schweiz, in den Ländern unserer Nachbarn, in Italien vorab, der Unwirtlichkeit des Daseins, der Unwürdigkeit der Abhängigkeit, der Unempfindlichkeit gegenüber jenen, die als Arbeitskräfte zu uns gekommen waren und als Menschen nicht oder zu wenig beachtet wurden, auf der Spur gewesen war.

Auf diesem Hintergrund entstand «Die Kamera des Optikers»: nicht einfach ein Film, der das alte Material aus dem Archiv des Marcel Reichenbach kompiliert und kommentiert; ein Film vielmehr, der dieses Material in den historischen Zusammenhang stellt. In den Zusammenhang der politischen und sozialen Geschichte Guatemalas und in den Zusammenhang des kalten Krieges, dem die soziale Revolution von Juan Jacobo Arbenz zum Opfer fiel. Ein Film indessen auch, der die Realität, wie sie sich heute darstellt, überprüft und dabei zum Zeugnis gerät, wie unverändert das Elend, gegen das einmal ein erster Damm errichtet worden war, heute wiederum auf dem Volk dieses Landes lastet. Es ist – ein Beispiel für die formale Souveränität, mit der Eduard Winiger zu Werk geht – auch ein Film, der diese drei Ebenen seiner Recherche und Darstellung ineinander flicht, so dass in dem Porträt, das er von Marcel Reichenbach, dem Filmemacher, gibt, das Bild auch eines wirtschaftlich zerrütteten und sozial entwürdigten Landes entsteht. Ein Film schliesslich, der die Verantwortlichen beim Namen nennt. Ihm diese Benennungen als Polemik vorzuhalten, wäre Beschränktheit. ■

Delicatessen

Regie: J.-P. Jeunet und M. Caro, Frankreich 1991

Franz Ulrich

Die moderne Welt des Konsums, der Technik und des Verkehrs scheint in einer endzeitlichen Katastrophe untergegangen zu sein. In der fahlen Dämmerung stehen modernde Häuserruinen, auf den Strassen türmen sich Abfallhaufen. Schwefelgelber Nebel wabert, eine ungesunde Nässe kriecht in alle Ritzen. In diesem vorstädtischen Niemandsland steht ein heruntergekommenes, finsteres Wohnhaus mit einer Metzgerei im Erdgeschoss. Am frühen Morgen flieht ein Mann in panischer Angst aus dem Haus und versteckt sich in einer Mülltonne. Vergeblich, denn er entgeht dem Beil des Metzgers nicht. Für ein paar Tage sind die Hausbewohner ihre Nahrungssorgen los.

In dieser nahrungsknappen Endzeit bilden die Hausbewohner eine verschworene Gemeinschaft. Für Nachschub sorgen sie per Inserat in der Zeitung «Les temps difficiles», mit dem sie jeweils einen «gutgebauten» Abwart suchen. Als nächstes Opfer meldet sich Louison (Dominique Pinon), ein arbeitsloser Zirkusartist. Den hungrigen Mietern läuft das Wasser im Munde zusammen. Dabei sind sie keineswegs Monster, sondern ganz normale Überlebenskünstler. Da gibt es das Ehepaar Tapioca mit zwei Kindern und Grossmutter, die als überflüssige Esserin zur Not auch ans Messer geliefert wird, obwohl die Hausbewohner sonst tabu sind. Die Frau des versnobten Herrn Interligator fühlt sich von Stimmen, die aus dem verborgenen Röhrensystem des Hauses auf sie eindringen, so belästigt, dass sie ständig unglaublich ingeniös inszenierte Selbstmordversuche unternimmt, die an «Im Lauf der Dinge» von Peter Fischli und David Weiss erinnern. Die Brüder Kube fertigen Dosen an, die muhen, wenn man sie umdreht. Im Keller züchtet Herr Potin Frösche und Schnecken, denen er Namen altgriechischer Helden gibt. Am leichtesten fällt es Fräulein Plusse (Karin Viard), die Fleischportionen zu bezahlen, da sie die Geliebte des Metzgers ist. Alle Hausbewohner sind dessen Kunden, mit zwei Ausnahmen: seine kurzsichtige Tochter Julie (Marie-Laure Dougnac), die Vegetarierin ist, und die in der Kanalisation lebenden Troglodisten, die – wie weiland die französische Résistance – aus dem Untergrund Angriffe auf die Fleischfresser unternehmen. Julie und Louison verlieben sich, spielen ein wundervolles Duett, sie auf dem Cello, er auf der Säge, und können nur dank ihrer Liebe die Anschläge des Metzger-Vaters überleben – ein richtiges «Hänsel und Gretel»-Motiv. Zu verraten, was dabei so alles passiert, hiesse den Spass an diesem Bijou des schwarzen Humors zu verderben.

Marie-Laure Dougnac, Dominique Pinon

Geschaffen haben diesen skurrilen, makabren, gruseligen und grotesken Film zwei junge Franzosen, Jean-Pierre Jeunet und Marc Caro, die als Werbefilmer und in der Comic-Szene tätig sind. Sie haben einen surrealistischen, mit Slapstick, Comic-Elementen und romantischer Poesie durchsetzten Kannibalismus-Kosmos geschaffen, in dem zivilisatorische Werte nur noch Fassade sind, die Welt vom Bösen überwuchert ist und das Gute nur noch dank der Liebe eine Überlebenschance hat. Dieser absurde filmische Kosmos ist mit Versatzstücken aus der Filmgeschichte gespickt: Das pittoreske Haus könnte aus Filmen René Clairs oder Marcel Carnés stammen; die Atmosphäre erinnert an David Lynchs «Eraserhead» (1972), das mit Wasser sich füllende Zimmer, in dem Julie und Louison zu ertrinken drohen, an Stuart Rosenbergs «The Drowning Pool» (1975) und Stanley Kubricks «Shining» (1979, das Haus mit seinem Röhrensystem und Lüftungsschächten an «Barton Fink» von Joel und Ethan Coen (1991). Dass den einzelnen Episoden der erzählende Fluss und die narrative Verknüpfung weitgehend fehlt, wodurch sie etwas kurzatmig und konstruiert wirken, geht wohl auf das Konto der Werbespot- und Comic-Herkunft der beiden Autoren. Das vermag diesem absurd-grotesken Film, der im heutigen Kino ungewohnte und markante Akzente setzt, jedoch nur wenig Abbruch zu tun. ■

Betty

Regie: Claude Chabrol
Frankreich 1991

Franz Ulrich

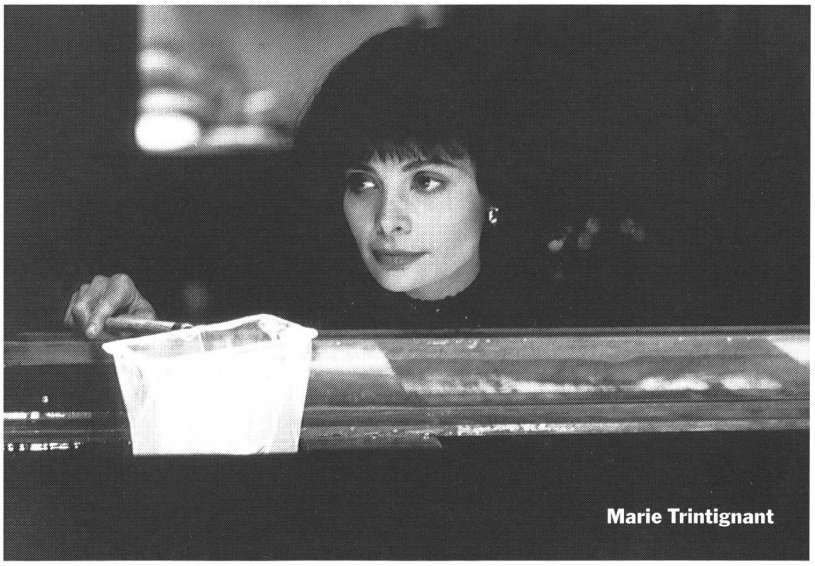
In einer Bar betrinkt sich eine Frau. Sie lässt sich von einem «Doktor» ins Schlepptau nehmen und zu einem Restaurant in Versailles fahren. Als die Betrunkene von ihrem Begleiter, der offenbar unter Drogen steht, belästigt wird (er will mit einer Nadel nach Würmern in ihrer Haut stochern), nimmt sich Mario (Jean-François Garreaud), der Patron des Restaurants, ihrer an und übergibt sie seiner Geliebten Laure (Stéphane Audran), die in einem Versailler Nobelhotel logiert. Laure bringt Elizabeth, die sich Betty nennt (Marie Trintignant), in ihre Suite, umsorgt und pflegt sie, bis Betty allmählich ihre Geschichte preisgibt.

Sie hat in eine reiche Offiziersfamilie geheiratet und ist Mutter zweier Kinder. Da sie von der grossbürgerlichen Familie nur auf ihre Rolle als Mutter und Ehefrau festgelegt wird, droht sie zu ersticken. In Erinnerung an das Dienstmädchen Thérèse, das sich häufig mit Männern einliess, sehnt sich Betty nach dem Erlebnis jener «blessure», von der Thérèse immer sprach. Sie nimmt sich Liebhaber und wird eines Tages in flagranti neben dem Kinderzimmer erwischt. Gegen eine Abfindungssumme muss sie auf ihre Kinder verzichten und verschwinden. Betty macht sich Vorwürfe, die Kinder verkauft und überhaupt alles verpfuscht zu haben, irrt von Bar zu Bar, bis sie vom «Doktor» aufgegriffen wird und zu Laure gelangt.

In Laure findet Betty eine aufmerksame Zuhörerin. Sie ist die schon etwas angejahrte, aber immer noch attraktive Witwe eines Lyoner Industriellen. Nach dessen Tod erträgt sie ihr leeres Dasein nur noch dank Alkohol und Mario, der ihrem Leben noch für einige Zeit Sinn gibt. Zwischen den beiden Frauen entwickelt sich – bei aller Distanz – eine enge Vertrautheit, da sie spüren, dass jede die andere hätte sein können. Betty erholt sich, findet wieder Geschmack am Leben. Da Mario sich ihren Reizen gegenüber nicht unempfindlich zeigt, verschwindet sie eines Tages mit ihm. Ob sich der «Sieg» über Laure lohnen wird? Laure kehrt nach Lyon zurück, wo sie stirbt.

Betty ist eine typische Chabrol-«Heldin» wie «Violette Nozière» (1980), die Engelmacherin in «Une affaire de femmes» (1988) oder «Madame Bovary» (1990). Sie alle sind «skandalöse» Frauen, die die Grenzen der Moral übertreten und gesellschaftliche Regeln brechen. Sie sind gewissermassen Gesetzlose – aus Leidenschaft, Überdruss, Langeweile oder Käuflichkeit. Bei Betty sind keine eindeutigen Motive auszumachen, obwohl Chabrol (oder besser Georges Simenons Romanvorlage) psychoanalytische Fährten legt. Betty (von Marie Trintignant äusserst sensibel gespielt) bleibt ambivalent und undurchsichtig, lässt sich weder als Täterin noch als Opfer etikettieren. Sie bleibt eine schillernde, unfassbare Figur – irritierend wie manche Gestalt in den Filmen Luis Buñuels.

«Betty» ist das Porträt zweier zwielichtiger Frauen, deren Beziehung durch eine Art Vampirismus zerstört wird. Souverän setzt Claude Chabrol die filmischen Mittel ein. Sein von mehreren Familienmitgliedern mitgestaltetes Werk besitzt geradezu klassischen Zuschnitt, zu dem das verwirrende, ja monströse Verhalten der Personen in spannendem Gegensatz steht. Vor allem ist es seine Frau Stéphane Audran, die schon manchen der besten Filme Chabrols wesentlich mitgeprägt hat, die auch «Betty» mit ihrer Intelligenz und kühlen Präsenz einen unverwechselbaren Stempel aufdrückt. ■



Marie Trintignant

KRITIK

Hearts of Darkness

Regie: Fax Bahr und George Hickenlooper
USA 1991

A Filmmaker's Apocalypse

Franz Derendinger

Joseph Conrad schildert in seiner Novelle «Heart of Darkness» (Herz der Finsternis, erschienen 1902) die Reise eines Kapitäns, der mit seinem Schiff den Kongo hinauffährt, um Mr. Kurtz zu finden, einen Händler, der eine Station tief im Dschungel führt. Kurtz, ein brillanter Mann mit hohen Idealen, hatte vor, die Eingeborenen zu zivilisieren; statt dessen verfällt er jedoch den urzeitlichen Versuchungen der Wildnis und wird verrückt. In seinem Film «Apocalypse Now» (1979, ZOOM 21/79) hat Francis Ford Coppola diese Begegnung des Zivilisierten mit seinem Schatten auf das Feld des Dschungelkrieges in Indochina übertragen: Kurtz (Marlon Brando) ist hier ein äusserst fähiger Kommandant, der – angewidert von der Widersprüchlichkeit der US-Kriegsführung – zu eigenen, in den Augen der Armeeführung krankhaften, Methoden gegriffen hat. Die Kampfweise des Gegners, dessen bedingungsloser Einsatz, öffnet ihm die Augen für das Wesen des Krieges: Krieg steht ausserhalb der moralischen Ordnung der hochzivilisierten Gesellschaft, liegt völlig jenseits von deren humanen Werthaltungen. Der Wille, im Kampf irgendwie daran festzuhalten, macht bloss schwach. Diese Einsicht bringt Kurtz dazu, mit seiner Herkunft zu brechen, und treibt ihn letztlich in einen fiebrigen Wahn. Das Oberkommando setzt mit Captain Willard (Martin Sheen) einen Mann fürs Grobe auf den unbotmässigen Oberst an: Er soll mit einem Patrouillenboot den Nung-Fluss hinauffahren, sich in Kurtz' Camp einschleichen und ihn liquidieren. Die Fahrt wird für Willard zu einer Begegnung mit seinem Alter ego.

Dieser (psychologischen) Dimension, die durchaus noch der literarischen Vorlage entstammt, fügte Coppola noch weitere Ebenen bei. Insbesondere beleuchtet sein Film die Widersprüchlichkeiten, an denen die US-Kriegsführung in Vietnam durchwegs krankte. Da ist einmal der Widerspruch, dass eigentlich ein bloss psychologischer Einschüchterungskrieg geführt werden soll, der dann aber doch unverhältnismässig viele Opfer fordert. Dann das ideologische Paradox, dass angeblich Freiheit und Leben verteidigt werden, was dann beides auf den Schlachtfeldern Befreiern wie «Befreiten» abhanden kommt. Kein Wunder, muss man die Truppe bei Laune halten, indem man sie durch Bunny-Shows aufgeilt und durch Drogen ruhigstellt. Dies um so mehr, als die Erfahrung des Krieges die zivile Identität bedroht, weil sie überwunden geglaubte atavistische Verhaltensweisen hervorbrechen lässt. Genau dieser Gefahr ist Kurtz erlegen: Er ist der Sehnsucht des Hochzivilisierten nach der Bewährung in einfachen Entweder-Oder-Situationen verfallen und hat sich an der Fatalität des Krieges berauscht. Vivere pericolosamente, provoziertes Leben, sich ganz an der Grenze spüren – das ist für den Zivilisierten, der unter der traurigen Kompliziertheit der Verhältnisse leidet, eine stete Verlokkung.

Nach rund dreizehn Jahren haben nun Fax Bahr und George Hickenlooper einen Film über die Dreharbeiten zu «Apocalypse Now» zusammengeschnitten. Sie haben Aufnahmen, die Coppolas Frau Eleanor vor Ort gemacht hat, mit nachträglichen Interviews und Originalszenen aus dem Film montiert. Indem sie ihrer Kompilation den (um ein s erweiterten) Titel von Conrads Novelle gegeben haben, formulierten sie auch gleich ihr Programm: Im Grunde versuchen sie, das Projekt, das den Gigantismus ja mehr als nur streifte, als Coppolas persönliche Flussfahrt an seine Grenze darzustellen. In der Tat hat sich Coppola bei diesem ästhetischen und technischen Husarenritt in einer Weise engagiert, die in der jüngeren Filmgeschichte ihresgleichen sucht. Er ist dabei finanziell, menschlich und künstlerisch höchste Risiken eingegangen. Um sich volle Handlungsfreiheit zu erhalten, finanzierte er den Film aus eigenen Mitteln. Um die grösstmögliche Authentizität zu erreichen, bestand er darauf, im Dschungel auf den Philippinen zu drehen. «Mein Film ist nicht über Vietnam. Er *ist* Vietnam. Die Art und Weise, wie

wir ihn drehten, ist vergleichbar mit der Situation der Amerikaner in Vietnam: Wir waren im Dschungel, wir hatten zuviel Geld... zuviel Ausrüstung – und langsam, aber sicher wurden wir verrückt.» So ein Originalzitat aus einem Interview mit Coppola selber. Dieser bedingungslose Wille zur Authentizität zog aber unkalkulierbare Risiken nach sich. So zerstörte ein Taifun die Bauten, was zu einem zweimonatigen Unterbruch der Dreharbeiten führte. Weitere Schwierigkeiten und Verzögerungen, unter anderem wegen Marlon Brando, liessen die Kosten derart ansteigen, dass Coppola Haus und Vermögen verpfänden musste und die alleinige Verfügungsgewalt über seinen Film verlor. Martin Sheen, der Darsteller des Willard, war den Strapazen nicht gewachsen und wäre fast einem Herzinfarkt erlegen.

Coppola setzte sich aber auch künstlerischen Risiken aus. So überzeugte ihn der Schluss des Drehbuches von John Milius nicht, der ihm zu pathetisch, zu machohaft erschien. Aber Coppola selbst sah sich über Monate hinweg ausserstande, ein ihm passendes Ende zu finden. Damit drohte unentwegt der künstlerische wie finanzielle Flop. In einem Gespräch, das seine Frau aufgenommen hat, bezeichnet er denn auch sein Projekt als «Idiotyssee». Coppola entwickelte jedoch unter diesem Druck die Fähigkeit zum Experimentieren, liess beispielsweise Sheen und Brando für die Schlussszene improvisieren und baute die rituelle Schlachtung eines Rindes ein, die seine Frau bei einem Fest der Einheimischen zufällig zu sehen bekam.

Die Dokumentation von Bahr/Hikkenlooper zeigt überzeugend auf, in welchem Ausmass «Apocalypse Now» ein Autorenfilm ist. Sie macht deutlich, dass da ein Künstler bewusst zu seinem Zerreisspunkt vorstiess, um seine schöpferischen Kräfte zu provozieren. Coppola hat sich selber mit Haut und Haar dem männlichen Selbstbewährungswahn ausgesetzt, dem eigentlichen Thema seines Werks. Das mag ihm ermöglicht haben, seine Protagonisten mit jener ungeheuer ambivalenten Ausstrahlung und tiefen Dämonie zu versehen.

Die abgründige Besessenheit Coppolas allerdings, die «Hearts of Darkness» zu thematisieren versucht, wird nicht wirklich spürbar. Dafür wirkt das filmische Material, das ursprünglich ja für einen anderen Zweck gedreht wurde, zu roh und zufällig. Darüber hinaus ist es wohl grundsätzlich unmöglich, auf der rein diskursiven Ebene von Interviews eine Erfahrung zu jener Intensität zu bündeln, welche ein Kunstwerk in seiner Vielschichtigkeit zulässt. Es fällt jedenfalls auf, dass sich sogar die Statements des Autors selber – gemessen an der Monstrosität des Projekts und seines Themas – sonderbar undramatisch, ja dürr ausnehmen. Dennoch: Fans von Coppolas Apokalypse erfahren aus dieser Dokumentation viele wissenswerte Details über die Produktion und erhalten Einblick in die diversen Anfälligkeiten cineastischer Mammutprojekte. All jenen Interessierten, die Eleanor Coppolas Buch über die Dreharbeiten (E. Coppola: Vielleicht bin ich zu nah. Notizen bei der Entstehung von «Apocalypse Now». Reinbek bei Hamburg 1980, Rowohlt) nicht kennen, ist «Hearts of Darkness» zu empfehlen. ■

Martin Sheen

KRITIK

Rambling Rose

Regie: Martha Coolidge
USA 1991

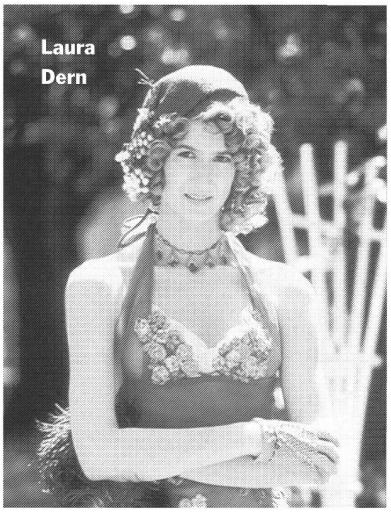
Die Lust der schönen Rose

Carola Fischer

1972 veröffentlichte der amerikanische Drehbuchautor Calder Willingham («Paths of Glory», «Little Big Man») seinen autobiografischen Roman «Rambling Rose». Titelfigur ist das atemberaubend sinnliche Hausmädchen, das Mitte der dreissiger Jahre im elterlichen Haushalt des damals Dreizehnjährigen für etwelche Aufregung sorgte und dem Knaben zu den ersten handfesten sexuellen Erfahrungen verhalf. Der Charme des Buchs liegt darin, dass Rose konsequent aus der Sicht des Pubertierenden geschildert wird, den ihre herausfordernde weibliche Erotik zugleich anzieht und abstösst.

Der Film versucht die Perspektive des Buches beizubehalten. Martha Coolidges Verzicht auf eine Erzählerstimme im Off erschwert das allerdings. Die Familie Hillyers ist eben nicht durch die Augen des vorwitzigen Knaben Buddy zu sehen, sondern durch die Kamera, weshalb sich der Charakter der Personen aus ihren Handlungen respektive aus Gesprächen über sie erschliessen muss. Die Filmfiguren sind gegenüber dem Roman deutlich blasser, vor allem die Heldin ist schemenhafter – eine Schwäche des Drehbuchs, nicht der hervorragenden Darstellerinnen und Darsteller, deren zwei mit einer Oscarnomination bedacht wurden.

Die schüchterne Neunzehnjährige, die an einem schwülen Augusttag ihren Dienst bei den Hillyers anfängt, betritt eine heile, harmonische Familienwelt. Hotelmanager Hillyer und seine doktorierende Ehefrau, ungewöhnlich liberal und aufgeklärt, behandeln die Bedienstete trotz ihrer dunklen Vergangenheit wie eine Tochter. Rose entpuppt sich als


Laura Dern

unverklemmmte Frohnatur mit einer sinnlichen Ausstrahlung, die alle Familienmitglieder berührt. Man fühlte sich an Pasolinis «Teorema» erinnert, wäre man nicht im prüden Amerika. Als Rose sich alsbald verliebt in Mr. Hillyers Arme wirft, unterdrückt dieser seine Begierde eher pikiert als tugendhaft. Sohn Buddy hingegen weiss seine Chance für praktische Erkundungen des weiblichen Körpers zu nützen, als die Zurückgewiesene verzweifelt in seinem Bett landet. Die Mutter, die bei ihren eigenen Kindern sexuelle Regungen rigoros mit der Verabreichung von Rizinusöl bekämpft, liebt Rose bedingungslos. Roses Hemmunglosigkeit deutet sie als deren Suche nach Liebe. In ihrer Entschlossenheit, nur das Gute in Rose zu sehen, erinnert Diane Ladd (auch äusserlich übrigens) in dieser Rolle an eine andere Südstaatenlady, die Melanie aus «Vom Winde verweht». Mrs. Hillyer, weder durch ihr Geschichtsstudium noch ihre Schwerhörigkeit gebremst, bekämpft den unverhüllten Machismus ihres Ehemanns. Als sich die Ereignisse um Rose zuspitzen, Männer das Haus der Hillyers wie Bienen den Honigtopf umschwirren und der Hausarzt eine Gebärmutterentfernung vorschlägt, um die von ihm diagonostizierte Nymphomanie Roses mit dem Skalpell zu beenden, verhindert sie diese Ungeheuerlichkeit. In dieser eindrücklichen und besten Szene ändert der Film seinen tragisch-komischen Erzählton. Es ist, als reisse der weichzeichnende Schleier der Harmlosigkeit über diesem beschaulichen Familienporträt jäh auf, um einen Blick auf die ungeschminkte Realität einer repressiven, patriarchalischen Gesellschaft freizugeben. Die unterschwellige Brutalität, die offene Frauenfeindlichkeit, die sich in dem komplizenhaften Blickwechsel des Arztes mit Mr. Hillyer ausdrückt, hat etwas Gespenstisches. ■

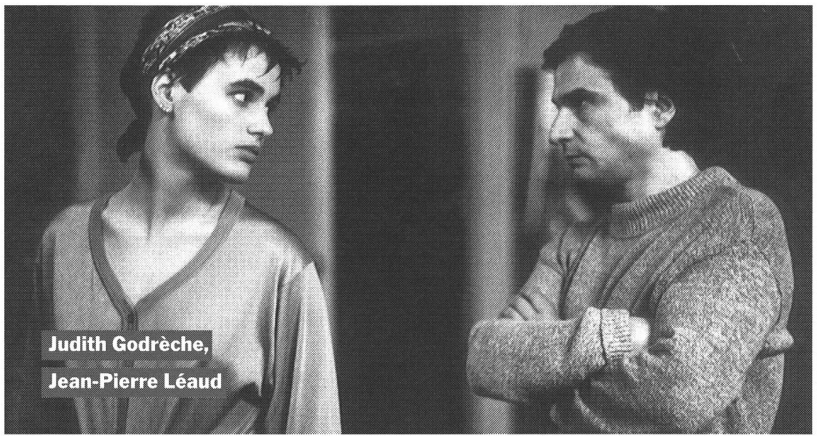
Paris s'éveille

Regie: Olivier Assayas
Frankreich 1991

Paris erwacht

Ursula Ganz-Blättler

Olivier Assayas erzählt Geschichten. Einfache und doch hochkomplizierte, gute Geschichten aus dem menschlichen Leben. Wie jene alltägliche des 19jährigen Adrien, der nach sechs Monaten Weltenbummelei beim Vater in Paris aufkreuzt und sich in dessen Wohnung niederlässt, wodurch sich die Gelegenheit zur – längst fälligen – Auseinandersetzung zwischen den beiden ergibt. Kompliziert wird die Sache durch die in der Wohnung lebende junge Freundin des Vaters, Louise, die rasch von der Stiefmutter zur Geliebten des Sohnes wird. Zusätzlich verflechten sich weitere Erzählstränge: Victor und Agathe, die als «squatters» in den Pariser Abbruchhäusern leben, nehmen die Liebenden Adrien und Louise bei sich auf. Ein reicher Fernsehproduzent durchschaut Louises Traum vom grossen Star und bietet (nicht ganz uneigennützig) seine Hilfe an...


Judith Godrèche, Jean-Pierre Léaud

«Paris erwacht» – das erinnert an französisches Kino der dreissiger und vierziger Jahre. Einen Film dieses Titels gibt es bereits (von R. Marjac, 1952, mit Juliette Gréco). Olivier Assayas' Film erinnert nicht so sehr daran wie an einen anderen Paris-Film, der zurzeit in unseren Kinos läuft: «La vie de bohème» von Aki Kaurismäki (ZOOM 4/92).

Hier wie dort bietet die Silhouette der Grosstadt den stilvollen Rahmen der Erzählung, begegnen sich Menschen und verlieren sich wieder aus den Augen. Der Leitspruch lautet: «On se débrouille» – man wurstelt sich so durch. Mit dem entscheidenden Unterschied allerdings, dass die rundum sympathischen Bohemiens bei Kaurismäki ein literarisches Vorbild haben und dazu in ihren Bemühungen um die Lebenskunst als Kunst eine eigentliche «raison d'être». Wogegen die jungen Leute bei Assayas ohne eigenes Zutun «Geworfene» sind, für die in dieser Zeit und an diesem Ort keiner der Arrivierten Engagement und Interesse aufzubringen bereit ist.

«On se débrouille» heisst in diesem Fall auch: Lassen wir uns nicht vereinnahmen von der Gesellschaft mit ihren materiellen Ansprüchen und verlogenen Werten – jedenfalls nicht, solange es irgendwie geht. Arriviert (und letztlich auch in einer Sackgasse angelangt) ist der Fernsehmann mit seiner zynischen Erkenntnis, dass sich Menschen um des Erfolgs willen bereitwillig manipulieren lassen. Die anderen aber – Adrien, Victor und Agathe, der (nie erwachsen gewordene) Clément und allen voran die ehrgeizige, rastlose Louise – erhalten keine Chance, solange sie nicht bereit sind, ihre Eigenständigkeit aufzugeben. Die Tragik beginnt dort, wo sie es tun. Von den Stromlinienförmigen erzählt «Paris s'éveille» nur ganz am Rand, dafür mit um so mehr Liebe von den Nicht- oder Nochnicht-Angepassten. Dabei gibt es Schlüsselfiguren (wie die Chinesin Agathe), die sich höchstens beugen, nicht aber brechen lassen.

So vieles Olivier Assayas in seiner filmischen Hommage an Paris offenlässt, so deutlich ist doch die Melancholie spürbar, mit der er hier vom Jungsein unter schwierigen Umständen erzählt. Sich selbst treu zu bleiben hiesse, den eigenen Weg unbeirrt zu gehen; dieser Weg aber führt (den kompromisslosen Adrien zumindest) irgendwann wieder fort: Paris – Transit. Die anderen bleiben, sei es aus Bequemlichkeit, aufgrund von Sachzwängen oder weil sie sich das Träumen nicht nehmen lassen. Sie bleiben dem täglichen Kampf um die Selbstbehauptung und Selbstachtung ausgesetzt. Verletzungen und Verschleisserscheinungen sind unvermeidlich. Sie nicht zu fürchten, bedeutet ebenfalls Mut haben. Den Mut, sich beugen, aber nicht brechen zu lassen. ■

KRITIK

Van Gogh

Regie: Maurice Pialat
Frankreich 1991

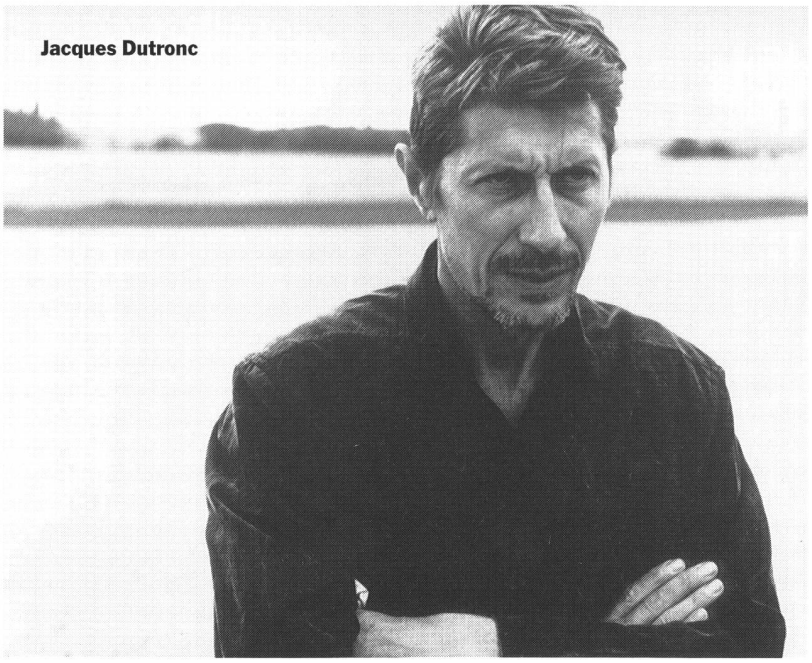
Franz Ulrich

Zu Lebzeiten arm und unbekannt, nach seinem Tod ein weltberühmter Künstler, dessen Bilder die höchsten Preise erzielen, ist Vincent van Gogh (1853–1890) inzwischen zum Prototyp des verkannten Künstlergenies geworden. Van Goghs Leben bietet Stoff zu zahllosen Biografien, Romanen und eben auch Filmen, wie etwa «Lust for Life» (1956, mit Kirk Douglas in der Rolle des Malers) von Vincente Minelli und Robert Altmans «Vincent & Theo» (1989, ZOOM 13/90) beweisen. Indem sich Maurice Pialat in seinem zum 100. Todestag van Goghs 1990 geplanten Film auf dessen letzte Monate konzentrierte, schränkte er bewusst den Blick auf dessen Leben und Werk ein. In dieser Beschränkung fand Pialat jedoch die Möglichkeit zu einer unkonventionellen Annäherung an den Künstler: Er holte van Gogh rigoros in die Banalität des Alltags, entkleidete ihn jeglicher mystischer Verklärung und enthielt sich jedes heroisierenden Geniekults.

Van Gogh (ausserordentlich eindrücklich gespielt von Jacques Dutronc) kommt im Frühling 1890 in das kleine Nest Auvers-sur-Oise, haust in einer schäbigen Herberge, verkehrt im Haus des Arztes und Kunstfreundes Gachet (Gérard Séty), dessen Tochter Marguerite (Alexandra London) sich, mehr aus Backfischtrotz gegen ihren Vater als aus Leidenschaft, in den malenden Gast verliebt. Konsequent stehen nicht der Maler, sondern der Mensch van Gogh und seine Beziehungen im Mittelpunkt. Dieser macht es seinen Mitmenschen nicht leicht: Er ist grantig, verschlossen, zwiespältig. Seinem Bruder Theo liegt er auf der Tasche, so dass dessen Frau nach einem Streit ausruft: «Das Künstlerleben ist ein Luxus. Man muss es sich leisten können. Vincent soll endlich arbeiten...»

Vincent van Gogh ist zu dieser Zeit ein Maler unter vielen, niemand ist sich seiner eigentlichen Bedeutung bewusst. Er blödelt beim Sonntagstisch in Gachets Haus, wo ihn sein Bruder samt Frau und Kind besucht. Er picknickt mit Malerkollegen und «leichten» Mädchen an malerischen Flussufern. Er schlägt sich in Paris in einem einschlägigen «Etablissement» die Nacht um die Ohren (was der Ex-Maler Pialat zu einer Hommage an Toulouse-Lautrec nutzt). So idyllisch diese Welt auf den ersten Blick erscheinen mag, heil ist sie keineswegs. Das zeigt sich etwa im Dorfidioten, in den Spannungen der Wirtsfamilie, vor allem aber in der Zerrissenheit und Getriebenheit van Goghs selber, der auf seine Umwelt häufig mit bissig-sarkastischen Sprüchen reagiert. Auf der Heimfahrt im Morgenzug nach der durchzechten Nacht bemängelt Marguerite die engen Sitze in der 3. Klasse. Darauf van Gogh: «Die sind so, weil Arme dünnere Ärsche haben als Reiche.»

Geradezu selten wird van Gogh beim Malen gezeigt. Pialat hat klugerweise darauf verzichtet, den künstlerischen Prozess darzustellen und zu analysieren. Denn auch die Hände eines heutigen Malers (ein solcher führt im Film einige Male den Pinsel) brächten nur nachempfundene Posen zustande. Bei allen Freiheiten, die sich Pialat in bezug auf die historische Realität herausgenommen hat, vermittelt «Van Gogh» einen sehr detailreichen Einblick in das Milieu, in dem der Maler arbeitete. Pialat belässt dem Künstler sein Geheimnis. Was sicher für seine grosse Achtung vor dem künstlerischen Genie van Goghs spricht. ■


Jacques Dutronc

Hitlerjunge Salomon

Regie: Agnieszka Holland
Deutschland/Frankreich 1989

Lilian Räber

Es gibt Filme mit einem politischen Motiv und Filme, die werden zum Politikum. Die Debatte um «Hitlerjunge Salomon» entzündete sich an der Nichtnominierung für den Ausland-«Oscar». Dem deutschen Auswahlgremium lagen insgesamt sechs Titel vor, von denen keiner die Nomination erhielt. Für seinen Produzenten war «Hitlerjunge Salomon» der «Oscar» jedoch so gut wie sicher. Der Film lief nämlich in den USA unter dem Titel «Europa, Europa» ausnehmend gut. Seine Chancen auf den Ausland-«Oscar» wurden noch bekräftigt durch die Verleihung des «Golden Globe». Oder war es umgekehrt? Erhielt Agnieszka Holland den «Globe», gerade weil ihr Film nicht für den «Oscar» nominiert worden war? Das Auswahlgremium, unter enormem Druck, trat mit einer Erklärung an die Öffentlichkeit. Plötzlich standen bei seinem Entscheid die Zulassungsbedingungen der «Academy of Motion Picture Arts and Sciences» im Vordergrund. Die Rechtfertigung geriet zur Farce. Während verschiedenste Leute nachwiesen, dass «Hitlerjunge Salomon» den Richtlinien der Akademie entsprochen hätte, zeigten andere, dass es für die deutsche Filmindustrie ein totales Eigentor war, die Chancen auf einen «Oscar» freiwillig aufzugeben.

Marco Hofschneider

Die ganze Diskussion stand im Zeichen des dunkelsten Fleckens der deutschen Identität. Die Regisseurin meinte bei der «Globe»-Verleihung, die Deutschen würden nun ihr wahres Gesicht der Arroganz und Fremdenfeindlichkeit offenbaren. In der amerikanischen Presse wurde alsbald von Antisemitismus gesprochen. Der Produzent Brauner fragte in einem Inserat: «Abschiebung, Stadelheim oder Gulag?» Auf dieser polemischen Ebene ging es nur noch um gegenseitige Schuldzuweisung.

Was aber hat der Film mit all dem zu tun? Dummerweise überlagert die Debatte um die «Oscar»-Nominierung eine Auseinandersetzung mit dem Film selber. «Hitlerjunge Salomon» pocht auf die Authentizität der Geschichte von Salomon (Sally) Perel. Es handelt sich um eines der unzähligen tragischen Schicksale, das Menschen während des Zweiten Weltkrieges durchmachten. Sally Perel, auf der Flucht bereits vom Juden zum Kommunisten konvertiert, der lauthals die Religion-Opium-Gleichsetzung vertritt, gibt sich vor den Nazis als Volksdeutscher Josef Peters aus. Die perverse Verdrehung der Realität wird symbolisiert durch seine beschnittene Vorhaut, die immer die Gefahr der Entdeckung birgt, ihn aber gleichzeitig an seine wahre Identität erinnert, sowohl als Soldat an der Ostfront als auch in der nationalsozialistischen Eliteschule, in die er als Frontheld versetzt wird. Identitätsbrüche und -suche waren denn auch die Punkte, die die polnische Regisseurin Agnieszka Holland («To Kill a Priest», 1987) am meisten interessierten. Leider ist Marco Hofschneider nicht der Schauspieler, der Identitätskonflikte überzeugend darzustellen vermag. Und die monumentale Inszenierung unterstützt ihn noch in seiner Unberührbarkeit. Die Geschichte erhält einen «Candide»-Anklang, den Agnieszka Holland auch freimütig zugibt.

Verschiedene andere Punkte wären zu nennen. Schade, dass in der Schlammschlacht um die «Oscar»-Nominierung diese Aspekte nicht mehr diskutierbar sind. ■

KRITIK

Schtonk

Regie: Helmut Dietl
Deutschland 1992

Michael Lang

Der deutsche Film liegt am Boden oder sogar darunter. Falsch. Mit Helmut Dietls respektloser schwarzer Komödie um tiefbraune-nationalsozialistische Überreste, «Schtonk», ist Besserung angesagt. Mit einem generösen Budget von 15 Millionen Mark (man sieht es der Machart des Films an) hat der erfolgreiche Fernsehfilmer Helmut Dietl (47, «Kir Royal», «Monaco Franze», «Der ganz normale Wahnsinn») in seinem ersten Kinowerk nun das Genre der Filmsatire – im deutschsprachigen Raum eine Endlosschlaufe in Sachen gartenzwergischer Peinlichkeit – radikal belebt. Der Münchner aus Schwabing nimmt die grösste Medienpleite der europäischen Nachkriegsgeschichte aufs Korn: die Entdeckung und Publikation der verschollenen Tagebücher Adolf Hitlers.

Götz George

1983 war's, als der flotte Reporter Gerd Heidemann, als Nazimemorabiliensammler Besitzer von Reichsfeldmarschall Hermann Görings Privatjacht, dem Antiquar und Berufsfälscher Konrad Kujau aufsass und für gigantische Summen 60 Kladden von Führers Hand für den «Stern» erwarb. Kaum waren die ersten Texte grosskotzet ins Blatt gewuchtet, platzte die Bombe: alles erstunken und erlogen. Zwar hatten internationale Experten die Echtheit der Notizen diagnostiziert, aber unterlassen, das verwendete Papier zu untersuchen. Es wurde, welche Ironie, erst in der damals noch real existierenden DDR hergestellt.

«Schtonk» (das Wort hat seinen Ursprung im Jiddischen und meint «riesengrosse Sauerei» und taucht in Chaplins «Der grosse Diktator» auf, darf also füglich auch als Hommage Dietls an den grossen Meister vermerkt werden) setzt nun den gigantischen Presse- und Geschichtsschreibungs-Flop auf Breitleinwand ins Bild, genau mit dem bitterbösen Humor veredelt, der auf dem deutschen Satiremist sonst überhaupt nicht wächst; bei Gerhart Polt sowenig wie beim quicken Otto und wenn schon, dann am ehesten bei Altmeister Loriot.

Dietls Abschied von der bleischweren, verknorzten Vergangenheitsbewältigungsmentalität der bundesdeutschen siebziger Filmjahre hält sich in grossen Zügen an die aktenkundigen Fakten des blamablen Ereignisses, skizziert aber mit ausschweifender Lust vor allem das dröge Umfeld des Skandals als Männerbundgruppenbild mit Damen. Deftig und heftig kommt sie an, die Farce über das Spiessertum ganz unten und sehr weit oben. Heidemann heisst nun Hermann Willié, Kujau (der seinem Filminterpreten Uwe Ochsenknecht gegen Honorar behilflich war, die Hitler-Handschrift zu erlernen!) wird zu Professor Fritz Knobel, und als dritte im Bunde kapriziert sich Freya von Hepp, die Göring-Nichte, die als einzige Zweifel hat am fatalen Millionenspiel. Warum? Weil sie die Faszination und die Ränke des faschistischen Ungeists im Blut hat und nicht nur im traumverwirrten, sensationshascherischen Kopf. Frau von Hepps aristokratische Skepsis kontrastiert hervorragend zur kleinbürgerlichen Arroganz des aufgeblasenen Willié, den Dietl durchaus rechtens nicht als knallharten Boulevardreporter mar-

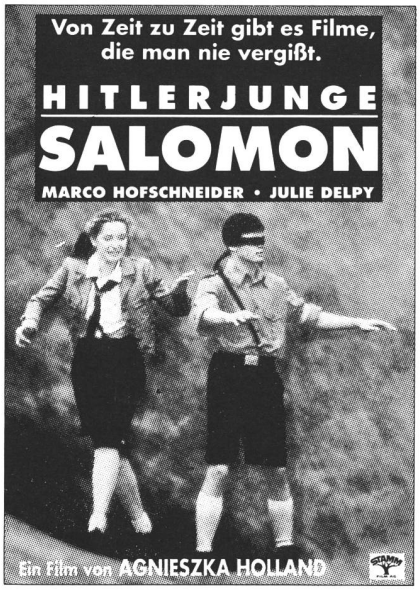
kiert, sondern karikierend als Journaillenpopanz aufplustert.

Wer spielt? Götz George hat die «Schimanski»-Jacke weggeschmissen und wird als Willié – endlich – zum Schauspieler. Uwe Ochsenknecht («Männer»), nach mancher Knallcharge nun von Dietl stark gefordert, gibt das Hitler-Double Knobel restlos überzeugend, und Christiane Hörbiger ist als Freya schlicht wunderbar. Ohne Fehl auch Harald Juhnke (nüchtern und ernüchternd glaubhaft) sowie Martin Benrath und Ulrich Mühe als Herrschaften von der Hamburger Medienschickeria. In der Rolle des Verlagsbuchhalters sehen wir sogar den Oberklatschkolumnisten deutscher Fernsehwirklichkeit, Andreas Lukoschik, und die Musik kommt vom populären Rockpoeten Konstantin Wecker.

«Schtonk», das ist der fällige Beweis, dass Unterhaltung sogar im deutschen Raum sehr wohl Themen anreissen darf und anzureissen vermag, die sich aus moralischen Gründen zur Verhohnepiepelung ganz und gar nicht eignen. Vordem haben sich vor allem die Ausnahmekönner Charles Chaplin mit «The Great Dictator» (1940) und Ernst Lubitsch mit der Komödie «To Be or Not to Be» (1942) in die laufenden Ereignisse der dunkelsten Phase deutscher Historie würdig eingeschaltet und vorgeführt, was sinngemäss auch das Credo des brillanten Literaturstänkerers Friedrich Dürrenmatt war: Den übelsten Schrecknissen kann nur das grellste Lachen Paroli bieten.

Die falsche «Stern»-Kunde von 1983 war gewiss kein grösstes Schrecknis, aber im Schlamm, den sie aufgewühlt hat, sind viele Schrecknisse enthalten, bis heute. «Schtonk» seziert die Kadaver der immer wieder aufkeimenden nostalgischen Verklärung und Verharmlosung des «Dritten Reiches», die Arroganz der Mächtigen in Politik und Medien, den Hang des Einzelnen zur allzumenschlichen Fehleinschätzung. Helmut Dietls grauslicher Schwank ist ein Feuerwerk krachender Lachsalven, aber er lässt beim Publikum nie falsche Schadenfreude aufkommen und hinterlässt das schleichende Gefühl, dass vieles von dem, was da passiert ist, sehr wohl jeden Tag aufs neue passieren könnte. Überall dort, wo sich die Geilheit der Medien auf noch gewaltigere Sensationen, noch aussergewöhnlichere Storys manifestiert. Und auch dort, wo der Zeitdruck so gross wird, dass an eine seriöse Recherche nicht zu denken ist. Dass all dies ohne falsche Töne über die Leinwand kommt, macht wohl die wahre Klasse von «Schtonk» aus, die Klasse eines Films, der ohne jeden Zweifel eine Art Stern-Stunde für das deutsche Kino bedeutet. ■

Mehrfach preisgekrönt u. a.:
GOLDEN GLOBE
als bester ausländischer Film



Ab 1. Mai im Kino

Europäische Kinopremiere von
trigon-film
Symphonie der Sinne –
eine Reise durch fünf Jahrhunderte
afro-karibisch-
lateinamerikanisch-europäischer
Geschichte!

Ein filmisches Feuerwerk von
Paul Leduc, Mexiko
Ein verführerisches Spiel mit Musik, Tanz,
Liedern und poesievoller Zauberei.

Kino Morgental, Zürich
Kino Movie, Bern
Kino Camera, Basel

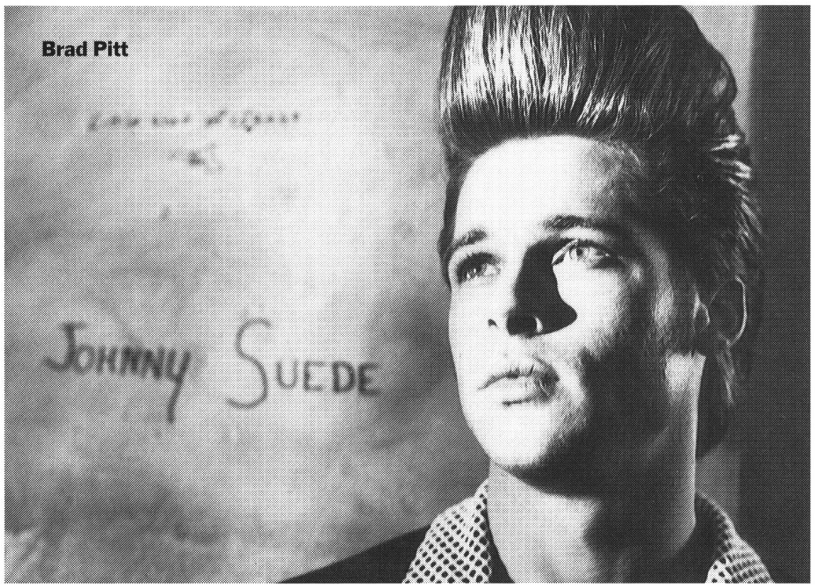
Johnny Suede

Regie: Tom DiCillo
Schweiz/USA 1991

Antonio Gattoni

Der einzige Outfitbestandteil, welcher Johnny zum echten Teddy noch fehlt, sind ein Paar stilechte Schuhe im fünfziger Look (Suede Shoes). Die Regie zeigt Erbarmen, und flugs landet das Gewünschte mit Gekrache auf einer Telefonkabine. Geboren ist ein Filmheld, der in Geist und Aussehen den fünfziger Jahren entsprungen sein könnte, doch entgegen seinen Wünschen in der rauhen Wirklichkeit New Yorks bestehen muss.

Ausgedacht und inszeniert hat die amüsant-spritzige Komödie um Johnny Suede der Amerikaner Tom DiCillo. Gemeinsam mit Jim Jarmusch hat er die New York University Graduate Film School absolviert und anschliessend die Kamera bei Jarmuschs Filmen «Permanent Vacation» (1981) und «Stranger than Paradise» (1984) geführt. Seine Erfahrungen aus der Zusammenarbeit mit Jarmusch hat DiCillo auf innovative Weise in seinen ersten Spielfilm einfliessen lassen. Die einzelnen Szenen von «Johnny Suede» sind so aufgebaut, dass die Figuren ähnlich wie bei Jarmusch genügend Zeit haben, den Bildraum zu betreten und auszufüllen. So werden viele Szenen mit einem Schwenk eingeführt, der es DiCillo ermöglicht, seine Figuren treffend klar aus ihrem Milieu heraus zu beschreiben, sie auch rhythmisch auf ihre Umgebung abzustimmen. Johnny lebt in Brooklyn, einem berüchtigten Stadtteil New Yorks. Er träumt davon, ein Rock 'n' Roll-Star zu werden. Die Hälfte der Zeit verbringt er vor dem Spiegel, um seine Haare in die Höhe zu fönen, die andere Hälfte, um seine geliebten Wildlederschuhe zu polieren. Dazwischen greift er zur Gitarre und singt Liebeslieder für eine Freundin, die es nicht gibt.



Brad Pitt

Doch Johnny muss erleben, dass sich seit den fünfziger Jahren einiges in der Welt geändert hat. Johnnys Träumen ergeht es ähnlich wie den Dinosauriern. Sie sterben aus, weil sie zu gross geworden sind. New Yorks Pflaster ist hart. Sein Demotape stösst auf wenig Begeisterung bei den Plattenfirmen. Um mehr als nur Karotten zum Frühstück zu essen, muss er einem Geschäftsmann die Wohnung streichen. Auch mit den Frauen klappt es nicht so einfach, wie er es sich von den Filmen her vorgestellt hat. Die erste lässt ihn sitzen, weil er im richtigen Moment das Falsche sagt. Die zweite, Yvonne mit Namen, passt schlecht ins Bild eines Teddy-Girls. Erstens, weil sie sich weigert, ihre Augenpartie zu schminken, und zweitens, weil sie die Freiheit hat, ihm als Schuhfetischisten ausgerechnet Schuhe an den Kopf zu werfen. Nichtsdestotrotz verliebt er sich in sie.

Tom DiCillo zieht seinem naiv-egozentrischen Helden eine Identifikationshülle nach der anderen vom Leib, bis dieser buchstäblich in Unterhosen und flachen Haaren dasteht. Die Demontage des aus dem Kult um Rock- und Filmmythen entliehenen Lebensstils betreibt DiCillo liebevoll-komisch und mit warmen, zarten Bildern, die viel Sympathie für Johnny verraten. Die zum Teil groteske Situationskomik wirkt nie aufgesetzt, sondern scheint wie von selbst aus den Schauspielern und Schauspielerinnen hervorzusprudeln.

Johnny Suede erwacht schliesslich aus einem Traum, den Hollywood für ihn vorfabriziert hat und den er als wenig realitätstauglich erkennt. Die Wildlederschuhe verschwinden so schnell, wie sie gekommen sind, und anstelle derselben winken dem Helden ein Paar Hausschuhe. ■