Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 46 (1994)
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

32 Short Films about Glenn Gould

Regie: François Girard
Kanada 1993

32 Variationen über Glenn Gould

Daniel Kothenschulte

Zweimal hat Glenn Gould Bachs «Goldberg-Variationen» aufgenommen: 1955, 23jährig und noch ganz am Anfang seiner Karriere, sowie in seinem Todesjahr 1982. Dazwischen lebte der Pianist ein Leben im Verborgenen, das sich auch Verwandten und Freunden meist verschlossen hat. Ein Thema und 32 Variationen, das sind die «Goldberg-Variationen» – und ebenso hält es dieser aussergewöhnliche Film, der sich wie sein Sujet jeder Einordnung widersetzt: Er ist zugleich Spiel-, Dokumentar- und Experimentalfilm, vor allem aber ein Musikfilm.

Die 32 Kurzfilme sind in sich geschlossen. Ihre Basis ist jeweils ein kurzes Musikstück aus Goulds reicher fonografischer Hinterlassenschaft. Zu Beginn natürlich die Aria aus den «Goldberg-Variationen», wie Bach selbstverständlich allgegenwärtig ist in einem Gould-Porträt, auch Beethoven ist reich vertreten. Das «Adantino» aus der E-Dur-Sonate von Jean Sibelius illustriert Goulds Beziehung zum Norden, dem er sich stets verbunden zeigte, dargestellt im elften Kurzfilm «Solitude». Dazu und immer wieder: Landschaftsaufnahmen der kanadischen Küste. Alain Dostie ist ein hervorragender Kameramann; die verhangene Neutralität, die er den Nebelbildern beigibt, korrespondiert vorzüglich mit dem Spiel Goulds zwischen stilistischer Askese und leidenschaftlichem physischen Einsatz.

Gould selbst tritt gleich zu Anfang aus dem Nebel der Landschaft, dargestellt vom kanadischen Schauspieler Colm Feore, ohne sich freilch je der entrückten Aura zu entledigen. So schwingt ein leichtes Pathos mit in diesem Film, aber diese Feierlichkeit ist nie sentimentaler Natur, sondern Ausdruck von Liebe und Ernsthaftigkeit. Wie oft hat man schon Künstlerporträts gesehen, in denen ein schlecht kostümierter Schauspieler in Schulfunkmanier Selbstzeugnisse der jeweiligen Persönlichkeit deklamierte. Derartiges ist hier glücklich vermieden, denn Feore versucht gar nicht erst, wie Gould auszusehen, und doch erfasst er kongenial die physische Aura des Pianisten, dessen Haltung und Gestik er minimalistisch, doch unübersehbar zitiert. Diese Annäherung ist so dezent, dass Goulds tatsächliche Manierismen, etwa in der Sprache, nur angedeutet werden. Dies führt unweigerlich zu einer leichten Idealisierung, die sich freilich vorzüglich in den getragenen Ton der Inszenierung einfügt.

Colm Feore

Die Kurzfilme haben höchst unterschiedliche Themen: etwa Goulds Selbstinszenierung in Interviews, seine Telefon-Besessenheit, das Geschick des Börsianers, seine nächtlichen Autofahrten oder die Tablettensucht. Ferner Goulds Hypochondrie, seinen Perfektionismus, seine Theorien über die Beziehung zum Publikum im medialen Zeitalter. Statements von Kollegen wie Yehudi Menuhin sind ebenso Gegenstand einzelner Filme wie Impressionen vom Innenleben eines Steinway-Flügels. Dank der thematischen Vielfalt erscheint der Film nie langweilig, wirkt aber auch nie uneinheitlich: Verbindungsglieder sind Goulds allgegenwärtiges Klavierspiel und vor allem die Kamera, die sich der Detailaufnahmen ebenso vielschichtig bemächtigt wie der Landschaften oder Porträts von Zeitzeugen.

Seit seinem Abschied vom Konzertleben im Jahre 1964 kommunizierte Gould mit seinem Publikum ausschliesslich über die Medien. In ihrer filmischen Annäherung verfolgen die Filmautoren nun diesen Weg zurück. Das stilistische Prinzip ist dabei das des Essays: Fussnoten zu Goulds Leben und Werk, die nie belehren, aber stets weiterführen wollen, erhellend gleichermassen für Kenner wie für musikalische Laien. Offen war man dabei auch für einen Kurzfilm aus fremder Hand: In einem in voller Länge (leider nicht in der ursprünglichen 3D-Fassung) gezeigten Animationsfilm des Kanadiers Norman McLaren sieht man, synchron zur Bach-Interpretation Goulds, ein kosmisches Ballett, das Mikro- und Makrokosmos musikalisch und bildnerisch zusammenführt, geradeso wie der Pianist Glenn Gould es getan hat – minimalistisch und doch mit Blick auf die Unendlichkeit. ■

Fearless

Regie: Peter Weir
USA 1993

Jenseits der Angst

Franz Everschor

Flugzeugkatastrophen haben die Phantasie der Filmemacher zu allen Zeiten beflügelt, von Henry Kosters «No Highway in the Sky» (1951) über die melodramatische «Airport»-Trilogie der siebziger Jahre, die ausgelassene «Airplane»-Parodie von Jim Abrahams und den Brüdern David und Jerry Zucker (1980) bis zu Stephen Frears vielschichtiger Satire «Accidental Hero» (1992). «Fearless» hat mit allen früheren Absturzfilmen nichts als das Faktum des Unglücksfalls gemein. Es ist ein Film so eigener Art, dass sich selbst die Kinowerbung davor scheut, die Katastrophe deutlich in den Mittelpunkt zu rücken. «Fearless» ähnelt mehr einer in Bilder umgesetzten Exegese (Auslegung) über die verwandelnde Kraft des Todeserlebnisses.

Schon die ersten Einstellungen des Films signalisieren, dass es hier nicht um die realistische Rekonstruktion eines Flugzeugabsturzes und seiner Folgen geht, sondern um die Dimension hinter der oft beschriebenen Realität: Die Kamera ist fixiert auf ein Maisfeld, aus dem nachtwandlerisch Menschen sich ihren Weg bahnen. Ein Mann mit einem Baby auf dem Arm, gefolgt von einem kleinen Jungen, geht an den sichtbar werdenden Trümmern eines abgestürzten, auseinandergebrochenen Flugzeuges vorbei. Seine Bewegungen sind automatisch; seine Augen verraten, dass er nicht wahrnimmt, was sie sehen. Menschen sprechen ihn an, aber die Stimmen erreichen ihn nur halblaut wie aus weiter Ferne. Wirklich scheint nur der Schmerz der anderen: der Verletzten, der Mutter, die verzweifelt nach ihrem Baby sucht. Das Leben hat nichts Wirkliches an sich, ähnelt jenem orientierungslosen Grenzbereich zwischen Traum und Erwachen, den wir alle kennen. «Während meiner Nachforschungen für den Film», sagte Regisseur Peter Weir in einem Interview der *Los Angeles Times*, «bin ich häufig auf Andeutungen einer spezifischen mystischen Bewusstseinslage gestossen, auf die Dichter oft anspielen, in der sich Körper und Seele voneinander trennen und die befähigt, die Existenz der anderen gleichsam losgelöst zu betrachten.»

Max (Jeff Bridges), ein erfolgreicher Architekt in mittleren Jahren, der sich mit seinem Partner und Freund auf einer Geschäftsreise befand, hat den grauenhaften Unfall überlebt. Mehr noch, in den Augen der Öffentlichkeit ist er ein Held, weil er etlichen Mitreisenden beim Verlassen des Wracks geholfen hat. Doch seine Rückkehr in das bisherige Leben ist alles andere als die Fortsetzung seiner beinahe verlorenen Existenz. Zwischen den Personen seines Vertrauens – der Frau (Isabella Rossellini), mit der er seit 16 Jahren verheiratet ist, dem Sohn, der Frau seines bei dem Unglück umgekommenen Freundes – bewegt er sich wie ein Fremder. Es ist sein Leben, zu dem er heimkehrt, und doch erkennt er sich darin nur wie ein Akteur, der das alles längst hinter sich gelassen hat. Schon während der grauenvollen Minuten des hilflosen Wartens vor dem Eintritt der Katastrophe gab es für ihn einen Augenblick, in dem seine Angst vor dem Fliegen und die Anspannung der Situation ins Gegenteil umschlugen, in eine plötzliche überirdische Ruhe, so als wäre schon alles vorbei. In jener Sekunde überschritt Max eine Grenze, die jede Furcht ausgelöscht hat. Das Erlebnis, dem Tod ins Angesicht gesehen zu haben, hat ihm gleichzeitig die Angst vor dem Tod genommen.

Die Menschen, mit denen er sein früheres Leben verbracht hat, erscheinen ihm wie Fremde von einem anderen Planeten. Identifizieren kann er sich nur mit denen, die das gleiche erlebt haben wie er. Vor allem mit Carla (Rosie Perez), einer jungen Mutter, die ihr Kind bei dem Absturz verloren hat, und die nicht weiss, dass es ein unterdrückter Schuldkomplex ist, der sie daran hindert, ins Leben zurückzukehren. Mit ihr bewegt er sich durch die Strassen des vorweihnachtlichen San Francisco, als ob er die Stadt und die kleinen Freuden des Lebens zum ersten Mal entdecke. Und für sie riskiert er noch einmal die Konfrontation mit dem Tod, der seine Schrecken für ihn verloren hat, um sie von ihren Schuldgefühlen zu befreien.

Es ist aber nicht nur Max, dessen Leben aus dem Gleis geraten ist. Auch seine Umgebung muss sich in einer Welt zurechtfinden, der keiner gewachsen ist, weil unsere moderne Gesellschaft auf sie nicht vorbereitet. Peter Weir: «In der modernen westlichen Welt sterben die meisten Menschen, ohne dass wir ihrem Tod beiwohnen. Wir haben in unserer Kultur Alter und Tod erfolgreich unter den Teppich gekehrt» (vgl. das ausführliche Zitat Weirs in ZOOM 12/94, Seite 3). Die professionell mit dem Tod zu tun haben, der Anwalt und der Psychotherapeut, erstarren in ihrer automatisierten Routine zu den einzigen Karikaturen, die der Film zulässt; sie sind womöglich weiter von der existentiellen Wahrheit entfernt als irgend jemand sonst. Tod ist kein natürlicher Bestandteil unseres Lebens mehr, ist wegorganisiert worden in einen Grenzbereich, der sich persönlicher Erfahrung gemeinhin entzieht, wird wie ein Makel oder wie ein Geschäft behandelt, hat mehr mit Krankheit und Lebensversicherung zu tun als mit der Grundsubstanz unseres Daseins. Ihm plötzlich in Gestalt eines «Auferstandenen» begegnen zu müssen, wirft die Menschen aus der Bahn.

Welten trennen diesen Film von den medienüblichen traditionellen Katastrophen-Abenteuern. Welten aber trennten Peter Weirs Filme schon immer von den vereinfachten Abziehbildern der Realität, die Hollywoods Filmindustrie gemeinhin liefert, in der er nun schon seit über einem Jahrzehnt arbeitet. Wie er es stets wieder fertigbringt, dem kommerziellen Apparat Filme wie «Witness» (1985), «Mosquito Coast« (1986) und «Dead Poets Society» (1988) abzutrotzen, ist sein Geheimnis. Doch noch nie haben ihn seine Produzenten so kompromisslos zu den Anfängen seiner Karriere zurückkehren lassen wie mit «Fearless».

Jeff Bridges

Wie so häufig in Weirs Filmen sind es weniger die Ereignisse, sondern deren Inszenierung, die das Wesen des Films bestimmen. Bereits die Behandlung der Absturz-Katastrophe selbst ist ungewöhnlich. Wenn der Film beginnt, ist alles schon vorbei. Sensationshungrige sehen sich enttäuscht. Keine dramatisch rekonstruierte «Crash-Landung», nur noch Bilder der Folgen. Auch sie distanziert, wie Traumsequenzen. Erst mit wachsendem Abstand des Helden, je mehr er mit seiner Reintegration in die Welt der eigenen Vergangenheit kämpft, kehren die Eindrücke von der Katastrophe als Erinnerungsfetzen zurück, in die Handlung eingebaut als Motivationspartikel für ein Verhalten, das dem Publikum zunächst fremd und absurd vorkommen muss. Erst ganz zum Schluss des Films, als Max in einem Asthma-Anfall erneut zwischen Leben und Tod schwebt, erscheinen die letzten Details des Absturzes auf der Leinwand. Aber auch jetzt nicht als realistische Reportage, sondern verfremdet zu einem übersinnlichen Ereignis, das durch die Verwendung der elegischen Musik des ersten Satzes von Henryk Goreckis Dritter Sinfonie (inspiriert von alten polnischen Klageliedern auf das Heilige Kreuz) vermehrten Abstand von jeder Irdischkeit gewinnt. Musik hat seit der Panflöte in «Picnic at Hanging Rock» (1976) in allen Filmen Peter Weirs eine grosse Rolle gespielt. In «Fearless» fällt (bis auf den Schluss) meist deren Abwesenheit auf. Obwohl Maurice Jarre im Nachspann genannt wird, gibt es so gut wie keine Musik. Dem korrespondiert die übrige Tonebene, in der Umweltgeräusche stark zurückgenommen sind, in mehreren Szenen total ausgeschaltet werden. Der ganze Film ist überschattet von einer mysteriösen Stille, in der sich die vertrauten Landschaften zu surrealen Bausteinen verwandeln, die neuer Entdeckung bedürfen. Man muss hineinlauschen in jede Szene des Films, genau hinhören auf die wie aus weiter Ferne kommende Stimme von Max. Mit scheinbar geringen Mitteln knüpft Weir an die Spiritualität seiner frühen australischen Filme an. Wie in «Picnic at Hanging Rock» taucht der Zuschauer in eine andere, mystische Welt ein, wie in «The Last Wave» (1977) durchdringen sich Traum und Realität.

Peter Weirs Filme haben sich stets erst aus der Betrachtung einer «zweiten Schicht» hinter der Oberfläche der eigentlichen Handlung erschlossen. Das moderne Sydney ist unterhöhlt von den Kultstätten der Eingeborenen, den «Zeichen der Traumzeit», die sich unaufhaltsam zu verwirklichen beginnen («The Last Wave»); eine private Zweierbeziehung droht an den Auswirkungen der brisanten politischen Situation zu scheitern («The Year of Living Dangerously», 1982); die in sich ruhende Harmonie gläubiger Menschen wird durch den Einbruch einer rücksichtslosen Umwelt aus dem Gleichgewicht gebracht («Witness»); der idealistische Geist scheitert fast an den Machtstrukturen des Systems, das er bekämpft («Dead Poets Society»). Die Kehrseite konventioneller Realität ist es, die Weir stets fasziniert hat, die Infragestellung scheinbarer Gewissheiten. Es sind Situationen der Beunruhigung, oft bis ins Extrem der Klaustrophobie reichend, deren Inszenierung ihn interessiert. Es ist eine konstante Suche nach geistiger Freiheit, die selbst noch in seiner einzigen Komödie, «Green Card» (1990), gegenwärtig ist. In «Fearless» treibt er diese Suche bisher am weitesten, indem er eine repräsentative Angstsituation zu einem spirituellen Drama überhöht, in dem das Mysterium des Todes realer ist als alle Erscheinungsformen irdischen Lebens. ■

Backbeat

Regie: Iain Softley
Grossbritannien 1993

Peter Strotmann

Nachdem die Geschichte der «Fab Four» (Beatles) inzwischen bis zum Überdruss heruntergeleiert worden ist, von zahllosen mehr oder minder devoten Biografien über die Heldendemontage (Goldmans Lennon-Buch) bis zur liebevollen Parodie («The Rutles»), sollte man meinen, dass ein Film ausgerechnet über den Bassgitarristen, der nur in grauer Vorzeit – und selbst damals nicht so richtig – zur Gruppe gehörte, nicht unbedingt not tut. Tut er auch nicht. Andererseits ist «Backbeat» nicht der auf das schnelle Geld spekulierende Nachzügler, den man hätte befürchten können. Im Gegenteil, Iain Softleys Film handelt diese rockhistorische Randnotiz weitgehend liebe- und stimmungsvoll ab.

Stuart Sutcliffe (Stephen Dorff) hiess besagter fünfter Beatle. Kein Vollblutmusiker, keiner, der gierig auf den grossen Ruhm wartete. Aber mit seinem besten Freund John Lennon (Ian Hart) und dessen Band für ein paar Monate nach Hamburg zu kommen, dem öden Alltag von Liverpool entfliehen zu können, das reizt den Kunststudenten schon. Also investiert er ein paar Pfund in einen E-Bass und geht mit auf die Fähre. Man schreibt August 1960. Noch ist das Musikgeschäft für die Beatles eine reine Ochsentour. Die Jungs vom Mersey sind in einem alten Kino untergebracht, die Bezahlung ist miserabel, die wenigen Leute, die sich im Kaiserkeller verlieren, zeigen kaum Interesse an dem lärmenden Rock'n'Roll auf der Bühne. Die Beatles beissen sich durch, sie schleifen an ihrem Sound. Nur Sutcliffe spielt nicht mit, besonders Paul McCartney (von Gary Bakewell physiognomisch irritierend exakt verkörpert) ist er mit seinem lustlosen Auftreten ein Dorn im Auge. Lennon hält ihm die Stange – bis eines Tages Astrid Kirchherr (Sheryl Lee) unter den Zuschauern auftaucht. Eifersüchtig muss Lennon mitansehen, wie die schöne Fotografin, die später einige der berühmtesten Beatles-Fotografien schiessen und den frühen Look der Band mitprägen wird, dem Freund ganz offenkundig den Vorzug gibt.

Sutcliffe taucht in die existentialistisch angehauchte Hamburger Kunstboheme ein, er fühlt sich bei der Deutschen und ihrem Freund Klaus Voormann (Kai Wiesinger) wohler als bei seinen Kumpeln aus Liverpool, die ohne ihn ihre ersten Studioaufnahmen (als Begleitung für Tony Sheridan) absolvieren. Ärger mit den Behörden – George Harrison ist noch keine 18 – verfrachtet die Gruppe für ein paar Monate zurück nach Liverpool. Als sie 1961 zurückkehrt, wird die Beziehung zwischen Stuart und Astrid noch enger: Der Engländer hängt die Gitarre endgültig an den Nagel, er widmet sich wieder der Malerei, man spricht von Heirat. Lennon versöhnt sich mit der Fotografin und seinem Freund, ehe es erneut zurück nach England geht. Es wird ein Abschied für immer – während die Beatles in ihrer Heimat den Grundstein zu ihrem Weltruhm legen, fällt Stuart Sutcliffe, der alle ärztlichen Warnungen in den Wind geschlagen hatte, im April 1962 einer Gehirnblutung zum Opfer.

«Backbeat» ist keine Beatles-Geschichte, zumindest nicht in erster Linie. Dazu bleiben George Harrison (Chris O'Neill) und Pete Best (der Vorgänger von Ringo Starr, Scot Williams)) zu blass. Und auch Paul McCartney existiert in erster Linie als Widersacher von Sutcliffe und Stichwortgeber für die bissigen Ausfälle des wort-gewitzten Lennon. Es sind die letztgenannten, die Iain Softley primär interessieren, ihr enges Verhältnis zueinander – das Paradebeispiel einer Männerfreundschaft, die durch das Auftauchen einer Frau die Balance verliert. Lennon ist eifersüchtig, soviel ist klar, nur: auf wen? «Auf mich!», stellt Astrid Kirchherr einmal fest, und der Engländer hat Mühe mit der Antwort. Solche Spekulationen über verborgene homosexuelle Neigungen Lennons gehören zu den Momenten, in denen die leichte, unterhaltsame Note des Films verlorengeht, in denen er unnötig bedeutsam wird. Das wiederholt sich später, wenn Sutcliffes manisches Schaffen an der Leinwand in gesucht expressiven Kameraeinstellungen eingefangen wird, oder wenn Lennon am Fenster des Verstorbenen steht und Astrid für Augenblicke den Geliebten vor sich zu haben meint.

Im übrigen verlässt sich «Backbeat» auf die Qualitäten, die der Stoff quasi mitliefert. Kleine Anekdoten, die, jede für sich, im Licht der späteren, allseits bekannten Geschichte ihre «Unschuld» verlieren, in einem anderen Blickwinkel erscheinen: Der Mann, der auf Stuarts Matratze seinen Rausch ausschläft, entpuppt sich als Ringo Starr, damals noch bei «Rory Storm and the Hurricanes» an den Trommeln; die Frisur, die Astrid ihrem Freund aus einer Laune heraus verpasst, wird zum Modell für die späteren «Pilzköpfe» und dergleichen mehr. Der zweite wesentliche Pluspunkt von «Backbeat» ist die atmosphärische Stimmigkeit: Iain Softley sieht die frühen Sechziger vielleicht etwas zu sauber, aber ohne dass sich die Augen verklären – wobei die Kamera oft die gleiche Sorgfalt an den Tag legt, die auch die kunstvoll arrangierten Fotos von Astrid Kirchherr prägte. Ein Beleg für das «Authentische» mag im übrigen die Filmmusik sein, die eben jenen Rock'n'Roll nachspielt, den die Beatles damals nachspielten, mangels eigener Songs. Die Aufnahmen entstanden im Schnelldurchgang, und das, obwohl einige Musikerprominenz am Werk war (Dave Pirner von «Soul Asylum» und Mike Mills von «R.E.M.») und Produzent Don Was ansonsten als Studiotüftler verschrieen ist. ■

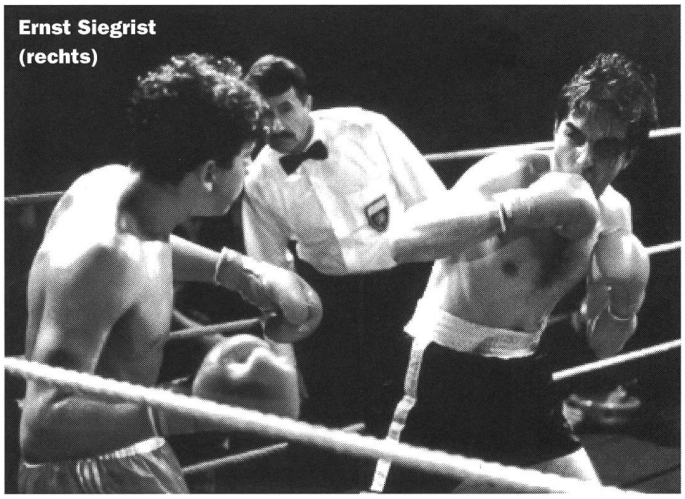
Punch

Regie: Alain Birkinshaw, Johannes Flütsch
Schweiz/Deutschland/Frankreich 1994

Martin Schlappner

Natürlich wird man in den Filmen des Berners Johannes Flütsch auch andere Themen ausmachen können, immer wieder jedoch rückt bei ihm der Aussenseiter in die Mitte. Für diesen erwärmt er sich, auch wenn er ihn nicht unkritisch verherrlicht. Dem Fahrenden und seiner Familie bringt er in «Zärtlichkeit und Zorn» (1981) Sympathie entgegen, weil der «Zigeuner» im Widerstand gegen die Norm der ihn umgebenden bürgerlichen Gesellschaft seine Eigenständigkeit behauptet. Sympathie zeigt er auch für die beiden Clochards in «Der Traum von Paris» (1987), insofern es diesen gelungen ist, ihr Ausscheiden aus dem Erwerbsalltag als nun unabänderbare Existenz zu ertragen, auch wenn ein Lebenssinn darin nicht erkennbar wird. Dass die Flucht aus der Gesellschaft keine Rettung vor der befürchteten Verkümmerung sein kann, hat Flütsch in «Chapiteau» (1983) dargestellt, wo der Traum eines jungen Mannes, in der Zirkuswelt als einem auch für ihn lebbaren gegenbürgerlichen Biotop heimisch zu werden, jäh zerplatzt.

In «Chapiteau», seinem ersten Spielfilm – die übrigen Filme sind als dokumentarische Erzählungen angelegt –, hat Johannes Flütsch versuchsweise zu einem Diskurs über die Rolle des Aussenseiters angesetzt, der, ob als Künstler oder Aussteiger, im neueren Schweizer Film eine oft eher mythisierte Figur ist. In seinem zweiten Spielfilm nun, «Punch» – für den er das Drehbuch geschrieben, die Regie indessen an einen (ihm durch die Koproduzenten aufgenötigten) Adapteur, den Neuseeländer Alan Birkinshaw, abgegeben hat –, unternimmt er es, diesen Diskurs fortzuführen; gründlicher und emotional ergreifender, wenn auch im Ergebnis, so man dieses als eine künstlerische Leistung beurteilen will, schliesslich dann doch so überzeugend nicht.


Ernst Siegrist (rechts)

Hinter der – ziemlich unverschlüsselt vorgetragenen – Lebensgeschichte seines Helden, des Boxers Köbi Rot (Ernst Sigrist), wird das Drama des Berner Oberländers Walter Blaser greifbar, der, nachdem seine Existenz im Ring zerbrochen war, in tödlicher Verzweiflung seine Frau und sich selber erstochen hat. Johannes Flütsch hat diese Lebensgeschichte eines Mannes, der, von Ängsten und Nöten getrieben, sich selber zerstörte – im Boxsport wie im Umgang mit Menschen, die er mit seinen Empfindungen nie hat erreichen können – zunächst für eine schriftstellerische Reportage recherchiert; diese ist denn auch unter dem Titel «Das verletzte Kind» erschienen. Dieser Titel allein vergegenwärtigte schon das schwierige Dasein des späteren Boxers als Verdingbub: Jeder Hieb, den er im Ring austeilte, war ein Schlag der Rache für die erlittenen Demütigungen.

Johannes Flütsch ist ein – wie «Zärtlichkeit und Zorn» so meisterlich wie emotionalisierend zeigte – ein Dokumentarist von akribischer Begabung. Wäre es da für das Gelingen des Films, hätte er sich in dokumentarischer Vergegenwärtigung einer realen Geschichte an diese Recherchen gehalten, nicht besser gewesen, auf die in die Fiktion überhöhte Dramatisierung des Stoffes in einem Spielfilm zu verzichten? Eine solche, in Teilen zweifellos inszenatorisch zu rekonstruierende dokumentarische Erzählung wäre wohl glaubwürdiger ausgefallen als das nun in «Punch» geschehen ist.

Die gestalterische Vernetzung des Versagens eines physisch so starken, aber psychisch so verletzbaren und mental so verwirrbaren jungen Mannes einerseits und der Schuld anderseits, die von der Gesellschaft, wie sie sich erbarmungslos im Boxermilieu verkörpert, an ihm begangen wird, ist auf eine vordergründig melodramatische Ebene geraten. Ob die in der Darstellung des Milieus zudem feststellbaren Dissonanzen – besonders auffällig in der technischen Verarbeitung des optischen wie akustischen Materials – auf einen Mangel an Finanzen, die für einen vom Milieu her doch aufwendigen Film nötig gewesen wären, oder auf puren inszenatorischen Dilettantismus zurückzuführen sind, ist schwierig zu entscheiden. Da «Punch» der erste Schweizer Film aus dem Boxermilieu ist, ein Thema also erschliesst, das in anderen Filmländern eine starke Tradition hat, wäre ein Gelingen, auch schauspielerisch, von Herzen wünschenswert gewesen. ■

Hsimeng rensheng

Regie: Hou Hsiao-hsien
Taiwan 1993

The Puppetmaster/Der Meister des Puppenspiels

Trudy Baumann

Dem Puppenspieler Li Tien-lu ist man bereits in den drei letzten Filmen des taiwanischen Filmemachers Hou Hsio-hsien (in neuerer Transkription: Hou Xiaoxian) begegnet: als Grossvater in «Lien lien feng chen» (Liebe, Wind, Staub, 1986) und «Nilouhe nüer» (Tochter des Nils, 1987) sowie als schwankendem Patriarchen in «Beiqing chengshi» (Stadt der Trauer, 1989). Nun hat Hou das Leben des alten Mannes und berühmten Meisters traditioneller asiatischer Puppenspielkunst selbst zum Filmthema gemacht. «Hsimeng rensheng» gibt Einblick in 36 Jahre seines Lebens und seiner Karriere, die geprägt sind durch die wechselvolle Geschichte Taiwans. Er umspannt die Zeit von 1909 bis 1945, von der Geburt Li Tien-lus bis zum Ende der japanischen Besetzung Taiwans.

Hou lässt den über achtzig Jahre alten charismatischen Li Tien-lu gleich selber aus seinem Leben erzählen: manchmal frontal in die Kamera, meistens aber kommt seine Stimme aus dem Off. Aus diesen Erzählungen destilliert Hou die Szenen, welche Lis Biografie präzise in Stimmung und Dekor, aber nicht lückenlos, rekonstruieren. Wort und Bild werden dabei bewusst nicht zur Deckung gebracht. Sie sind leicht verschoben. Das macht die besondere Erzählstruktur dieses Films aus. Hous visuelle Umsetzung von Li Tien-lus erzählten Geschichten liefert weder eine blosse Bebilderung noch einen Kommentar oder eine kritische Analyse des Gehörten, sondern lotet behutsam aus, was darin steckt an Tradition, Kultur, Identität und Gefühlen von Verlust, Schmerz, Liebe und Trauer. Er ergänzt, greift auch mal voraus oder lässt ganz einfach eine Geschichte ohne Bilder wirken, wie diejenige von der Grossmutter. Li erzählt sie direkt in die Kamera.

Obwohl der Film chronologisch der Biografie von Li Tien-lu (in drei verschiedenen Lebensaltern gespielt von Cho Ju-wei, Cheng Kuei-chung und Lin Chung) folgt, ergibt sich aus den einzelnen Ereignissen kein zusammenhängendes Ganzes, dem sich sein Leben subsumieren liesse, versehen mit einer passenden Etikette. Die einzelnen Stationen seines Lebens werden als solche belassen und nicht auf eine bestimmte Entwicklung hin erzählt: die Geburt Lis in einer chinesischen Grossfamilie; die Geschichte um seine Namengebung; der Tod der Mutter (Kao Tung-hsiu) an Tuberkulose, als er erst acht Jahre alt ist; die Ankunft der Stiefmutter (Yang Lyin); die Ausbildung zum Puppenspieler schon als Junge; das Verlassen der Familie und die Heirat gegen den Willen des Vaters (Tsai Chen-nan); die Gründung einer eigenen Theater-Gruppe; die Zeit nach dem Ausbruch des chinesisch-japanischen Krieges 1937, als sein Puppentheater von den Japanern verboten wird; Lis Wanderleben als Schauspieler; die wundervolle Zeit mit seiner Geliebten; die Rückkehr zu seiner Familie; die Erkrankung an Malaria und zum Schluss seine Rückkehr als Puppenspieler in Taiwans Hauptstadt Taipeh, als die Japaner nach mehr als fünfzig Jahren Besetzung Ende des Zweiten Weltkriegs die Insel verlassen.

Einen Anfang oder ein Ende bei diesen Episoden zu suchen, wäre vergebens. Als Zuschauerin tritt man mitten in die Szenen ein und man verlässt sie wieder, ohne das Gefühl zu haben, dass sie schon zu Ende wären. So geht es einem mit dem ganzen Film. Die historischen Daten, die den Rahmen des Films abstekken, sind daher willkommene äussere, quasi «natürliche» Anfangs- und Endpunkte. Die zwischen den einzelnen Ereignissen entstehenden Lücken eröffnen Raum für eigene Gedanken, wenn die Lückenhaftigkeit nicht als zu kritisierender Mangel (miss-)verstanden wird. Diese offene, fragmentarische Form erweist sich über die beträchtliche Länge des Films von fast zweieinhalb Stunden auf erstaunliche und faszinierende Weise als erfrischend. Es ist Kino, das die Erfahrung von Raum und Zeit neu entdecken lässt – Kino wie eine ausgedehnte Meditation.

Seit Beginn seines Filmschaffens Anfang der achtziger Jahre zeichnet sich der 1947 geborene Hou Hsiao-hsien durch eine eigene originale Filmsprache aus. Ein Stichwort, das bei seinen Filmen immer wieder fällt, und auch bei diesem Film voll zu Geltung kommt, ist «Distanz». Sie entsteht durch eine Beobachtung, die den Personen nicht nahe rückt, sie ganz wörtlich aus der Entfernung betrachtet. Die Kamera hält einen respektvollen Abstand zu den Schauspielerinnen und Schauspielern, welche dadurch in eine ungewohnte Ferne für Zuschauerinnen und Zuschauer rücken. «Die Art, mit ruhigen und distanzierten Einstellungen zu filmen, gibt den Schauspielerinnen und Schauspielern mehr Freiheit. Zudem hebt dieser Blick die Trennung zwischen Mensch und Umgebung, deren Schönheit ich übertragen will, auf», bemerkt Hou Hsiao-hsien dazu. In «Hsimeng rensheng» gibt es weder Schwenks noch Kamerafahrten. Die Kamera verharrt statisch am Ort. Bei Innenaufnahmen fällt die Staffelung der Räume auf, die Blicke gehen durch Türen und Fenster hindurch. So sieht man zum Beispiel die Mutter bei ihrer Rückkehr aus dem Spital von ihrem Zimmer im oberen Stock aus. Der Blick auf sie geht zuerst noch durch einen weiteren

rechts: Lin Chung als erwachsener Li Tien-lu

Raum bis er endlich zur Treppe kommt, wo sie im Bild erscheint. Ebenso statisch filmt Hou die Landschaften. Oftmals bestehen seine Landschaftsaufnahmen aus einer einzigen Einstellung. Die Menschen laufen in diese Landschaft hinein und wieder hinaus.

«Hsimeng rensheng» ist nach «Beiqing chengshi» bereits der zweite Film Hou Hsiao-hsiens, der sich um die Aufarbeitung der jüngeren taiwanischen Geschichte bemüht. Es ist der Versuch, Licht in eine Vergangenheit zu werfen, die nur mündlich und bruchstückhaft überliefert ist, über die die Generation von Hou im Geschichtsunterricht nichts gehört hat, weil die «grosse chinesische Geschichte» Programm war. Die persönlichen Erinnerungen Li Tien-lus ermöglichen einen unverkrampften Blick auf diesen blinden Fleck der Geschichte Taiwans, auf die Zeit der Besetzung durch die Japaner. Dabei wird nicht etwa das Bild eines heroischen, Widerstand leistenden Volkes gezeichnet. Schon vor den Japanern war Taiwan immer wieder eine von fremden Völkern besetzte Insel. Der Film zeichnet das realistische Bild einer Bevölkerung, die sich nicht gerade an die Japaner verkauft, jedoch schicksalsergeben die Eingriffe in ihre Identität über sich ergehen lässt. Ganz besonders deutlich wird dies in jener Episode des Films, wo Li Tien-lu als Knabe miterlebt, wie eines Tages japanische Offiziere ins Haus kommen und mitteilen, dass alle männlichen Mitglieder der Familie ihren traditionellen Zopf abschneiden müssen. Sie werden zu diesem Zweck mit einem Gratiseintritt in die Oper geködert. Als der Grossvater, das Oberhaupt der Familie, dies hört, ist sein Entsetzen darüber nur für einen Moment zu spüren. Ohne Protest weist er die männlichen Mitglieder der Familie an, dem Befehl Folge zu leisten. In der nächsten Einstellung zeigt Hou die Männer bei der Opernvorstellung. Während der Aufführung sieht man nur nebenbei, wie Soldaten mit einem grossen Korb durch die Reihen gehen und die Zöpfe kappen. Keiner der Männer dreht sich um. Die darauffolgende Einstellung zeigt eine Szene im Freien, wo zuerst nicht recht klar ist, was die herumstehenden Männer machen, die man nur aus Distanz sieht. Der aufsteigende mottende Rauch lässt aber keinen Zweifel daran, dass hier die Zöpfe verbrannt werden. Es sind starke Bilder, die auf leise Art den Verlust von Identität schmerzlich bewusst machen. Es gibt keine dramatische Ausschlachtung des innerlichen Aufschreis, der hier stattfindet.

Hou Hsiao-hsiens Kino ist kein Kino der Suggestion, der Überwältigung. Sein Kino verlangt eine radikal andere Sehweise, um seine ganz eigene Wirkung entfalten zu können. Sein Kino offenbart eine faszinierende Rigorosität, unerhörte Freiheit und tiefe Humanität. ■

The Joy Luck Club

Regie: Wayne Wang
USA 1993

Töchter des Himmels

Michel Bodmer

Im japanisch besetzten China der vierziger Jahre gründet Suyuan (Kieu Chinh) einen Klub von vier Frauen, die sich wöchentlich zu Mahjong-Spiel und Festessen treffen. Sie verdrängen die triste Realität und hoffen auf neues Glück. Das ist ihre einzige Freude. Darum nennen sie ihren Party-Klub *Joy Luck.*

1949 gründet Suyuan in San Francisco einen zweiten *Joy Luck Club*, mit Lindo (Tsai Chin), An-mei (Lisa Lu) und Ying-Ying (France Nuyen), drei anderen eingewanderten Chinesinnen. Als Suyuan in den achtziger Jahren stirbt, soll ihre Tochter June (Ming-na Wen) ihren Platz im Klub einnehmen. Das gibt Anlass zur Rückschau und zur Auseinandersetzung zwischen den Generationen. Der Reihe nach werden die Schicksale der einzelnen Frauen geschildert:

Suyuan will June zum klavierspielenden Wunderkind machen. Aber die Kleine bockt und blamiert am Talentwettbewerb sowohl sich selbst als auch ihre Mutter. Fortan will June nichts mehr gelingen. – Lindo wird als Kind mit einem reichen Jungen verlobt. Der erweist sich als herrisch und kindisch. Lindo heckt einen Plan aus, um der Unglücksehe zu entrinnen. Lindos Tochter Waverly (Tamlyn Tomita) ist als Kind ein Schachgenie, erträgt aber nicht, dass die Mutter sich mit ihr brüstet. Also streikt sie aus Trotz, enttäuscht damit Lindo, verliert aber auch ihre Gabe. Doch als Waverly den Weissen Rich (Christopher Rich) heiraten will, sucht sie den Segen der Mutter. – Ying-Ying lässt sich als Mädchen von einem schönen Mann verführen und heiraten. Als er sie in der Folge betrügt und erniedrigt, raubt sie ihm das einzige, das ihm lieb ist: das Leben seines Sohnes. Ying-Yings Tochter Lena (Lauren Tom) ist lieblos verheiratet mit dem kleinkarierten Architekten Harold (Michael Paul Chan). Um zu verhindern, dass Lena in eine ähnliche Katastrophe schlittert wie sie, greift Ying-Ying ein. – An-mei wächst bei der Tante auf, da ihre Mutter nach dem Tod des Vaters den reichen Wu Tsing (Tian Ming Wu) geheiratet und sich damit entehrt hat. Erst als An-mei zur Mutter zieht, erfährt sie, dass diese von Wu Tsing vergewaltigt und geschwängert wurde und deshalb seine vierte Frau werden musste. An-mei gewinnt Achtung vor ihrer verleumdeten Mutter, die sich für sie opfert. An-meis Tochter Rose (Rosalind Chao) heiratet den reichen Weissen Ted Jordan (Andrew McCarthy) und stellt sich ganz in seinen Dienst. Als Ted sich eine Geliebte nimmt und die Scheidung will, besinnt sich Rose auf ihren Wert und lehnt sich auf. Junes Mutter Suyuan musste in China auf der Flucht vor den Japanern zwei Töchter zurücklassen. Nun haben die *Joy-Luck*-Frauen diese aufgespürt. June reist nach China, um Suyuans grössten Wunsch zu erfüllen: die Schwestern zu treffen und ihnen von der Mutter zu erzählen. Der Kreis schliesst sich.

Acht Frauen zweier Generationen, deren Schicksale sich verflechten, Mutter-Tochter-Beziehungen und der Kulturkonflikt zwischen China und Amerika bzw. in der Seele von Einwandererkindern – damit füllt Amy Tan die 330 Seiten ihres Romans (deutsch als Goldmann-Taschenbuch erschienen). Die 138 Minuten des Films reichen leider nur für eine *Readers-Digest*-Fassung. Drehbuchautor Ronald Bass hat fast alle Episoden und Figuren hineingewürgt; Wayne Wangs Inszenierung schwankt zwischen der Lakonie seines «Eat a Bowl of Tea» und dem Kitsch von Produzent Oliver Stones «Heaven and Earth». Die Verknappung erlaubt keine Dramatisierung; fast alles wird erzählt, in endlosen Off-Texten, die die subtile, ironisch gebrochene China-Poesie von Amy Tans Sprache auf banale Kalendersprüche reduzieren. Trotz Bilderflut und Tränenströmen stellen sich mit der Zeit Repetition und Monotonie ein; das angestrebte dramatische «Mosaik» verschwimmt unter Rachel Portmans Musik-Sirup zum bittersüssen *Soap-opera*-Brei. ■

L'enfer

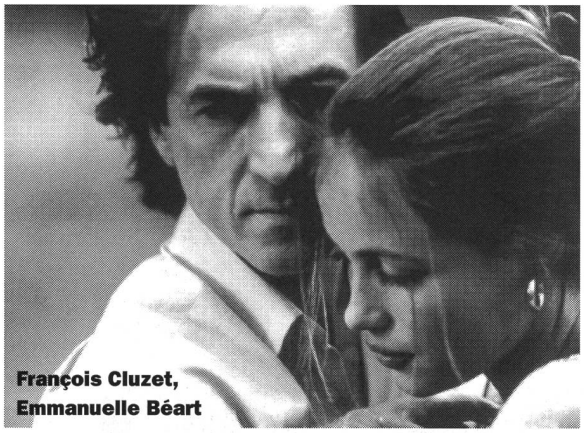
Die Hölle

Regie: Claude Chabrol
Frankreich 1993

Hans Messias

Eigentlich haben Nelly und Paul allen Grund zur Zufriedenheit. Ihre Ehe scheint glücklich, sexuell stimmt es zwischen den beiden, Pauls Hotelbetrieb wirft langsam Gewinn ab, und der Sohn des Paares entwickelt sich prächtig. Eine Provinzidylle, wie sie im Buche steht. Doch der kettenrauchende, stets überarbeitete Paul sorgt bald für Irritationen in dieser heilen Welt. Immer häufiger nervt das Baby, Paul leidet an Schlaflosigkeit und schluckt Tabletten, während Nelly versucht, Leben und Geschäft zusammenzuhalten. Sie wird zur guten Seele des Betriebes, bis Paul sie aus heiterem Himmel mit seiner grundlosen Eifersucht konfrontiert. Kleine Augenflirts legt er als Seitensprünge aus, wenig später steigt er ihr nach, verliert jedes Vertrauen in sie und interpretiert ihre harmlosen Besuche in der Stadt nur noch als Anlass für exzessive Schäferstündchen. Nicht nur wird beider Leben zur Hölle und leidet der Sohn unter den (Miss-)Verhältnissen, auch auf den Hotelbetrieb hat Pauls Verhalten Auswirkungen. Doch Paul ist nicht mehr zu bremsen, er steigert sich in seine fixe Idee hinein und treibt Nelly nicht nur zur Verzweiflung, sondern auch in eine Situation, in der sie durchaus bereit ist, ihm wirkliche Gründe zur Eifersucht zu liefern. Eine Beziehung ist in der Sackgasse gelandet und treibt auf ihr ausgesprochen böses Ende zu. Pauls Eifersucht schadet nicht nur dem Geschäft, sondern löst auch psychotische Schübe aus, die Paul jede Kontrolle über sich verlieren lassen. Aus dem einst liebenden Gatten wird der prügelnde Ehemann, der seine Frau einsperrt, später sogar ans Bett fesselt. Als der Hausarzt eine Therapie für beide verordnet, eskalieren die Ereignisse. Paul gleitet in der letzten gemeinsamen Nacht in den Wahn, er vermag nicht mehr zwischen der Realitat und seiner Vorstellungswelt zu unterscheiden.

Bereits im Sommer 1964 sollte diese Geschichte von Henri-Georges Clouzot verfilmt werden. Romy Schneider und Serge Reggiani waren für die Hauptrollen verpflichtet; als Reggiani erkrankte, sprang Jean-Louis Trintignant ein, doch dann ereilte Regisseur Clouzot ein Herzinfarkt – die Dreharbeiten wurden abgebrochen. Dreissig Jahre später hat sich Claude Chabrol dieses Projekts angenommen, aber er hat weder sich noch der eigentlich spannenden und interessanten Geschichte, noch Clouzot einen sonderlichen Gefallen getan. Seine Inszenierung entbehrt jeder Subtilität. Er traut seinen Zuschauern anscheinend nicht zu, die Zeichen richtig zu deuten. Statt kleiner Andeutungen und Fehlinterpretationen, die das Thema unbegründete Eifersucht zumindest im Anfangsstadium ausmachen, inszeniert Chabrol einen handfesten Psycho-Alptraum. In der Schlüsselszene des Films wird dies überdeutlich: Als ein Hotelgast einen Super 8-Film vorführt, auf dem u.a. Nelly zu sehen ist, flippt Paul völlig aus. Er interpretiert nicht kleine Gesten falsch, wie das unter Eifersuchtsschüben durchaus üblich ist, sondern er sieht völlig andere Bilder. Bilder, die er schon lange verinnerlicht hat, und denen er jetzt zu ihrem Recht verhilft. Die Krankheit Eifersucht wird hier durch das klassische Krankheitsbild der Psychose überlagert, und Chabrol steuert seinen – in heiteren Farben gehaltenen – Film auf ein Psychodrama ganz anderen Ausmasses zu.


François Cluzet, Emmanuelle Béart

Die Schauspieler wirken in diesem Szenario der überstrapazierten Gefühle ein wenig hilflos, können den ihnen abverlangten Part teilweise nur durch die Karikatur ihrer Charaktere leisten. So hüpft Emmanuelle Béart im superkurzen Sommerkleidchen betont unschuldig durch die Szenerie und darf die grossen Augen rollen lassen, während François Cluzet sich in den peinlichsten Szenen wie von Sinnen gebärden darf, den Cognac fast literweise in sich hineinschüttet und in seiner Wut eine eher lächerliche Figur abgibt. Genau dies ist die Crux des Films: Chabrol stellt kaum die dämonische Seite des Themas dar, sondern gibt es durch seine überpointierte Inszenierung weitgehend der Lächerlichkeit preis. Dass dies nicht durchgehend beabsichtigt ist, belegen indes einige Einstellungen und Kameramanöver, die «Psycho»-Qualitäten haben: der düstere Korridor in Pauls Wohnung etwa, der, während Paul vorwärtsschreitet, mit einem langsamen Zoom und einer niedrigen Brennweite aufgenommen wird. Dies ergibt einen alptraumartigen, surrealen Effekt, der dem Thema angemessen ist. Die Schilderung einer Bedrohung – von innen wie von aussen – wird jedoch nicht konsequent durchgehalten. ■

Smoking/ No Smoking

Regie: Alain Resnais
Frankreich 1993

Franz Ulrich

Eigentlich ein ganz und gar unmöglicher Film, dieses Filmdiptychon von Alain Resnais! Dieser Doppelfilm dauert zweimal 140 Minuten, besteht aus vielen Theaterszenen, die in den immer gleichen Bühnendekors spielen, die nur von einer Darstellerin und einem Darsteller bevölkert werden, und das Ganze besteht aus lauter Dialogen – also alles Vorgaben, die den heutigen kommerziellen Kinotrends diametral entgegenlaufen. Auf verschiedenen Ebenen ist der Zwillingsfilm denn auch eine Provokation : für die erzählerische Logik, denn es spielt keine Rolle, in welcher Reihenfolge man die Filme sieht, und die Abfolge der Szenen wird allein durch den «Zufall» (in diesem Fall nicht etwa Gott, sondern ein wahrer Demiurg von Autor) bestimmt und könnte auch aus einer ganz anderen Reihenfolge bestehen; für die Konstruktion der neun Figuren, die alle von Sabine Azéma und Pierre Arditi gespielt werden; und schliesslich für einen klassischen dramaturgischen Aufbau, denn hier wird die Handlungsverlauf nicht nur durch winzige Details im Verhalten der Figuren bestimmt, sondern vor allem durch ein mathematisches Prinzip: Jeder Film besteht aus zwölf kurzen bis langen Szenen, die jeweils fünf Sekunden, fünf Tage, fünf Wochen und fünf Jahre später folgen und in sechs, also insgesamt zwölf Schlussszenen münden - alle auf dem gleichen Friedhof (siehe das abgebildete Strukturschema).

Alain Resnais gehört mit «Nuit et brouillard» (1955), «Hiroshima mon amour» (1959), «L'année dernière à Marienbad» (1961», «Muriel» (1963) und anderen Werken nicht nur zu den Vätern der *nouvelle vague*, sondern auch zu den grossen Erneuerern des europäischen Films in den fünfziger und sechziger Jahren. Die filmische Gestaltung der Zeit und der Erinnerung, das Spiel mit dramaturgischen Konzeptionen, die Balance zwischen Sprache, Musik und Bild und der Wille zur Stilisierung seiner revolutionären Erzählkonzepte, die in Widerspruch standen zu traditionellen Konzepten gefilmter Realität, gehören zu den Charakteristika des französischen Regisseurs. Von Anfang an arbeitete er mit der damaligen literarischen Avantgarde, meist Autoren des *nouveau roman*, zusammen: Marguerite Duras, Jean Cayrol und Alain Robbe-Grillet. Sein Interesse galt vorwiegend der filmischen Gestaltung der Zeit, der Aufarbeitung individueller und kollektiver Vergangenheit. Die Zeit spielt auch in «Smoking/No Smoking» eine dominierende Rolle.

Pierre Arditi, Sabine Azéma

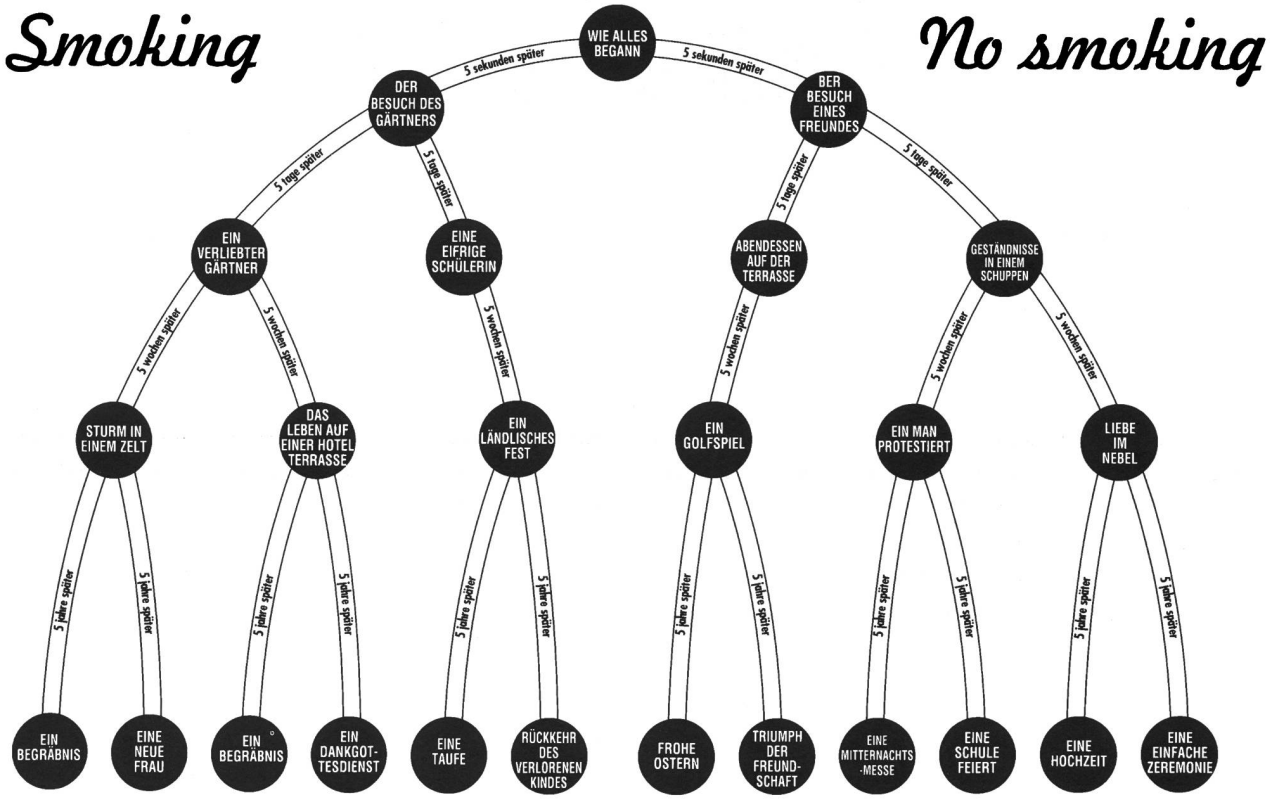
Seit den siebziger Jahren ist Resnais ein Fan des englischen Dramatikers Alain Ayckbourn, auf dessen «Intimate Exchanges» die beiden Filme basieren. Die achtteilige Bühnenfolge mit 16 Handlungssträngen ist auf der Bühne nur schwer zu realisieren, müsste man doch acht Abende hintereinander ins Theater gehen. Gerade diese Schwierigkeiten haben Resnais herausgefordert: «Ich wusste, dass Ayckbourn Verfilmungen seiner Stücke ablehnend gegenüber stand. Ich sagte ihm, dass ich hoffte, eine dem ursprünglichen Werk – von ihm als 'Theatertorheit' apostrophiert – angemessene Form zu finden, indem ich mich an den Aufbau und das Prinzip der Mehrfachkonstruktion halten würde. Er lachte wie eine Möve und erwiderte: 'Alain, du bist tatsächlich noch verrückter als ich!' Er war innerhalb von fünf Minuten einverstanden.»

Resnais ist auch ein Fan von Comics, denen er beispielsweise in «I Want to Go Home» (1989) seine Referenz erwiesen hat. Auch «Smoking» und «No Smoking» beginnen mit (von Floc'h) gezeichneten Bildern, zu denen eine Stimme (Peter Hudson) erzählt: Wir sind in England, im Herzen von Yorkshire, im Dorf Hutton Buscel. Wie in jedem Dorf gibt es eine Kirche, einen Friedhof, ein indisches Restaurant und eine Schule.» Der Schuldirektor, ein Alkoholiker, heisst Toby Teasdale. Verheiratet ist er mit der adretten, ja makellosen Celia. Sie ist gerade beim Frühlingsputz, tritt auf den Gartenplatz hinter dem Haus, wo auf einem Tischchen ein Päckchen «Players» liegt. In «Smoking» zündet sie sich eine Zigarette an und entspannt sich - folglich verläuft der ganze Film eher heiter und unbeschwert. In «No Smoking» verzichtet sie auf die Zigarette, bleibt frustriert und nervös, worauf die Geschehnisse einen eher bedrückten und düsteren Verlauf nehmen. In beiden Fällen lädt Resnais zu einem faszinierenden Spiel mit den Möglichkeiten ein, die Leben und Zufall (oder

eben Theater- und Filmautor) bieten. Staunend, schmunzelnd, überrascht und betroffen folgt man den Handlungssträngen, die sich zwischen den neun Personen entfalten: dem Ehepaar Teasdale; dem burschikosen Hausmeister und Hobbygärtner Lionel Hepplewick; Sylvie Bell, dem vorwitzigen Dienstmädchen der Teasdales und Freundin Lionels; Miles Coombes, dem distinguierten Schulratsmitglied und Freund Tobys, und seiner männersüchtigen Frau Rowena; Josephine Hamilton, der Mutter Celias; der strengen Jungfer Pridworthy; Joe Hepplewick, dem Vater Lionels und Dorfdichter (sein Grabspruch «Joe, der gute, ruht / seine Poesie gibt uns Mut» ist ein *running gag* der Filme). Es hat keinen Sinn, hier ein Resümee der verwickelten Handlungsstränge zu versuchen. Man muss sich überraschen lassen, welches Geflecht aus den verschiedenen Beziehungsmöglichkeiten zwischen den Personen, aus Liebe, Eifersucht, Hoffnungen, Enttäuschungen und Intrigen sich entfaltet. An bestimmten Stellen kehrt die Handlung jeweils an einen Punkt zurück, von dem her – ausgelöst durch einen anderen Satz, eine andere Geste und angekündigt durch ein «ou bien» – sich eine andere Geschichte entwickelt. Allein die Auftritte und Abgänge sind eine Parforceleistung ingeniöser dramaturgischer Planung, können doch gleichzeitig immer nur zwei Personen auf der Bühne (im Bild) sein.

Alain Resnais bezeichnet Sabine Azéma und Pierre Arditi als seine Lieblingsschauspieler. Mit beiden hat er schon in mehreren Filmen zusammengearbeitet. Es gibt wenige Filme, etwa «Kind Hearts and Coronets» (1949) mit Alec Guinness, in denen Schauspieler derart alle Register ihres Könnens unter Beweis stellen dürfen wie hier. Es ist unglaublich, über welch enorme Spannweite an Ausdrucks und Gestaltungsmöglichkeiten die beiden verfügen. Sabine Azéma ist mal nüchtern, praktisch, resolut, brav, mal verspielt, träumerisch, zärtlich oder schnippisch. Und Pierre Arditi spielt ebenso überzeugend den trotteligen Säufer, eifersüchtigen Ehemann, burschikosen Liebhaber etc. und gleicht in einigen Rollen verblüffend dem mit allen Wassern gewaschenen Marcello Mastroianni. Und noch eine meisterliche Leistung sei hier erwähnt: die wunderbare Bild- und Lichtgestaltung Renato Bertas.

Alain Resnais ist heute 72. Er hat ein bedeutendes Werk geschaffen, muss sich und uns nichts mehr beweisen. Er hat sich den «Luxus» – ohne den gäbe es kein Kulturschaffen – erlaubt, ohne Rücksicht auf die «Erfordernisse des Marktes» ein ganz persönliches, eigenwilliges, trotz der Länge spielerisches und köstlich unterhaltendes Werk zu schaffen, das gewissermassen die Möglichkeiten von Theater und Film verschmilzt und auslotet. Wie ein allwissender, weiser Demiurg probiert er mit seinen Figuren Möglichkeiten aus, verliert nie seine heitere Serenität bei diesem Versuch, dem Leben, seinen Gesetzen und seiner Unberechenbarkeit und Vielfalt – einem Picasso vergleichbar – auf die Spur zu kommen. An tieferem Sinn haben beide Filme einiges zu bieten, etwa die Erkenntnis, dass die kleinsten und unscheinbarsten Details im Leben ihre Folgen haben, sich daran ganze Lebenswege entscheiden können. ■



The Hudsucker Proxy

Regie: Joel Coen
USA 1994

Lisa Baum

Das bislang teuerste und aufwendigste Werk der Gebrüder Joel (Regie, Buch) und Ethan Coen (Produktion, Buch) erinnert mit seinem rasanten Humor an die «Screwball-Comedies» der dreissiger und vierziger Jahre und erzählt mit erfrischend verdrehtem Wortwitz wie ein Grünschnabel aus der Provinz von ausgefuchsten Geschäftsmännern als Hampelmann für ihre Machenschaften ausgenutzt wird. Norville Barnes (Tim Robbins), der frischgebackene Uni-Absolvent aus Muncie, Indiana, geht voller Hoffnung und Tatendrang in New York auf Jobsuche, um sich vom grossen Kuchen der Zukunft ein Stück abzuschneiden. Bei Hudsucker Industries – *The Future Is Now* prangt es in fetten Lettern unter der überdimensionierten Uhr am Hochhaus der Firma – bekommt er seine Chance und darf – ganz nach amerikanischer Aufsteiger-Ideologie – ganz unten im Postbüro anfangen.

Tim Robbins, Jennifer Jason Leigh

Zur gleichen Zeit stürzt sich Waring Hudsucker, Präsident und Gründer der Firma, aus dem 44. Stock. Um nun die viel zu teuren Aktien in den Keller zu treiben und danach aufkaufen zu können, sucht der Vorstand, allen voran der machiavellistische Sidney J. Mussburger (Paul Newman), einen Schmock, den er als unfähigen Präsidenten der Öffentlichkeit präsentieren kann. In Norville scheint Mussburger den idealen Mann gefunden zu haben. Amy Archer (Jennifer Jason Leigh), eine hartgesottene und mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichnete Journalistin, wittert eine heisse Story und pirscht sich mittels hinterlistigen Techniken an den Ahnungslosen heran. Doch Norville trifft ihren weiblichen Kern. Seine einmalige Erfindung – ein simpler Kreis auf einem Stück Papier – soll die Kinder glücklich machen: der *Hula Hoop*-Reifen. Die Erfindung wird ein Erfolg, die Aktien schnellen in die Höhe. Für die Drahtzieher Zeit, den Jungdynamischen mit ihren unorthodoxen Mitteln zu Fall zu bringen.

Es ist nicht der Plot, der überrascht. Es sind die Dialoge der Autoren Ethan und Joel Coen und Sam Raimi, die wunderbar unterhalten. Es sind die Ideen und Details, die dem Film etwas Verdrehtes, Märchenhaftes geben und ihn manchmal sogar ins Slapstickhafte driften lassen. Das Übertriebene, ja fast Exzentrische wird durch eine monumentale, den Designtrends der fünfziger Jahre entnommenen Kulisse unterstützt: Mussburgers Büro wirkt mit seiner exorbitanten Grösse bedrohlich. Das 90 Meter lange, dunkelgraue Postbüro mit den Rohrpostleitungen erinnert an die klaustrophobischen Räume in Terry Gilliams «Brazil» (1984). Gewisse Kameraeinstellungen, Raumperspektiven und Szenerien erinnern an Chaplins «Modern Times» (1936) und Welles' «Citizen Kane» (1940).

Die Uhr, übergross und omnipräsent, ist eigentliches Hirn der Firma. Und wie zwei Gegner, die um den Platz am Puls der Zeit kämpfen, befinden sich die Büros von Mussburger und Norville auf je einer Seite dieses tickenden Monsters. Frontale Aufnahmen, plastische Farben und Tricks mit der *Blue Screen* schaffen eine Direktheit und einen Drive, dem man sich während 113 Minuten unmöglich entziehen kann. Das komische Potential des Films wird von seinen Protagonisten voll ausgeschöpft: Tim Robbins, hünenhaft wie die Leinwandidole des klassischen Hollywood, nimmt man den naiven Jüngling vom Lande voll ab. Jennifer Jason Leigh scheint die Rolle der ambitiösen, über-Leichen-gehenden Karrierefrau wie auf den Leib geschrieben. Und Paul Newman überzeugt als Monte-Christo-rauchender Mephisto der Madison Avenue. «The Hudsucker Proxy» ist ein unglaublich inspirierter und technisch aussergewöhnlicher Film. Ein absurdes Märchen, das einem sanft den Kopf verdreht. ■

Grumpy Old Men

Regie: Donald Petrie
USA 1993

Franz Everschor

Warum fühlen sich ausgerechnet die jüngsten unter Hollywoods Autoren zu Etüden über alte, einsame Menschen hingezogen? Der Verfasser von «Wrestling Ernest Hemingway», einer ernsthaften, wenn auch zuweilen komischen Studie über einen pensionierten Coiffeur und einen Ex-Seefahrer, war 21, als er das Drehbuch schrieb. Mark Steven Johnson, der «Grumpy Old Men» erdachte, ist 29. Und sie sind keineswegs die einzigen jungen Leute, die sich in einer hauptsächlich auf ein jugendliches Publikum schielenden Industrie mit dem Altern beschäftigen. Ein interessantes Phänomen.

Das Ergebnis ihrer Bemühungen ist zumeist zwiespältig, im konkreten Fall dieses Films enttäuschend. Dabei besass das Projekt alle Voraussetzungen zu einer guten Komödie. Regisseur Donald Petrie (nicht zu verwechseln mit Daniel und Daniel jr. Petrie) besitzt genug Erfahrungen in diesem Genre. Hauptdarsteller Jack Lemmon (69) und Walter Matthau (74), die sich hier zu ihrem siebten gemeinsamen Film zusammenfanden, könnten nicht besser gewählt sein. Und Ann-Margret, inzwischen 52, ist als attraktive Verführerin immer noch überzeugend. «Grumpy Old Men» verfügt auch über einen höchst originellen Schauplatz, ein kleines Städtchen im winterlichen Minnesota, dessen angelfreudige Männer kleine Hütten auf dem Eis errichten, ein Loch in den gefrorenen «Fussboden» bohren und im Lehnstuhl, musikhörend und biertrinkend, aufs Anbeissen ihrer Beute warten. Zwischen ihnen treibt sich als urkomisches Unikum der 85jährige Burgess Meredith herum, die Rolle des skurrilen 94jährigen Vaters Lemmons lustvoll auskostend, der den Erinnerungen an mannhaftere Tage nachhängt, immer aufgelegt zu einem derben Spruch oder Streich.

Was schief läuft mit den «Grumpy Old Men» ist die Story. Sie ist weder originell noch abendfüllend. Auf ihre Grundelemente reduziert, ist sie eigentlich nichts anderes als ein lauer Aufguss von Lemmons und Matthaus Rollen in «The Odd Couple» (1967). Inzwischen sind sie um Jahrzehnte älter geworden, aber sie belfern sich noch genau so an und spielen sich noch dieselben hämischen Streiche wie vor knapp 30 Jahren – nur dass die Dialoge nicht von Neil Simons Qualität sind. Der Film riecht in fast jeder Szene (ausser denen auf dem Eis) so stark nach Imitation, dass man wahrscheinlich die Lust an ihm auch dann verlöre, wenn er sich nicht so endlos hinziehen und sich wiederholen würde.

Gleich zu Beginn erfährt man, dass sich die beiden Nachbarn schon seit ihrer gemeinsamen Kindheit streiten, mit Kraftausdrücken bewerfen und irgendwie doch in einer kuriosen Feind-Freundschaft aneinander hängen. Beide sind lange schon verwitwet, und als in das Haus nebenan eine vollbusige, jugendlich kokettierende Fünfzigerin einzieht, reaktivieren die beiden im ungelenken Balzritual aus der Übung geratener alter Männer das ganze Arsenal ihrer lange erprobten gegenseitigen Bösartigkeiten. Vor allem Walter Matthaus immer mehr ins Maskenhafte verschrumpfendes Mienenspiel verleiht der Geschichte beinahe den Reiz einer Antiquitätenschau, doch auch er kommt nicht gegen den Leerlauf der Story an, die ihr Pulver eigentlich schon in der ersten halben Stunde weitgehend verschossen hat. ■

Jack Lemmon, Walter Matthau

Aufbruch

Regie: Norbert Wiedmer
Schweiz 1989/1994

Robert Richter

Eine Beziehung zerbricht. Die mit der zweiten Tochter schwangere Barbara Blum flüchtet vor ihrem gewalttätigen Mann Bene ins Frauenhaus. Barbara erhält das Sorgerecht für die beiden Töchter Ramona und Laura zugesprochen. Mehrmals taucht Bene mit Ramona unter. Schliesslich holt Bene Ramona aus der Wohnung von Barbara und flieht mit der Tochter nach Bangkok. Die Heimschaffung von Ramona bleibt unmöglich, weil zwischen der Schweiz und Thailand kein Auslieferungsabkommen besteht.

Hier beginnt die Arbeit des Berner Dokumentarfilmers Norbert Wiedmer. Mit der Kamera begleitet er Barbara auf ihrer Suche nach Ramona: von Gesprächen mit ihrer Anwältin über das Vorstelligwerden bei den Behörden bis zur Reise nach Bangkok, auf der Barbara versucht, ihre Tochter Ramona wiederzusehen. Formal gliedert sich «Aufbruch» in zwei kontinuierlich ineinandergreifende Teile: Reportageartig hält Norbert Wiedmer Begegnungen und Stationen fest und schafft mit Zitaten aus Tagebuchaufzeichnungen von Barbara und aus Stellungnahmen und Briefen der Behörden und ihres Mannes einen inhaltlichen Diskurs, während über Videoaufzeichnungen von Barabara – sie hatte von Wiedmer eine Videoausrüstung erhalten – ihr Alltag, ihre Stimmungslagen und Ereignisse, bei denen Wiedmer nicht anwesend war, in den Film einfliessen. Beide Ebenen des Films sind bewusst subjektiv.

Bene kommt im Film nicht direkt zu Wort, was dem Film als Einseitigkeit vorgeworfen wurde. Bene wollte, wie im Film dokumentiert wird, mit dem Filmteam in keinerlei Kontakt treten. Vielmehr warf er Norbert Wiedmer vor, er mische sich mit der Kamera in private Angelegenheiten ein. Wiedmer steht zu diesem Akt der Einmischung, der nicht gegen den Willen von Barbara erfolgt, sondern von ihr vielmehr zum Dokumentieren der Ereignisse genutzt wird, in denen sie sich trotz klarer Rechtslage immer wieder rechtfertigen muss. Der Filmautor bezieht Partei, indem er mit der Kamera auf der Seite von Barbara steht. «Aufbruch» hebt sich damit klar von einer journalistischen Recherche ab, von der objektive Distanz und Ausgewogenheit verlangt würde.

Möglicherweise hätte Bene auf Barbaras Besuch in Bangkok anders reagiert, wäre sie nicht in Begleitung eines Filmteams angereist. (Während des zweiten Aufenthalts von Barbara in Bangkok, dokumentiert nicht vom Filmteam, sondern allein über Barbaras Videoaufnahmen, gelingt die Begegnung zwischen Bene, Barbara und den Töchtern.) Norbert Wiedmer war sich offensichtlich bewusst, dass die Präsenz einer Kamera das Argumentieren und Handeln von Menschen besonders in derart heiklen und vorbelasteten Situationen beeinflusst. Im Film wird mehrmals sichtbar, welche Reaktionen die Anwesenheit der Filmleute und der Kamera mit sich bringt. Mit der mosaikartigen Gegenüberstellung von zurückhaltend gesammelten Bilddokumenten und Stellungnahmen der Involvierten lässt Wiedmer Zuschauerinnen und Zuschauern genügend Raum, diese filmische Einmischung für sich selbst zu bewerten. Unberücksichtigt bleiben indes die Überlegungen des Filmautors, die ihn zu seiner Einmischung bewogen haben.

Barbara Blum

«Aufbruch» ist ein ungeschönter Film über Gewalt und Egoismus zwischen Mann und Frau, dem unaufdringliche, aber oft präzise Bilder eigen sind. Der Einzelfall verschärft sich durch die geografische Distanz einerseits und durch die Präsenz der Kamera andererseits zum Extremfall, der den Egoismus hinter den Argumenten und Strategien im Streit um Kinder zusätzlich verdeutlicht. Die Leidtragenden sind die Kinder. Im Gegensatz zu den dauernd argumentierenden Erwachsenen sind die Töchter Ramona und Laura wohltuend unverkrampft und verstehen sich nach dem Wiedersehen, das für sie eine erste Begegnung ist, mit wenig Worten. Für Erwachsene ist dies entblössend. Ihr Festhalten an ihren Machtbereichen entlarvt Norbert Wiedmer über die grobe Sprache, die den Bildern von den Töchtern wie die Faust dem Auge gegenüberstehen: Kantige und Hierarchie vor Verständigung stellende juristische Begriffe wie Kindsmutter, Kindsvater oder elterliche Gewalt ziehen sich als pechschwarzer Faden durch den Film. Diese vertraute Sprache irritiert uns zunehmend. ■