Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 46 (1994)
Heft: 11

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

Yinshi nannu Eat Drink Man Woman

Regie: Ang Lee
Taiwan/USA 1994

Carola Fischer

Die Volksweisheit, dass Liebe durch den Magen geht, wurde im letzten Jahr durch die magische Verführungsküche von Araus Protagonistin aus «Como agua para chocolate» (ZOOM 8/93) sinnfällig vor Augen geführt. Wie eine französische Köchin mit einem Festessen ein ganzes dänisches Dorf erobern kann, hat Stéphane Audran vor Jahren in «Babettes Gaestebud» (Babettes Fest, ZOOM 23/88) bewiesen. Ang Lees Film, wiewohl er den (Fr)Essfilm zu neuen kulinarischen Höhepunkten führt, zeigt, dass der menschlichen Verführbarkeit durch Essbares Grenzen gesetzt sind.

Das gilt wohl nicht für die Zuschauerinnen und Zuschauer, die durch Ang Lees speicheltreibende Kochexzesse auf eine harte Probe gestellt werden. Diätunterworfene sollten diesen Film meiden wie der Teufel das Weihwasser. Wie sich hier Gemüse, Früchte, Fleisch, Fische in unzähligen, geheimnisvollen Arbeitsgängen unter flinken Händen in farbenprächtige essbare Kunstwerke verwandeln ist moralzerstörend. Nur Insiderinnen und Insider wie Foodstylistinnen oder Versuchsköche können wohl die logistische Vorarbeit und Präzision ermessen, die hinter diesen meisterlich inszenierten Kochorgien steht. «Jedesmal, wenn es darum ging, einen Achtsekunden-Take zu wiederholen, der an einer Tafel perfekt gekochter, dampfender Speisen stattfand, habe ich Blut geschwitzt», berichtet der Regisseur. Vier Monate lang waren drei taiwanesische Küchenchefs *full time* hinter der Kamera im Einsatz, um Köstlichkeiten wie Lotusblumensuppe, gedämpftes Wild im Kürbistopf, Ching Ling Fisch und die hundert anderen Delikatessen, die in diesem Film ständig präsent sind, herzustellen. Lees Film dürfte auch der erste sein, zu dem ein Drehbuch mit Rezeptanhang herausgegeben wird.

Das Essen ist so sehr Zentrum des Films, weil hier ein alleinerziehender Vater, der von Beruf Koch und seit 16 Jahren verwitwet ist, für seine drei inzwischen erwachsenen Töchtern sorgt, in der einzigen Art wie es ihm möglich ist, er bekocht sie: ausdauernd, ja obsessiv. Das verlockende Mahl, das uns Zuschauerinnen und Zuschauern Tantalusqualen verursacht, wird von seinen Töchtern kaum angerührt. Immer nur essen, ist ein Stossseufzer, der an vielen familären Sonntagstischen zu hören ist, wo sich junge Frauen versammeln, die alles andere im Kopf haben, als sich den Bauch zu füllen. Im Falle der drei Töchter von Mr. Chu erscheint diese Essunlust schlichtweg als Sakrileg. Aber auch das prachtvollste Mahl kann die Kommunikation nicht ersetzen. Und um diese ist es schlecht bestellt. Ständig umeinander besorgt, aber unfähig, diese Gefühle zu zeigen, trägt jedes Familienmitglied seine Kümmernisse mit sich herum. Jia-Chen, die älteste Tochter, die als leitende Angestellte einer Fluggesellschaft eine blendende Karriere macht, ist in eine perspektivlose Affäre mit ihrem Ex-Freund verstrickt, Jia-Jen, die Lehrerin trauert jahrelang einer unglücklichen Liebe nach und Jia-Ning ist gerade dabei, ihrer besten Freundin heimlich den Freund auszuspannen. Die Suche nach dem eigenen Glück wird den Töchtern durch die Sorge um den Vater erschwert, dessen Lebenskrise sich im Verlust seines Geschmackssinns manifestiert. Missverständnisse sind an der Tagesordnung, Unausgesprochenes hängt in der Luft.

Alltäglich und universell sind die Konflikte, die hier abgehandelt werden, Ablösungs- und Selbstfindungsprozess der Jungen, Festhaltenwollen und Loslassenkönnen des Vaters. Der Generationenkonflikt findet auf dem Hintergrund des rasanten Modernisierungsprozesses der taiwanesischen Gesellschaft statt. Die fortschreitende Amerikanisierung löst auch in der Familie die traditionelle Lebensweise ab. Die jüngste Tochter des Meisterkochs arbeitet in einem Fastfoodrestaurant... Aber Lees Film ist keine Familientragödie, sondern wie «The Wedding Banquet» (Hsi yen, ZOOM 10/93) eine Komödie, allerdings eine viel leisere und unspektakulärere. Auch hier ist der Schluss versöhnlich: Nicht nur die Töchter, auch der Vater finden schliesslich das Liebesglück. Seine Partnerwahl ist übrigens nicht minder überraschend – und für einige Beteiligte nicht minder schockierend wie die in Ang Lees letztem Film. «The Wedding Banquet» war mit seinem perfekten Tempo und Timing eine umwerfende Komödie. Meine hochgespannten Erwartungen wurden in diesem Sinn von dem eher leisen, beschaulichen «Eat Drink Man Woman» nicht eingelöst. Wie die Familie zerfällt der Film in meiner Erinnerung in einzelne Szenen: komische, berührende, liebenswürdige und immer wieder: äusserst appetitanregende. ■

Ernesto «Che» Guevara, das bolivianische Tagebuch

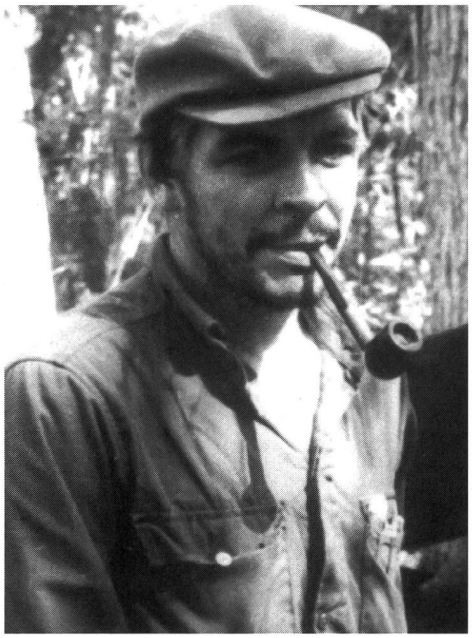
Regie: Richard Dindo
Schweiz/Frankreich 1994

Matthias Rüttimann

200'000 Dollar für das «Bolivianische Tagebuch» bot Andrew Saint Georges seinerzeit in La Paz für die Magnum-Gruppe, und Michèle Ray von *Paris Match* erhöhte auf 400'000. Auch das Che Guevara-Poster lief gut, weit über die Achtundsechziger hinaus. In den achtziger Jahren verblasste der Mythos des Guerilleros, sein Marktwert sank mit dem Zusammenbruch der «kommunistischen» Ideologie, und unter den Idolen der Neunziger figuriert Che nicht mehr. Wozu um Himmels Willen dieses Relikt einer abtretenden Zeit jetzt der sanften Vergessenheit entreissen?

«Trauerarbeit» wäre ein Stichwort. Ein Motiv, das sich durch Richard Dindos Filme seit «Schweizer im Spanischen Bürgerkrieg» (1973) mit bestechender Konstanz und Konsequenz behauptet. Darüber hinaus folgen Dindos filmische Erinnerungsarbeiten weniger dem Zeitgeist, als dass sie sich diesem entgegenstemmen. «Es gibt in meinen Augen heute so etwas wie eine Aktualität von Che Guevara. An seinem Beispiel kann man sich zurückbesinnen, wofür die Linke ursprünglich einmal stand und woran sie gescheitert ist», hält Dindo im Presseheft fest. Statt euphorisch der neuen Weltordnung entgegenzueilen, also Einhalten, Angedenken, Besinnen. Mit der Verfilmung des bolivianischen Tagebuchs bringt Richard Dindo sein filmisches Programm («Wie stellt man mit einem Film Erinnerung her?») derart auf den Punkt, dass die Frage, warum gerade Che?, gegenstandslos wird.

Ein paar biografische Angaben über Ernesto Guevara zur Stützung des Gedächtnisses. 1928 als Sohn einer Familie der Mittelklasse in Buenos Aires geboren, erlebt er den unaufhaltsamen Aufstieg des Juan Perón zum Diktator (1946-1955) über Argentinien. Früh ergreift er Partei für die Masse der Benachteiligten. Sein Medizinstudium ist Ausdruck dafür. Auf ausgedehnten Reisen durch den



Kontinent entdeckt er die erschreckenden Verhältnisse, in denen die Völker Lateinamerikas geknechtet sind. In Guatemala erlebt er 1954 die revolutionären Möglichkeiten. Aber auch, wie der US-Imperialismus solche abwürgt. Nach Mexiko geflüchtet, trifft Guevara Fidel Castro. An dessen Seite beteiligt er sich an der kubanischen Revolution und zieht als Commandante der siegreichen Guerilla am 4. Januar 1959 in Havanna ein. Als Präsident der Nationalbank und später Industrieminister wirkt er beim Aufbau des revolutionären Kubas entscheidend mit. Dann 1965 überraschend seine Demission aus allen Ämtern. Che, der nie davon abgelassen hat zu behaupten, dass der Sieg der Revolution erst errungen sei, wenn alle unterdrückten Völker seiner teilhaftig geworden seien, kehrt zum Kampf zurück. Zuerst in den Kongo, dann nach Bolivien. Im Herbst 1967 haben mehr als tausend Soldaten des Diktators Barrientos mit logistischer und materieller Unterstützung der Amerikaner die rund 50köpfige Guerillatruppe Ches in dem unwegsamen Gelände des Departements Santa Cruz eingekesselt. Am 8. Oktober wird Ernesto Guevara gefangen und in Higuera einen Tag später erschossen.

Mit dem Bild des «erlegten» Che steigt Richard Dindo in den Film ein. Die Jäger präsentieren das Wild. Ein Offizier deutet mit dem Finger auf ein winziges schwarzes Loch in der Brustgegend des Leichnams. Hier, so die offizielle Information damals, soll der tödliche Schuss den Guerillero im Kampf getroffen haben. Man präsentiert gleichzeitig einen Leichnam und ein zur Strecke gebrachtes Ideal. Denn mit dem Mann soll die Idee aus der Welt geschaffen werden: «Die Volkskräfte können einen Krieg gegen die Armee gewinnen» (Guevara: Guerillakrieg – eine Methode, 1963). Für die Feinde soll der Tod des Helden dessen Heldentum sowie das Ziel, wofür dieser gekämpft hat, widerlegen.

Für die Anhänger auf der Gegenseite entrückt der Held durch seinen Tod erst vollständig in den Mythos. Dafür steht das museal hergerichtete Ministerbüro des Kämpfers Guevara in Havanna. Mit zwei Bildern deutet Dindo zu Beginn des Films die Positionen der Vereinnahmung an. Mit dem Film wird er versuchen – wie bei Ernst S., Arthur Rimbaud, Charlotte usw. – den Menschen wiederzuentdecken.

Kuba ist der Ausgangspunkt. Historische Filmaufnahmen und Kommentare skizzieren Guevaras Verabschiedung aus der kubanischen Revolution. In Bolivien nimmt Dindo die Spur des Untergetauchten auf. Der Film folgt dem Tagebuch, das Guevara am 7. November 1966 bei der Ankunft im Lager von Nacahuazu, wo sich die geheim angereisten Revolutionäre sammeln, begonnen hatte. Die Tagebucheintragungen beschreiben über elf Monate hinweg den entbehrungsreichen Weg der Guerilleros durch das ungastliche Gelände sowie die Orte der Kämpfe und der Begegnungen mit der spärlichen Landbevölkerung. Das Filmteam benutzt das Tagebuch als «Reiseführer», um denselben Weg noch einmal zu gehen. Pio Corradis Bilder dokumentieren diese Wiederholung. Die Kamera wird auf den verschwundenen Spuren der Guerilleros durch das Gelände bewegt. Sie filmt die im Tagebuch beschriebenen Orte. Zeugen – Mitstreiter, Soldaten, Campesinos – werden ebenfalls an diese Orte berufen, um sich an das Vorgefallene zu erinnern. Eingefügte Fotos aus dem Album der Guerilleros bestätigen die Identität des Ortes oder der einberufenen Zeugen. Diese Identität ist entscheidend, denn sie ist die einzig mögliche authentische Verbindung von Bild und Vergangenheit. Sie ist vielleicht die einzige Möglichkeit, um im Heute Wahrheit über das Damals zu erlangen.

«Diese scheinbar lapidare Art, Realität zu zeigen, im Zusammenhang mit dem Text, der Sprache, geht über die Illustration hinaus, weil diese Bilder Elemente einer Konstruktions- oder Erinnerungsarbeit sind» (Dindo in einem Gespräch in ZOOM 10/91). Was Dindo zu seinem Rimbaud-Film gesagt hatte, gilt noch mehr für diesen Film. Noch mehr, weil er hier die Zeitzeugen nicht durch Schauspieler ersetzen muss. Während die Bilder zeigen, was von der Vergangenheit heute noch sichtbar ist, verweilt die Sprache in der Vergangenheit. Die eingelesenen Tagebucheintragungen sind das Dokument vergangener Ereignisse. Da die Zeugenaussagen – wie im Gericht – nur die Ereignisse rapportieren, welche in die Erinnerung der Augenzeugen eingegangen sind, werden sie ebenfalls zur Stimme der Vergangenheit. Mit diesen Aussagen kommt jedoch ein Drittes hinzu: die Emotion. Wie die heute Lebenden vom gestern Erlebten sprechen, die Modulationen ihrer Stimme, ihre Gebärden und Gesten, das ist Ausdruck der Emotionen, welche die Erinnerung begleiten. In diesen unerhört bewegenden Momenten wird Che Guevara lebendig. Wenn gegen Schluss des Films die Dorfschullehrerin von Higuera erzählt, wie sie dem gefangenen Che begegnet ist und wie sie später seine Ermordung miterlebt hat, dann scheint die Zeit zurückgedreht.

Erst wenn man Dindos Film an diesen Momenten misst, erkennt man, wie weit der Autor diesmal mit seinem filmischen Konzept gelangt ist. Durch die radikale Beschränkung auf die beschriebenen Elemente in Verbindung mit einer einfachen narrativen Montage stellt sich eine Emotionalität ein, welche nirgendwo anders als aus dem Sujet und seiner Wahrheit entspringen zu können scheint. Melancholie und Trauer hinterlässt der Film. Trauer um einen Menschen, der gleichzeitig so idealistisch und radikal selbstaufopfernd gewesen und doch menschlich geblieben ist. Melancholie angesichts der Ferne, in welche die Ideale dieses Menschen seit seinem Tod entschwunden sind.

Seit der Autor dieser Zeilen den Film mit sich herumträgt, kann er sich einer Assoziation nicht erwehren: Jesus. Dieses Bild des halbnackten, abgezehrten, bärtigen Leichnams. Umstellt von seinen Häschern und Schächern. Che im Kreis seiner Mitstreiter – Jünger. Der Bericht jener Bäuerin, in deren Dorf Che auf dem Maulesel eingeritten ist. Wie er immer wieder das Gespräch mit den einfachen, bedürftigen Leuten suchte. Und dann diese eindrückliche Frau seiner letzten Stunde – Maria Magdalena unter dem Kreuz. Diese Assoziationen sind nicht ungefährlich und auch irreführend. Denn sie wären missverstanden, würde man aus ihnen ableiten, Dindo sei der Mythisierung seines Sujets letztlich nicht entkommen. Das Gegenteil ist der Fall. Die fast magische Beschwörung des Leidensweges in seiner Begehung durch die Filmequipe verdichtet sich zur Gewissheit: Dieser Mensch hat – jenseits seiner Legende und seiner Vereinnahmung – wirklich gelebt. Dies ist die emotionale Botschaft dieses einmaligen filmischen Dokuments einer Passion. ■

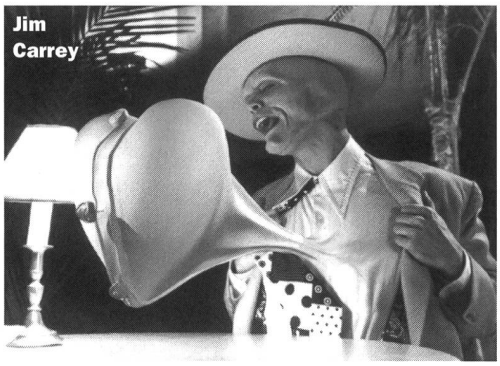
The Mask

Regie: Charles Russell
USA 1994

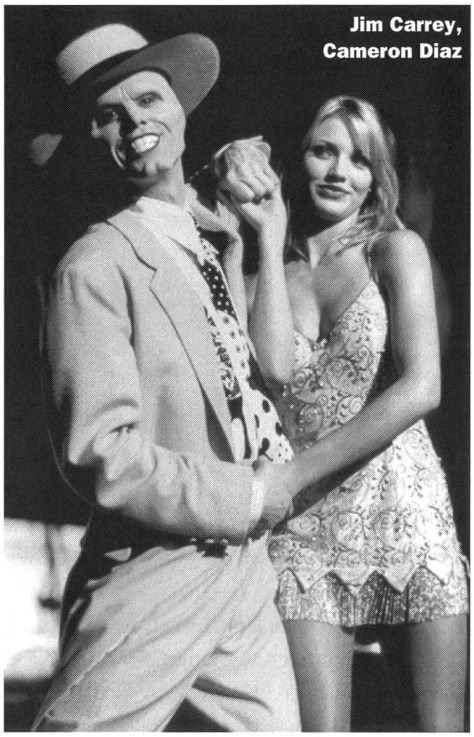
Franz Derendinger

Edge City, irgendwann im 20. Jahrhundert. Stanley Ipkiss (Jim Carrey) ist der übliche kleine Angestellte, der einer Kollegin schon mal das zwecks gemeinsamem Ausgang besorgte Konzertticket überlässt, damit sie mit ihrer Bekannten hingehen kann. Sein Juniorchef wie die Zimmervermieterin machen ihn zur Schnecke; wenn er einmal einer attraktiven Kundin gegenübersitzt, vergeht er fast vor Unsicherheit, und im In-Lokal setzen bzw. werfen sie ihn vor die Tür, was besonders peinlich ist, weil dort eben jene Kundin als Sängerin auftritt. So vom aufregenderen Leben abgeschnitten, spielt Stan halt Videogames und schaut sich Trickfilme an.

Doch eines Nachts findet er eine seltsame Maske am Flussufer; daheim, gerade als sich ein Psychologe am Fernsehen über die Maske als Metapher verbreitet, setzt er sie nur so zum Spass auf. Und siehe da: Stanley verwandelt sich im Handumdrehen in eine Art Trickfilmfigur, womit er den Beschränkungen der Wirklichkeit auf einen Schlag entwachsen ist. Nun ist es kein Problem mehr, in den Nobelclub zu gelangen; denn das nötige Kleingeld verschafft er sich durch einen Überfall auf die eigene Bank. Dabei allerdings gerät er einem aufstrebenden Kleingangster ins Gehege, der nicht nur das gleiche Institut im Visier hat, sondern auch als Lover der schönen Sängerin Tina (Cameron Diaz) waltet. Morgens erwacht Stanley jeweils wieder als er selbst in seinem Spielzimmer und schaut reichlich verschreckt aus dem Pyjama, wenn er sich mit den Folgen seiner nächtlichen Eskapaden konfrontiert sieht.


Jim Carrey

Mit dem Einsatz digitaler Bildbearbeitungstechniken haben insbesondere Robert Zemekkis und Steven Spielberg im Unterhaltungsfilm einen neuen Trend gesetzt. Möglich ist nun nämlich die perfekte Illusion des Unmöglichen. Wenn Zemeckis seinen Forrest Gump in dokumentarische Aufnahmen diverser amerikanischer Präsidenten klont, dann wirkt das Resultat erschreckend echt, ebenso echt wie jene Dinos aus dem Computer, welche Steven Spielberg durch seinen Jurassic Park hoppeln liess.


Jim Carrey, Cameron Diaz

Was die absolut täuschende Realitätsillusion ermöglicht, taugt aber nicht weniger zur surrealen Verfremdung; denken wir nur einmal an jene gelochten bzw. sonstwie deformierten Damen, denen der Tod so gut zu Gesicht stand (in Robert Zemeckis' «Death Becomes Her», ZOOM 12/92). Und auf eben dieser letzteren Linie bewegt sich Charles Russell mit «The Mask». Dieser Film setzt technisch etwa dort ein, wo «Who Framed Roger Rabbit» (ZOOM 24/88) geendet hat. Wann immer der Zerknautschbarkeit von Jim Carreys Gesicht Grenzen gesetzt sind, kommt *Industrial Light & Magic* mit Spezialeffekten zu Hilfe und setzt digital noch einen drauf. So kommt es, dass mitunter der Kiefer bis auf den Tisch klappt oder die Augen aus dem Kopf springen. Ganz offensichtlich liessen sich die Schöpfer der «Maske» auch von den Trickzeichnern inspirieren, die Aladins Dschinn entworfen haben. Es ist nämlich schlicht unglaublich, was der verkappte Stanley bei verschiedenen Verfolgungsjagden aufführt: Der mutiert unausgesetzt, ist einmal Showmaster, mimt dann den sterbenden Filmhelden und verwandelt zuletzt – wie einst Oskar Mazerath den Naziaufzug – ein riesiges Polizeiaufgebot in eine Tanzparty. Ungehemmt wirkt da im Feld scheinbar realer Aufnahmen jene «plausible Unwahrscheinlichkeit», die seit den Anfängen grosse und kleine Kinder über Cartoons hat lachen lassen.

Dazu kommt noch eine augenzwinkernd vorgetragene Botschaft: Wir möchten um unserer selbst willen geliebt werden, aber ganz ohne Imponiergehabe geht es denn wohl doch nicht. Diese Einsicht ist natürlich nicht wahnsinnig neu, aber so schrill und speedig wie bei Russell wurde sie gewiss noch nie vorgetragen. ■

Grossesse nerveuse

Regie: Denis Rabaglia
Frankreich/Schweiz 1993

Erna Truttmann

Der Hund ist nicht der beste, er ist der einzige Freund des Menschen, so das Credo Fontanets (Jean Rougerie). Der von der Kundschaft – die mit hartem Ausdruck in den Augen immer betont zartes Fleisch verlangte – enttäuschte Metzger hat zum erfolgreichen Produzenten für Hundefutter der Marke «Floppy» avanciert. Für ihn sind die Vierbeiner ein und alles: treu, mit ergeben zart-liebendem Blick.

Nicht so für Martin Dorval (Tom Novembre: grossartig in der Hauptrolle!), Pflanzenfreund und profunder Hundehasser. Ausgerechnet er soll Werbung für «Floppy» machen. Seine Kampagne wird folgerichtig ein Flop. Die versammelten Herren der Firma sind empört und entrüstet über seinen Vorschlag (im Spot fehlt die Hauptfigur, der Hund). Martin mag nicht nur keine Hunde, er wünscht sich auch keine Kinder. Über Umwege erfährt er dann aber von seiner unfreiwilligen Vaterschaft, Resultat eines flüchtigen Liebesabenteuers. Als er Sally (Isabelle Townsend), die zukünftige Mutter, aufsucht, schert diese sich – entgegen seiner Erwartung – einen Deut um allenfalls vorhandene Vatergefühle. Sie besteht auf keinerlei Pflichten, die er als Mann wahrzunehmen hätte, und verweigert ihm das Recht auf die Verantwortung für das Kind. Martin liebt die Frau zwar nicht, er möchte aber, dass das Kind seinen Vater kennt.

In der verzwickten Lage, mit fünfunddreissig noch ein wenig hilf- und ratlos, sucht Dorval seine Mutter, eine militante Feministin und Drittweltaktivistin, und später seinen Freund Julien, Hausmann und Vater von fünf Kindern, auf. Durch eine Indiskretion erfährt auch seine Ex-Frau Geneviève von der Angelegenheit. Weil Dorval nicht bereit ist, sie zu schwängern, kämpft sie an der Seite ihrer Ex-Schwiegermutter – die aus ideologischen Gründen zur Abtreibung rät – gegen das Kind. Zu unterschiedliche Interessen wollen nun an der Sache wirken. Und so dauert es einige verwickelt-witzige Episoden lang, bis die Geschichte ihr Ende findet, der angehende Vater und Held so etwas wie erwachsen wird. Zuerst ein bisschen Taugenichts und Tunichtgut, löst er sich schliesslich aus der zwar behütenden, aber einengenden Abhängigkeit der Frauen.

«Grossesse nerveuse» ist überaus vergnügliches Kino mit vielen witzigen Elementen. So durchzieht Martins wiederholtes Nasenbluten den Film wie ein roter Faden. Meist setzt es ein, wenn er Schwierigkeiten hat, unabhängig davon, ob er diese meistert oder nicht. Verbindendes Element zwischen den einzelnen Figuren bildet einmal der selbstgepresste Gemüsejus (mit oder ohne Lauch), dann die Liebe zu den Hunden (oder den Katzen), die Bevorzugung von Pflanzen oder von Kindern. Dabei kann eine Figur mehrere, keinesfalls aber alle Präferenzen zugleich haben (öfters steckt dahinter geradezu ein Glaubensbekenntnis, das keinen Zweifel und kein Abtrünnigsein erlaubt).

Der an verschiedenen Festivals gezeigte und mehrfach preisgekrönte Erstlingsspielfilm des 1966 geborenen Westschweizers Denis Rabaglia überzeugt als komisch-ernste Satire über das komplizierte Verhältnis der emanzipierten Geschlechter, über Ersatzbefriedigungen und -beziehungen, menschliche Schwächen und Unzulänglichkeiten, über Menschliches und allzu Menschliches. Schnell im Tempo und reich an gut gesetzten Pointen, mit viel schwarzem Humor erzählt Rabaglia äusserst gekonnt eine manchmal fast groteske Geschichte über ein an sich ernstes Thema. Ein Glück, dass der anfänglich fürs Fernsehen konzipierte Film ins Kino kommt! ■

Isabelle Townsend, Tom Novembre

The Lion King

Regie: Roger Allers, Rob Minkoff
USA 1994

König der Löwen

Michael Lang

Es ist, als würde Mickey Mouse plötzlich losbrüllen. Vor einem blutroten Sonnenaufgang, tief hinten in Savanne und Steppe, wo sich Riesenherden von Gazellen und Zebras tummeln, Affencliquen freche Spässe treiben, wo Elefanten trompeten, heisere Hyänen verschlagen ihre Pirouetten drehen und aasfreudige Geier nach Beute gieren. Es ist wieder abendfüllend Walt-Disney-Trickfilmzeit, zum 32. Mal seit «Snow White and the Seven Dwarfs» (1937), dem ersten langen Disney-Animationsfilm überhaupt. Jetzt kommt der fesche Löwenprinz Simba zu Besuch, in einem Leinwandabenteuer, das – natürlich – wieder einmal alle Kassenrekorde bricht und die Regeln des Animationsfilms neu definiert; was sich die *Feature Animations CGI (Computer Generated Imagery)*-Abteilung der Disney-Company hat einfallen lassen, ist grandios: An einer nur wenige Minuten langen Szene mit einer Massenflucht von irrwitzig viel Getier arbeiteten die Spezialisten rund zwei Jahre lang und realisierten ein Trickfilm-Fresko, das an eine Weiterentwicklung der Augenspielereien von M.C. Escher erinnert.

«The Lion King» hat, auch das ist man sich gewohnt, eine weltweite Merchandising-Welle ausgelöst, aber natürlich auch als Filmwerk enorme Qualitäten. Das Löwen-Drama, ein Lehrstück in Sachen Lebensmeisterung, ist der erste Disney-Film dieser Art überhaupt, der auf einer Originalstory beruht, also nicht einem bereits bekannten, vertrauten literarischen Stoff folgt. Und ist auch das erste Opus, das in keiner Art und Weise das «Element Mensch» miteinbezieht. Nicht einmal symbolisch, als schattenhafte bedrohliche Kraft wie im Evergreen «Bambi» (1942). Dennoch «menschelt» es natürlich gewaltig, im guten wie im bösen; das Denken des homo sapiens ist also nicht weit. Das hat Methode, denn die Disney-Philosophie war nun wirklich nie auf naturkundlichen Nachhilfeunterricht aus, sondern wollte allemal verhaltensmässig auch belehrend wirken. Und so kommt es, dass die mitreissend illustrierte, musikalisch schmissig – zu afrikanischem Ethnosound und Soul – choreografierte Saga vom König der Tiere daherkommt, wie ein opernhaftes Heldendrama, das seine Basis durchaus in shakespeareschen Tiefen ortet. Aber natürlich umsichtig darauf achtet, das Ganze einem versöhnlichen, positiven Ende zustreben zu lassen.

Zur Story: Der Löwenregent Mufasa wird wegen seiner weisen Umsicht geschätzt, weil er seine Untertanen kennt, mit harten, aber gerechten Prankenzeichen dafür sorgt, dass der Lebenskreislauf der Natur gesichert bleibt. Als ihm seine Angetraute einen Sohn schenkt, den putzigen, kecken Simba, scheint auch die Thronfolge geregelt zu sein. Wäre da nicht der neidische, missratene Bruder Scar (wer aus diesem Namen den Begriff «Schandfleck» ableitet, liegt richtig), der die Macht mit fiesen Tricks an sich reissen möchte. Mit Hilfe zwielichtiger Kumpane, den unmoralischen Hyänen Shenzi, Banzai und Ed, treibt der Antagonist den Bruder Mufasa in den Tod, dreht aber die Sache so, dass die Schuld auf den naiven Simba fällt. Der flieht gebeutelt ins Exil, trifft aber zum Glück auf positiv denkende, ungewöhnliche Gefährten. Das Warzenschwein Pumbaa und die coole Meerkatze Timon lehren den Löwenbuben, was Toleranz und Genussfreudigkeit heisst. Und der kluge Pavian-Magier Rafiki sorgt dafür, dass der Held zusammen mit seiner zur Löwinnen-Schönheit herangeblühten Jugendliebe Nala das Terrorregime des üblen Onkels stürzen kann.

«The Lion King» liegt mentalitätsmässig weit näher bei den Disney-Klassikern «Dumbo» (1941) oder dem oben erwähnten «Bambi» (1942) als bei der

vorwiegend heiteren, slapstickartigen Adaption von Rudyard Kiplings «Jungle Book» (1967). Was die Regisseure Roger Allers und Rob Minkoff realisiert haben, ist eine zwar auch mit dynamisch-lockeren Gags und Pointen gespickte Unterhaltungs-Sause, aber ebenso eine vertrackte, symbolstarke, kammerspielartige Tragikomödie um Intrigen, Hass, Machtmissbrauch, falsche Freundschaft und sinnlose Zerstörungswut. Der Usurpator Scar lässt sein einstmals fruchtbares Reich sogar derart verludern, dass man sofort an Umweltzerstörung oder gar atomare Bedrohung erinnert wird. Solche Assoziationen sind natürlich kein Zufall, sondern verweisen auf die enorme Sorgfalt der Disney-Strategen bei dem, was sie das Beispiel ihres artistischen Übervaters Walt gelehrt hat: den Zeitgeist stets in ihre künstlerischen Konzepte miteinzubauen. So düsterstimmig wie in «The Lion King» ist dieses allerdings selten gelungen!

Der Einbezug von Aktuellem ist ein interessanter Nebenaspekt, kommt zur gewohnten Kombination aus zeichnerischer Brillanz in Verbindung mit den neuesten Techniken aus der Computerküche. Dass ein hitmusikalisches Konzept vom Feinsten (Hans Zimmer hat die Leitung, der bewährte Tim Rice zeichnet als Texter der Songs, Rocksuperstar Elton John tritt als Komponist auf) aufscheint, ist ebenso klar. Viel Aufmerksamkeit wurde auch dem Stimmen-Casting geschenkt, ein Feld, auf dem Disney ohnehin keine Kosten scheut. Bei «Aladdin» (1992) war es der verwegene Hollywood-Komiker Robin Williams, der den Geist aus der Flasche vokal hinreissend gab, in «The Lion King» sind es ebenfalls schauspielerische Hochkaräter, die selbiges tun. Die Hyänen-Gang bilden – in der englischsprachigen Version –Whoopi Goldberg, Cheech Martin und Jim Cummings, den Jungkönig Simba markiert Matthew Broderick und das dunkle Timbre des «Senior King» wird vom farbigen Charakterschauspieler James Earl Jones herbeigezaubert. Eine geradezu hinreissende Leistung aber erbringt der britische Star Jeremy Irons, der sich stimmlich beängstigend echt ins Fell des hinterlistigen Scar hüllt. Brillant gemacht!

«**T**he Lion King» zeigt, dass der sogenannte familienfreundliche Trickfilm tatsächlich mehr sein darf als nur flotte Unterhaltung. Der globale Erfolg gibt den Machern recht, zumal sie auch auf die adäquate Synchronisation ihres Prachtswerks viel Wert legen. Es ist nämlich in 26 Sprachen übersetzt worden, sogar ins afrikanische Zulu: «The Lion King» wird auch dort verstanden werden, denn seine Botschaft ist universell. Auch wenn Simbas fesche Kollegen das Motto «geniesse das Leben» zelebrieren, bleibt doch das Unbehagen über die mephistophelische Kraft des dunklen Scar in Erinnerung und damit ist eine gewisse Melancholie – wie bereits in «The Beauty and the Beast» (1991) – zu spüren. Ein moralisches Zeichen also, das man einem populären, kommerziellen Trickfilm nicht *per se* zumessen würde. Mag sein, dass dieses auch die Handschrift des Mannes verrät, der die Disney Company bis vor kurzem geleitet hat: Jeffrey Katzenberg. Er hat nun nach internen Differenzen das Imperium verlassen und mit dem Medienzar David Geffen und seinem Konkurrenten Steven Spielberg ein neues Film-Machtzentrum geschaffen. Kann sein, dass der Geist von Simba, Scar und Konsorten bald unter einem anderen Emblem erscheinen wird. ■

Três irmãos

Regie: Teresa Villaverde
Portugal/Frankreich 1994

Geschwister

Beat Käslin

Was die junge Portugiesin Teresa Villaverde (Jahrgang 1966) mit ihrem neuen Spielfilm vorlegt, lässt für das neue Filmschaffen ihres Heimatlandes einiges erhoffen. Und gleichzeitig zeigt sich, dass abseits der europäischen Zentren, am Rand des Kontinents, ein kaum wahrgenommenes, in Form und Ausdruck recht eigenwilliges Kino existiert.

Bereits ihren ersten Spielfilm «A idade maior» (1990), hatte Villaverde an der Grenze zwischen Jugend und Erwachsenenalter angesiedelt. Nun beleuchtet sie – stilsicher im Gebrauch der dramaturgischen Mittel, subtil in der Zeichnung der Protagonistin Maria – das Innenleben einer jungen Frau, der, grossäugig und staunend, das Einspuren in die Erwachsenenwelt nicht gelingen will.

Marias ganzes Vertrauen gilt einzig und allein ihren beiden Brüdern João und Mario. Bei ihnen ist sie glücklich, zeigt sich ein Lächeln auf dem sonst so traurigen Gesicht; mit ihnen ist ein Fortleben der Kindheit möglich. Beide sind aber in ihrem eigenen Leben bereits absorbiert: João mit der vitalen Sängerin Teresa, Mario schlägt sich als Gelegenheits-Stricher durch. Als auch noch die Mutter die Familie verlässt, weil sie die Bosheiten ihres blinden Ehemannes nicht mehr erträgt, fühlt sich Maria restlos allein gelassen. Neue und ihr fremde Situationen überfordern sie, so dass sie entweder alles resigniert mit sich geschehen lässt (wie mit dem zudringlichen Kerl in der Disco) oder aber überreagiert und durchdreht (wie beim Vergewaltiger, den sie mit einem Messer tötet). So verstrickt sie sich immer weiter in eine quälende Einsamkeit hinein, die nur noch das Schweigen kennt.

Traurigkeit, Einsamkeit, Stille, Nacht. In allen Figuren steckt eine profunde Traurigkeit, und die scheint sich in ihnen festgesetzt zu haben aus der Einsicht, nichts am zwingenden Ablauf der Dinge ändern zu können. Gleichzeitig ist sie der resignative Nährboden für die sich überstürzenden tragischen Ereignisse.

Teresa Villaverde zeigt aus beobachtender Distanz «wie Maria geschieht». Eines führt zum anderen. Maria kann eigentlich nichts dafür, dass alles so kommt. Ihre Sehnsucht nach dem Refugium, das ihre Kindheit darstellte, erhält eine Erschütterung nach der anderen. Die Frage «Bist du traurig?» wird Maria mehrmals gestellt. Sie schüttelt den Kopf und schweigt. Das alles muss wohl so sein. Kinderstimmen aus der Vergangenheit, die Gespräche mit den Brüdern, erinnern sie daran: «Traurigkeit ist ein Vogel, der alles zudeckt in der Nacht. Das ist, wenn man fast weint.»

Wenn auch die Tränen etwas gar leicht und oft fliessen, so ist doch etwas von der existentiellen Trauer, der *saudade*, zu spüren, welche die Figuren in einer harten und unverständigen Welt durchleben. Hinter den Tränen die Orientierungslosigkeit. Maria findet sich nicht zurecht, und so hält sie sich an das, was die Leute sagen. Sie tut, was man eben tut, aber im Grunde ist es ihr egal. Puppenhaft, wie an unsichtbaren Fäden von riesengrossen (Männer-)Händen geführt, bewegt sie sich. Bis die Stricke reissen und sie fällt. Maria de Medeiros gibt eine nachdrückliche Darstellung dieser stillen, in sich gekehrten Maria und erhielt dafür einen ersten Preis in Venedig.

«Três irmãos» ist ein stiller Film. Ein Film auch, der Ruhe braucht, um sich zu entfalten. Damit steht er ziemlich diametral dem gegenüber, was die Kinosäle füllt. ■

Maria de Medeiros

«Três irmãos» ist – zusammen mit anderen Filmen aus Portugal – im November im Zürcher Kino Xenix zu sehen. Der Zyklus umfasst portugiesische Filme, deren Geschichten in Lissabon, der europäischen Kulturhauptstadt 1994, angesiedelt sind. Das Kellerkino in Bern (Montagskino) zeigt ebenfalls einen Teil des Zyklus.

The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert

Regie: Stephan Elliott
Australien 1994

Michael Lang

Die Musical-Comedy ist aus Tradition eine Domäne des angelsächsischen Kinos und vor allem im Hollywood vergangener Tage bestens angesiedelt. Heutzutage frönt sie ein stiefmütterliches Dasein. Im Zeitalter der Videoclipkultur und der raffiniert aus Hitsongs zusammengestückelten Soundtracks ist das leichthändige, operettenhafte Genre kaum mehr als Nostalgie; dass wir uns liebend gerne etwa an Billy Wilders «Some Like it Hot» (1959) erinnern, ist klar. Sicher ist, dass der australische Regisseur und Autor Stephan Elliott die Klassik der Gattung bestens kennt und, in gewitzter Art, das Brio von heute damit zu kombinieren weiss. «The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert» ist somit ein Mix geworden aus frivoler, dröhnender «Street Parade»-Kultur und dem schummerigen Schaubudenambiente des Travestie-Kults, die auch besagt: Gewisse Herren sind eben doch die besseren Damen.

Priscilla ist, wer würde es ahnen, keine Schöne der Nacht, sondern der Name eines umfunktionierten Schulbusses. Mitzi, Felicia und Bernadette, ein superbes «Drag Queen»-Trio aus Sidney, hat es zur Fummel- und Fummlerburg auf Rädern gemacht. Und warum? Die Tingeltangeltruppe will sich in der Provinz verdingen, in einem Hotel in Alice Springs. Doch die Wege durch Australien sind weit, so geht nichts ohne Musik, und dieses Korsett für turbulente, urkomische Pirouetten bildet eine Sammlung gängiger Szenenhits. Songs von «Abba», «Village People», Gloria Gaynor, Vanessa Williams, aber auch Wohlklingendes von Verdi lassen die Wüste akustisch erzittern und geben diesem etwas anderen «Road Movie» noch mehr Pep. Aber das ist natürlich nicht alles, was Elliotts Tour spritzig und wichtig macht: Die Hauptfiguren lassen auf der Reise ins Irgendwo immer wieder Hüllen fallen – äussere sowieso, aber auch innere –, und lassen erkennen, dass unter den munterbunten Kostümen und Dessous, hinter der kunstvoll auf maskuline Barthaut applizierten Damenschminke jeweils (mindestens) eine Seele die flachen Brüste bewohnt.

Die Schlüsselfigur bildet dabei der einzige Filmstar auf der Besetzungsliste, der grandiose britische Routinier Terence Stamp, der Bernadette, einen Transsexuellen, mit Herzblut mimt. Er (oder sie?) gibt dem schrillen, wilden Geschehen schauspielerische und menschliche Tiefenschärfe, die anrührt. Besonders dort, wo Elliott die famos choreografierte Showblock-Ebene verlässt, die Handlung auf eine andere Plattform verlegt. Es geht in «Priscilla» eben um mehr als um eine augenfällig arrangierte gruppeninterne Psychohygiene. Der 30jährige Filmautor, dessen pechschwarze Krimikomödie «Frauds» mit Phil Collins bei uns zu Unrecht ein Flopp war, zeigt vor allem auch, was dem «Trio furioso» zustösst. Dort nämlich, wo die kreischige Unterhalter-Combo Zwischenhalte einlegt, in gottverlassenen Käffern. Die Klientel in den Saloons und Kaschemmen ist, erwartungsgemäss, nicht vom Feinsten und reagiert, gelinde gesagt, leicht empfindlich auf die Königinnen der Travestie. Die Schranken von Toleranz und Respekt vor Minderheiten fallen schnell, wobei der Alkoholkonsum den anstandsmässigen Verfallsprozess noch beschleunigt. Die Artisten geraten somit regelmässig ins verbale und handgreifliche Kreuzfeuer oder gar ernsthaft in Gefahr. Gut, dass sie dann – in einer der schönsten Szenen überhaupt – bei einem Zusammenstoss mit den Aborigines, den Ureinwohnern also, auch Überraschungen der positiven Art erleben.

Die Idee zu seinem Film, sagt Elliott, sei ihm während einem Besuch des jährlich in Sidney sattfindenden *Gay and Lesbian Mardi Gras* gekommen; dort habe er überlegt, was passieren würde, wenn sich die «frivole» Kundgebung in einer Gegend abspielen würde, die mit der urbanen Leben- und Lebenlassen-Philosophie nichts gemein hat. Dieses zu zeigen, gelingt dem Film erstaunlich gut und auf unterhaltsame Art. Die Besetzung stimmt, der Rhythmus reisst mit, die Dialogqualität liegt über dem Durchschnitt. Dass die Story zu Längen neigt, die Dramaturgie ohne Wiederholungen nicht auskommt, sei bei soviel Spass verziehen. Und das Beste: Der australische Filmer hat mit seiner Travestiekomödie eine alte Clown-Regel eisern befolgt: Mache dich nie auf Kosten derer lustig, über die du dich lustig machen willst! «Priscilla» ist demnach kein plumpes Voyeurstück für Normalos in Sachen Sexualität, aber auch keine Schenkelklopferei für militante Schwule kontra Heteros geworden. Die Lacher gehen nicht einseitig zu Lasten der Mannsbilder in Strapsen oder auf Kosten ihrer dumpfen bierbäuchigen Spiesser-Kontrahenten. Elliotts Film ist keine billige Spötterei. Er mahnt über das Lachenkönnen an, dass in uns selber Lüste, Sehnsüchte, Ideen rumoren, die wir – aus was für Gründen auch immer – nicht ans Licht lassen. Deshalb gefallen Mitzi, Felicia und vor allem Bernadette mit all ihren Macken und ihrer komischen Tristesse! ■

Amateur

Regie: Hal Hartley
USA/Frankreich/Grossbritannien 1993

Hans Messias

Wie wird sich jemand verhalten, der ein abgrundtief böser Mensch ist, sich dessen jedoch nicht mehr erinnert? Was macht eine Ex-Nonne, die als Autorin pornografischer Geschichten hoffnungslos scheitert, aus ihrem verfahrenen Leben? Wie kann ein weiblicher Pornostar, der fest an den Tod ihres rücksichtslosen Gatten und an einen wirklich grossen Coup glaubt, damit umgehen, wenn diese beiden Hoffnungen zerplatzen? Wie reagiert ein gehetzter Steuerberater auf Folter und scheinbaren Herztod? Was tun zwei Gentlemen-Killer, wenn in entscheidenden Situationen ihre *handys* versagen? Antwort auf all diese Fragen und viele mehr liefert Hal Hartleys vierter Spielfilm «Amateur», eine Thriller-Komödie-Romanze.

Sofia schupst ihren Mann Thomas (Martin Donovan) aus dem Fenster, der liegt scheinbar tot auf der Strasse – ein schüchterner Fusstritt scheint dies zu bestätigen – und plötzlich ist die zeitlebens ausgebeutete Pornodarstellerin Sofia (Elina Lowensohn) im Besitz zweier Computerdisketten, die eine international operierende Gangsterorganisation mit Sitz in Amsterdam erpressbar machen. New York scheint ein sicheres Pflaster, und so versucht Sofia ihr Glück. Nur, Thomas ist alles andere als tot. Die Ex-Nonne Isabelle (Isabelle Huppert) nimmt sich seiner an, versucht seinem verlorenen Gedächtnis auf die Sprünge zu helfen und gleichzeitig das erste Liebesabenteuer ihres Lebens in die Wege zu leiten. Zu diesen drei, deren Wege sich während einer Nacht und eines Tages mehrmals kreuzen, ohne dass man aufeinander Bezug nehmen könnte, stösst Steuerberater Edward (Damian Young), der durch eine Betrügerei von Thomas untertauchen musste. Unwissentlich liefert er Sofia Informationen zu ihrem Erpressungsversuch, und die ruft unwissentlich zwei Killer auf den Plan...

Hal Hartleys durchaus böser Film zeichnet sich durch seine dichte Struktur aus, die die verschiedenen Handlungsfäden nahezu genial zusammenführt. Stets begegnen sich Personen, die ihre jeweilige Geschichte nicht oder nur ungenügend kennen, die nicht wissen, wer mit wem sein Spiel spielt, wer welche Absichten hat. Erst die beiden Killer fügen die Geschichten und führen die Menschen zusammen.

Sofia und Edward sind in diesem bitterbösen Spiel, das mitunter den Spannungseffekt punktgenau getimt hervorkitzelt, dann mal wieder das Tempo verschleppt und beinahe ins Plaudern gerät, wunderbar besetzte Nebenfiguren, die das kriminalistische Treiben in Gang bringen und halten. Das komische Drama konzentriert sich auf Thomas und Isabelle, beides eigentlich Personen ohne rechte Vergangenheit und Zukunft. Er weiss nicht, dass er grundböse ist, und verhält sich entsprechend zivilisiert. Sie weiss eigentlich gar nicht, wie sie sich verhalten soll, und verhält sich entsprechend – eher indifferent – von der Vision einer Aufgabe und ihrer Vorstellung von der Liebe geleitet. Zwei Menschen, die sich suchen, deren grausames Schicksal es jedoch ist, sich nie mehr wirklich finden zu können.

Auch in grotesk erscheinenden Übertreibungen schlägt Hartley stets den richtigen Ton an, weiss, was er seinem Publikum zumuten kann, wie er es aufs Glatteis führt. Da ist zum Beispiel Thomas' Traum, in dem er Sofia mit einer Rasierklinge das Gesicht entstellen wollte. Eine Filmstunde später greift Thomas, in die Enge getrieben, zu einer schartigen Klinge, der einzigen Waffe im abgelegenen Haus, doch es entwickelt sich kein blutiger Zweikampf, sondern ein Finale, das in eine Farce einmündet.

Ein überaus kluger, bis ins letzte Detail durchkonzipierter Film, dessen Drehbuch zwar mit dem Zufall spielt, ihm jedoch eigentlich keine Chance gibt. Der Autor/Regisseur sieht sich als ordnende Hand in einem künstlich geschaffenen Chaos, das blitzschnell von der Komödie zum Thriller wechselt und auch dann noch, wenn die müden Helden die Köpfe hängen lassen, nie wehleidig wird. Dies ist auch den Hauptdarstellerinnen und -darstellern zu verdanken, die der überaus konstruierten Geschichte eine atemberaubende (Kino-)Realität verleihen. Martin Donovan, Stammgast am Hartley-Set, spielt seinen ehemals gewalttätigen Thomas mit einer solchen Gutmütigkeit, dass man einfach Mitleid mit ihm haben muss, und Isabelle Huppert als Ex-Nonne kann ihr ätherisches Wesen in eine Rolle einbringen, die ihr wie auf den Leib geschneidert zu sein scheint. Ein Kinovergnügen der seltenen Art – intelligent und unterhaltend, witzig und spannend, mit Tiefgang und Lust an der schillernden Oberfläche. ■

Elina Lowensohn

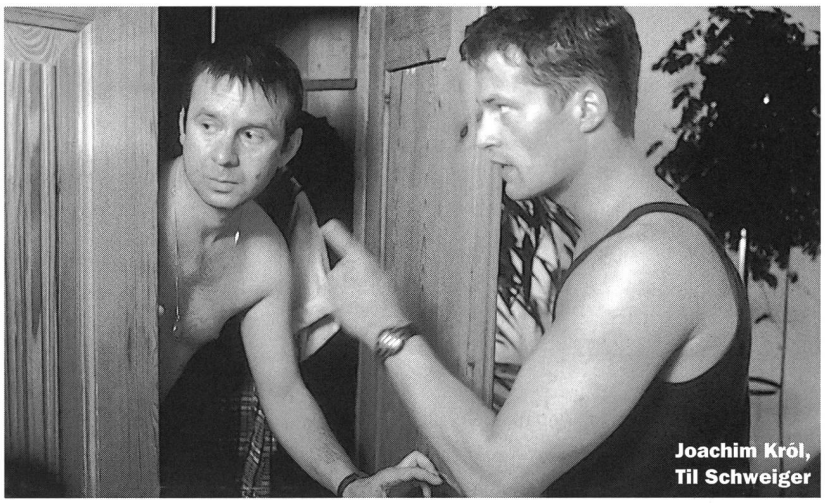
Der bewegte Mann

Regie: Sönke Wortmann
Deutschland 1994

Reinhard Lüke

Doro liebt Axel, und eigentlich liebt Axel auch Doro. Es könnte alles bestens gehen mit ihrer Zweierbeziehung, hätte Axel (Til Schweiger) nur seine Hormone etwas besser im Zaum. Als Doro (Katja Riemann) den notorischen Seitenspringer wieder einmal mit einer fremden Dame *in flagranti* erwischt, wirft sie ihn kurzentschlossen aus der gemeinsamen Wohnung. Auf der Suche nach einer neuen Bleibe trifft Axel auf Waltraud. Waltraud (Rifis Beck) heisst eigentlich Walter und liebt so ziemlich alles, was männlich ist, einen knackigen Po und ein paar Muskeln hat. Und Axel ist genau ihr/sein Typ. Doch weil der überzeugte Hetero mit Männern nichts im Sinn hat, übernachtet Axel dann doch lieber bei Waltrauds/Walters Freund Norbert (Joachim Król). Der ist zwar auch homosexuell, erscheint ihm aber nicht ganz so exaltiert und vor allem weniger zudringlich. Während Axel sich in der Folgezeit mit dem heldenhaft vor sich hin leidenden (weil hoffnungslos in Axel verliebten) Norbert arrangiert, stellt Doro fest, dass sie schwanger ist und macht sich auf die Suche nach Axel, dem Vater *in spe*. Sie findet ihn in einer vermeintlich eindeutigen Situation mit Norbert. Ein Missverständnis – denn natürlich ist alles ganz anders.

Überhaupt spielen Missverständnisse in Sönke Wortmanns Film eigentlich die Hauptrolle. Im Prinzip geht's hier zu wie in jenen Schwänken, mit denen man auf schweizerischen oder deutschen Volksbühnen so beharrlich für Brüller im Publikum sorgt. Da steht ein vermeintlicher Liebhaber zwischen den Mänteln, ein Liebhaber, der eigentlich gar keiner ist, sondern nur da steht, weil der eine dachte, die andere könnte denken, er hätte nicht nur gedacht, sondern auch noch getan, was er keinesfalls hätte tun sollen und eigentlich ja auch gar nicht getan hat. Und so weiter. Doch auf dem Schnittmuster dieser schlichten dramaturgischen Grobmechanik zaubert Wortmann hier ein Lustspiel von gehobenem Unterhaltungswert. Zumindest, wenn man an dem misst, was das deutsche Kino der letzten Jahre sonst so an komödiantischen Versuchen hervorggebracht hat.


Joachim Król, Til Schweiger

Dabei lässt der nach Motiven von Ralf Königs Erfolgscomics «Der bewegte Mann» und «Pretty Baby» gedrehte Film nicht nur kein (Homosexuellen-) Klischee aus, sondern überspitzt sie derart, dass sich mit ihnen schon wieder spielerisch umgehen lässt. Ob da nun der homosexuelle Ästhet und Gourmet Norbert an seinem grobschlächtigen Verlegenheitsliebhaber leidet (der ist natürlich auch noch Schlachter), oder schwer verunsicherte Heteros in ihrer Männergruppe trotzig üben, «Brüscht» statt «Titten» zu sagen (da sowas im Dialekt besonders komisch klingt, muss natürlich einer von ihnen schwäbeln), das alles ist mehr Karikatur denn subtile Milieuzeichnung, will aber auch gar nichts anderes sein. Und weil Wortmann in vielen Sequenzen ein sicheres Gespür für Situationskomik und szenische Auflösungen beweist, sieht man ihm nach, dass manche der Gags quasi mit Ansage kommen. Wenn sich beispielsweise die hochschwangere Doro schliesslich aufmacht, um ihren Axel beim homosexuellen Seitensprung zu ertappen, und dann zwar alles ganz anders, aber noch weit chaotischer ist, als zu befürchten war, kann man schon darauf wetten, dass gleich ihre Wehen einsetzen.

Doch dafür, dass derartige Plumpheiten kaum nachhaltig in Erinnerung bleiben, sorgt schon das beachtliche *Screwball*-Tempo, das Wortmann anschlägt. Und die Darstellerinnen und Darsteller, in ihrer Mehrzahl gestandene Fernsehmimen (wie sollte es in einem deutschen Film anders sein), machen ihre Sache durchweg ordentlich. Ob Til Schweiger und Katja Riemann nun das Nonplusultra deutscher Schauspielkunst sind, sei dahingestellt. Doch Joachim Król ist eigentlich allein schon das Eintrittsgeld wert. Sicherlich ist «Der bewegte Mann» Mainstream-Kino, dem jener spröde Charme abgeht, den Wortmanns «Kleine Haie» (1991) noch verströmte. Und wahrscheinlich hat das auch mit Produzent Bernd Eichinger zu tun, der den Regisseur für insgesamt drei Produktionen unter seine Fittiche genommen hat. Doch Mainstreamkino, bei dem das Fehlen von Tiefsinn nicht gleich mit Schwachsinn einhergeht, muss man schliesslich auch erst einmal können! ■