Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 46 (1994)
Heft: 12

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

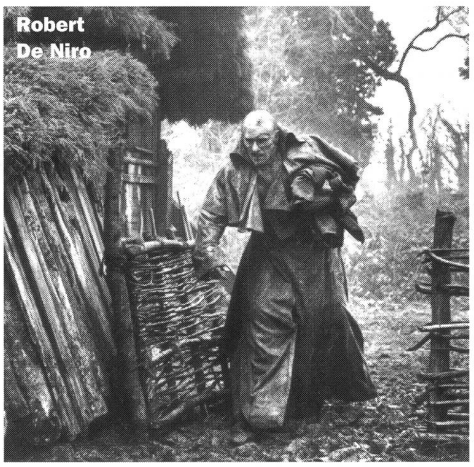
Mary Shelley's Frankenstein

Regie: Kenneth Branagh
USA 1994

Judith Waldner

Am Nordpol war noch keiner, Seuchen fegen ganze Orte leer, Kaiserschnitte können das Leben der Schwangeren nicht retten, die Wissenschaften stecken in den Kinderschuhen, die Schriften eines Paracelsus oder Albertus Magnus sind – zumindest an den Universitäten – nicht gefragt. Vergangene Zeiten leben in Kenneth Branaghs neustem Film, einer Adaption der Frankenstein-Saga, auf: das 18. Jahrhundert. Kapitän Walton (Aidan Quinn) ist mit einer Mannschaft unterwegs, den Pol zu erobern. Um einerseits zu Ruhm zu kommen, um andererseits für immer in Erinnerung zu bleiben, um – im übertragenen Sinne – ein Stück Unsterblichkeit zu erreichen. Sein Schiff gerät in einen wilden Sturm und läuft auf einen Eisberg auf. Am Fortkommen gehindert, trifft Walton mitten im öden, grenzenlosen Eis auf einen erschöpften, ausgemergelten Mann: Frankenstein.

Das nördliche Eismeer, das Schiff mit den wackeren Mannen auf der Suche nach Glanz und Gloria bilden eine grosse Klammer, stehen am Anfang und am Ende der Story. Dazwischen erzählt Frankenstein (Kenneth Branagh) dem Kapitän seine Geschichte, beginnend mit seiner Jugend in wohlhabendem Haus. Er ist in jungen Jahren kein Spring-ins-Feld, ist voller Wissensdurst und vergräbt sich gern in Büchern. Ganz anders seine Adoptivschwester und spätere Verlobte Elizabeth (Helena Bonham Carter), die ihn immer wieder aus der düsteren Stube lockt. Insgesamt eine Familienidylle, an deren heiterem Himmel plötzlich schwärzeste Wolken stehen: Die Mutter stirbt bei der Geburt eines Kindes. Ein Tod, der Frankenstein traumatisiert, in ihm den Wunsch wachruft, Geliebtes unsterblich zu wissen und so einen Keim mit fatalen Folgen in sein jugendliches Herz pflanzt. Er reist nach Ingoldstadt um zu studieren, findet seine Ideen von einer interdisziplinären Wissenschaft abgelehnt und verbeisst sich immer mehr in den Gedanken, des Menschen Endlichkeit müsse doch zu beenden sein. So forscht und werkelt er, schlägt Warnungen in den Wind, verwahrlost zusehends, bastelt schliesslich – aus Leichenteilen – ein horribel anzusehendes Geschöpf (Robert De Niro) und erweckt es zum Leben. Erschrocken über sein Tun, flieht der Forscher. Seine Kreatur irrt auf der Suche nach Anschluss an andere Menschen durch die Welt, scheitert, und in ihrer kindlich naiven Seele wachsen Rachegelüste gegenüber Frankenstein. So macht sich das namenlose Geschöpf auf die Suche nach seinem «Vater».


Robert De Niro

Der Kernpunkt der Frankenstein-Geschichte liegt in der Beziehung des Forschers und seiner Kreatur, geschickte Perspektivenwechsel streuen die Sympathien, lassen keine simple Zuordnung von Begriffen wie Gut und Böse zu. Interessanterweise steht die Familie, bzw. die Verbindung mit einer Frau, als positives Leitbild – Frankenstein gibt sie auf, sein Geschöpf hat keine und findet auch keine –, die Story ist also einer Philosophie verpflichtet, die den Menschen als soziales Wesen ins Zentrum rückt. Der junge Frankenstein handelt vordergründig im Interesse der Menschheit, doch eigentlich sucht er – genau wie Kapitän Walton – persönliche Befriedigung. Er isoliert sich von seinem Umfeld, ist weniger ein Rebell gegen weltliche oder göttliche Vorgaben als vielmehr ein Besessener. Und er begeht eine Art «Frevel an der Natur», setzt – profan gesagt – Technik an die Stelle von Liebe, an die Stelle einer Frau. Dass seine zum Leben erweckte Bastelei Bedürfnisse und Gefühle haben könnte, daran hat er nicht gedacht. Sein Geschöpf findet keinerlei Möglichkeit zur Integration in die Gesellschaft, ist wegen seines grässlichen Aussehens für immer ein Aussenseiter, obwohl es einen Humanisierungsprozess durchläuft, der ihm die Möglichkeit zur Eigenverantwortung, zum Selbst-Bewusstsein gibt. Schöpfer und Geschöpf machen also eine gegenläufige Entwicklung durch, die Kreatur Frankensteins entwickelt sich zum Menschen, der Forscher zeigt zusehendes unmenschliche Züge.

Der Roman «Frankenstein oder Der moderne Prometheus» ist 1818 erschienen, in der ersten Version anonym. Geschrieben hat ihn die 1797 geborene Mary Shelley, geborene Goldwin, im zarten Alter von neunzehn Jahren. In Genf, wo sie, ihr zukünfiger Mann Percy B. Shelley und ihre Stiefschwester weilten und mit Byron und Dr. Polidori zusammentrafen, soll die Idee zur Frankenstein-Geschichte in einer Art Tagtraum geboren worden

Kenneth Branagh

sein. Der Traum erwies sich glücklicherweise nicht als Schaum, sondern wurde zu einem bemerkenswerten Roman, orientiert an den *Gothic Novels*, am Schauerroman also, allerdings mit unverkennbaren Zügen einer Weiterentwicklung. So spielen, wie in den *Gothic Novels* der Frühphase üblich, weder unterirdische Verliese, noch unheimliche Requisiten wie Totenschädel oder übernatürliche Kräfte eine Rolle und einfache Gut-Böse-Schemen sind differenzierterer Betrachtungsweise gewichen, kurz: der Schrekken wurde entmythologisiert. Gefahr drohte nicht mehr von aussen, sondern vom Menschen selber.

Der der Aufklärung verpflichtete Roman inspirierte zahlreiche Theaterregisseure, und als die Bilder laufen lernten, machte das Kino den Stoff zu einem populären Mythos. Zu nennen wäre hier der 1931 entstandene «Frankenstein» von James Whale, dem Regisseur, der nur vier Jahre später die Fortsetzung «Bride of Frankenstein» auf die Leinwand brachte, oder Rowland V. Lees 1939 herausgekommener «The Son of Frankenstein». In allen drei Filmen gab übrigens Boris Karloff das wüst anzusehende Geschöpf, und die beiden zuletzt genannten Titel weisen schon auf einen recht freien Umgang mit der Vorlage hin. Der Erfolg der Frankensteinfilme in den dreissiger Jahren ermutigte etliche Nachahmer, wobei Figuren und Themen des Stoffes oft frei variiert wurden, vielfach kaum mehr als Modelle für wirksam aufbereitete Horrorfilme abgaben.

Kürzungen, Änderungen und Ergänzungen nahm auch Kenneth Branagh bzw. sein Drehbuchautor vor, doch anders als viele Vorgänger hält sich der Film recht nah an den Roman, bringt dessen Stimmung und Geist auf die Leinwand. Sicher kein einfaches Unterfangen, auch nicht für den Theatermann Branagh, der sich in der Kinowelt mit Shakespeare-Leinwandadaptionen einen Namen gemacht hat. Er ringt sichtlich um die dem Stoff eigene, fragile Balance zwischen Pathos, Horror und Romantik. «Mary Shelley's Frankenstein» wirkt vor allem im ersten Teil, der viel Wert auf stimmige Details legt, eher hölzern, der Gegensatz zwischen dem Stubenhocker Frankenstein und der lebensfrohen Elizabeth allzu plakativ. Schade auch, dass die Kamera in gewissen Sequenzen, wiederum vor allem zu Beginn des Films, so unmotiviert herumschwirrt wie eine nervtötende Fliege, die Musik nicht gerade inspirierend ist, und das Drehbuch einige Brüche aufweist. Ein nicht durchwegs gelungener Film also, aber auch kein durchwegs misslungener! Er bringt phantastische, fulminante, teils fellineske Szenen auf die Leinwand, glänzt mit sorgfältigen Dekors und Kostümen wie durch eine stimmige Psychologie der Figuren. Branaghs Inszenierung hat einen Hang zum Theatralischen, Opernhaften – ein kluger Zug, lässt das doch einiges mehr an Pathos zu, als üblicherweise als goutierbar zu bezeichnen wäre.

Natürlich profitiert der Film, der übrigens satte 40 Millionen Dollar gekostet hat, nicht unwesentlich von seiner interessanten Vorlage, die übrigens Interpretinnen und Interpreten der verschiedensten Couleurs aufs Tapet gerufen hat. Kamen diese aus der psychologischen oder psychoanalytischen Ecke, war beispielsweise die Rede von Frankensteins Geschichte als «Vaterschaftsphantasie», als «Trauma der Nachgeburt» oder auch als «Geschichte über den Fall der Frau». Zudem wurde die Story mit politischen Umständen in Verbindung gebracht, wurde darin beispielsweise eine Allegorie auf die französische Revolution gesehen, wo sich grosse Ideale in eine Schreckensherrschaft wandelten.

Viele Interpretationen, aber eines ist klar: Mary Shelley's Roman stellt das gutgläubige Fortschrittdenken – vor allem in Sachen Medizin – in Frage. Branaghs in längst vergangener Zeit spielender Film, den übrigens der Regisseur von «Bram Stoker's Dracula», Francis Ford Coppola, produziert hat, ist also alles andere als unaktuell oder verstaubt. Gedanken an die kaum durch ein Gesetz gebremste grassierende genetische Bastelsucht oder daran, dass eine Ethik der Wissenschaft meist fern jeden Forschungslabors diskutiert wird, liegen auf der Hand. Die hier skizzierten Themen und Fragen, Moral und Didaktik stehen jedoch nicht plump im Vordergund, sondern liegen im Wesen dieser unterhaltsamen Geschichte, bei der sich das Gruseln nicht wegen horriblen Effekten einstellt, sondern weil die Wirklichkeit der Fiktion mit Siebenmeilen-Stiefeln hinterhereilt. ■

Die Bettkönigin

Regie: Gabrielle Baur
Schweiz: 1994

Erna Truttmann

Früher Morgen. Fahrt entlang von Häuserblockfassaden. Das Innere einer Wohnung, ein Schlafzimmer, schrilles Läuten des Weckers. Eine Frau sitzt im Bett auf, schlaftrunken, zündet sich eine Zigarette an, kurz darauf sieht man sie kniend das Treppenhaus eines Bürogebäudes putzen. Menschen hasten an ihr vorbei, ihr Saubermachen bleibt unbeachtet und vergebens. Wieder zu Hause, legt sie sich ins Bett, nimmt eine Tablette, durch die Jalousie Lichtspiel auf ihrem Gesicht. Es ist noch Tag. Der Mann kommt, zieht sich aus, legt sich zum Schlafen hin. Geredet wird nicht.

Imogen Kogge

Die Arbeitswelt hat Gabrielle Baur zum Ausgangspunkt ihres kurzen Spielfilms gewählt. Amalia (Imogen Kogge), Haus-, Putz-, Ehefrau und Mutter zweier Kinder ist darin die Protagonistin. Das Bett, später nicht nur ersehnter, sondern tatsächlicher Mittelpunkt der Geschichte, steht zuerst einmal für nächtliches Ruhen und allzu kurze Erholung. Der Wecker wiederum reisst aus dem Schlaf und bildet den Auftakt zu einem mühseligen, arbeitsreichen und anstrengenden Tag. Bis zum entscheidenden Wendepunkt, der seinen Ausdruck in der leicht veränderten Redewendung «Reden ist Silber, Handeln ist Gold» findet. Die so gesprochen hat, ist Amalia, die Bettkönigin, von Zeit zu Zeit zu lautstarkem Gesang anhebend. Eine, die bis anhin selten geredet, um so mehr aber gearbeitet hat, entschliesst sich zu einem folgenreichen Schritt. Früh morgens um sechs stellt sie den Wecker zurück, legt sich wieder hin, um Tage zu schlafen und auch danach das Bett nicht wieder zu verlassen. Diese Stätte ist jetzt ihr Reich, Ort des Feierns und Festens, des Tagträumens, Phantasierens und der Verweigerung, sich dem Diktat des Arbeitsalltags selbstverständlich zu unterwerfen. Mit ihrem Tun beziehungsweise Lassen stösst sie bei ihrem Ehemann, mehr noch bei der Nachbarschaft auf Empörung und Unverständnis, um am Ende nachgeahmt, von einem Produzenten entdeckt und ein klein wenig berühmt zu werden.

In dieser grotesk-skurrilen, teilweise witzigen Geschichte über eine erfolgreich widerborstige Frau zeigt sich schön, wieviel mit einem kleinen rebellischen Akt in Bewegung gesetzt werden kann. Darin erinnert der Film an den viel weiter geführten Anarchismus in Claude Faraldos «Themroc» (Frankreich 1972), in dem die Wohnung zur Höhle gemacht und ein Gemisch aus französisch anmutenden Sprachfetzen und einem universalverständlichen Gegrunze gesprochen wird. Auch in Gabrielle Baurs Film fällt die Dialoggestaltung auf. Gespräche reduzieren sich auf ein Minimum, die Sätze sind kurz und in einfachem, schnörkellosem Hochdeutsch gehalten. Alltagswendungen fehlen, Emotionen finden ihren Ausdruck nicht verbal, sondern in einer weitgehend stilisierten und unkommentierten Handlung, etwa wenn der Mann, des Ganzen überdrüssig, unangekündigt-plötzlich mit der Axt vor dem Bett steht, gewillt, darauf einzuschlagen. Einzig die Szenen mit den Freundinnen, die Amalia besuchen kommen, sind, auch sprachlich, ausgelassener und gelöster.

Gabrielle Baurs distanzierte, auch ein wenig lehrstückhaft anmutende Erzählweise steigert die Sprachlosigkeit einer Frau, die im Arbeitstrott zu erstikken droht, und betont im Widerspruch dazu die Sinnenfreuden, denen sie sich als Bettkönigin hingibt. Im letzten Drittel neigt der Film zu Langatmigkeit, das bewusst langsam inszenierte Tempo wird schleppend und strengt zusehends an. In seinen formalen Qualitäten und in der schauspielerischen Leistung ist er überzeugend, inhaltlich fügt sich die Geschichte jedoch nur bis hin zum Wendepunkt mit den ersten Folgen, die sich aus der Verweigerung ergeben, dann will sich das Ende so recht nicht finden, wirkt unschlüssig auf Kosten einer Leichtigkeit, ohne die der Film zu ernst wird und die entsprechend dem versöhnlichen Ausgang eigentlich angesagt wäre. ■

Mina Tannenbaum

Regie: Martine Dugowson
Frankreich 1994

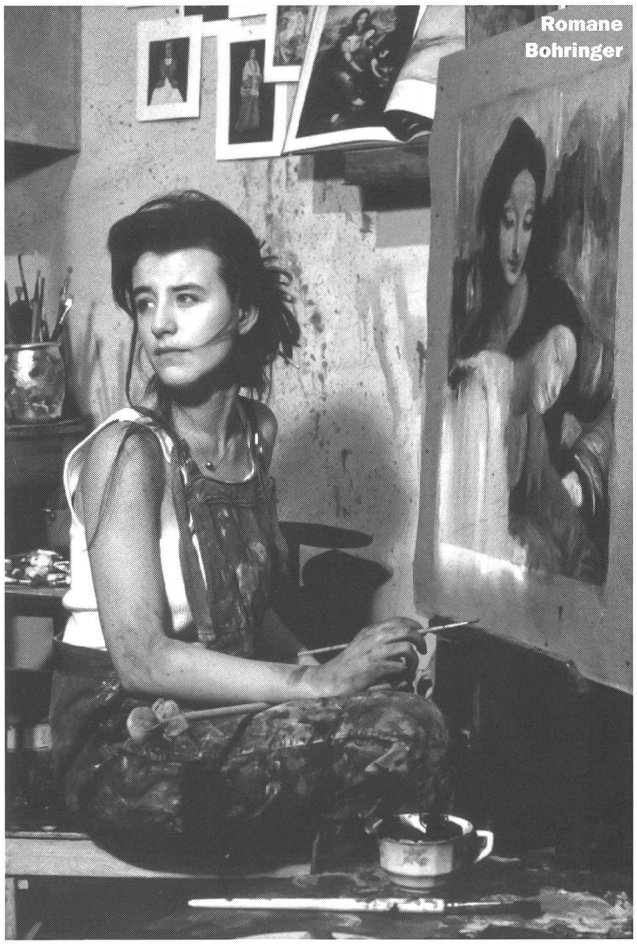
Franz Ulrich

Mina Tannenbaum und Ethel Bénégui, am gleichen Tag im gleichen Pariser Spital anfangs der fünfziger Jahre geboren, wachsen zu zwei Mädchen heran, denen sowohl in ihrer Haut als auch in ihren jüdischen Familien nicht ganz wohl ist. Aufgrund des unterschiedlichen familiären Milieus hat sich Ethel zu einem extravertierten, Mina zu einem verschlossenen Charakter entwickelt. Als Achtjährige begegnen sie sich, anlässlich eines Ballettkurses, zum ersten Mal auf einer Bank im Montmartre, was zum Beginn einer langen Freundschaft wird, die die Jahre der Kindheit und Jugend überdauert. In der schwierigen Pubertät machen sie ihre ersten, linkischen Erfahrungen mit der Liebe – für Ethel eine zynische Enttäuschung, für Mina ein *coup de foudre*, der das Objekt der Begierde jedoch kalt lässt.

Beide machen ihren eigenen Weg, bleiben aber in ständigem Kontakt. Ethel bewundert Mina, die Intellektuelle, die Malerin wird. Mina bewundert Ethel, die Unruhige, Spontane. Mina gelingt es, ihre Bilder in Galerien und Ausstellungen zu zeigen, sie ist kurz davor, anerkannt zu werden. Die unschlüssige Ethel beschliesst eines Tages, Journalistin zu werden. Beim ersten Auftrag gibt sie sich als Mina aus, um einen unnahbaren Maler zu einem Interview zu bewegen. Sie bekommt ihre Stellung bei der Zeitung. Jetzt ist es an Ethel, Erfolg zu haben. Sie will heiraten und erwählt sich den Kunsthändler Dana (Jean-Philippe Ecoffier), Minas heimliche Liebe. Das bedeutet den Bruch zwischen den Frauen. Mina gerät ins Abseits, ihre Bilder verkaufen sich nicht, sie muss sich gar als Kopistin verdingen. Zwei Jahre später erfährt Mina, dass Ethel geheiratet – nicht Dana, sondern ihren früheren Freund – und ein Kind hat. Sie führt eine Begegnung mit Mina auf der Strasse herbei, worauf die beiden ein Treffen bei Mina abmachen, das Ethel auf dem Telefonbeantworter wieder absagt, weil sie mit ihrem Mann in die Ferien fahre. Als sie zurückkommt, ist es für eine Wiederbegegnung mit Mina zu spät.

Die Geschichte dieser Freundschaft wird von Minas Cousine (Florence Thomassin) erzählt. Zu Beginn äussern sich verschiedene Leute über Mina. Erst am Ende wird der Sinn dieser Konstruktion erkennbar: Es geht um Distanzierung, um die Vermeidung allzu intimer Details. Der Bericht bleibt eine Aussenansicht von Mina, und dennoch entwickelt sich, von der Schilderung der jüdischen Familie bis zu den heftigen Spannungen zwischen den beiden Frauen, von denen die eine gleichsam «unter die Räder» kommt, das mehrschichtige Charakterbild einer eigenwilligen, fesselnden jungen Frau.

Das Drehbuch von Martine Dugowson wurde mit dem *Grand Prix 1992* ausgezeichnet. Seine filmische Umsetzung ist der Autorin, die vorher als Kamerafrau und Drehbuchverfasserin für Fernsehen und Film gearbeitet hatte, weitgehend gelungen, wenn sich auch einige Längen, Schwerfälligkeiten und Verdoppelungen eingeschlichen haben. Immer wieder wird man überrascht durch optische Einfälle, etwa wenn zu Beginn die Schwestern in der Frauenklinik mit den Neugeborenen auf dem Arm Walzer tanzend durch die Gänge schweben, oder wenn Szenen aus amerikanischen Filmen mit Rita Hayworth und Bette Davis, deren Welt Mina und Ethel im Kopf haben, eingeschnitten werden. Getragen wird der Film jedoch vor allem durch die beiden hervorragenden Hauptdarstellerinnen: Romane Bohringer als Mina, deren verschlossene Härte allmählich zu tiefer Verletzlichkeit wird, und Elsa Zylberstein, die mit phänomenaler Präzision die Wandlungen Ethels verkörpert. ■


Romane Bohringer

Barnabò delle montagne

Regie: Mario Brenta
Italien 1994

Martin Schlappner

«Barnabò delle montagne» handelt von Bergen und Waldhütern und spürt tiefen und letzten Zusammenhängen zwischen Landschaft und Menschen nach. Ihm liegt der Roman gleichen Titels von Dino Buzzati, erschienen 1933 und in deutscher Übersetzung «Die Männer vom Gravetal» genannt, zugrunde. Erzählt wird darin vom einsamen, harten Leben italienischer Waldhüter; angesiedelt ist die Geschichte in der Zeit unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg. Sie beschreibt den Walddienst vor einem in den Fels getriebenen Munitionsmagazin und die Streifen auf der Suche nach Schmugglern und Wilderern, die in diesem Grenzgebiet unterwegs sind. Der Schauplatz sind die Karnischen Alpen, die Dolomiten östlich des Piave, der hier, am Monte Peralba, entspringt.

Dino Buzzati (1906-1972), einer der bedeutenden italienischen Erzähler dieses Jahrhunderts, beruflich als Redaktor (am *Corriere della sera*) tätig und zudem ein leidenschaftlicher Alpinist, war in Belluno, am Mittellauf des Piave gelegen, geboren worden und blieb seiner Heimat, den Belluneser Alpen, ein Leben lang zugetan. Cadore heisst insgesamt diese vom Fluss geteilte Gebirgslandschaft. Hier ist – dem Roman ortsgetreu verpflichtet – der Film von Mario Brenta gedreht worden. Die Berge des Films sind unverkennbar die bizarr geformten Gipfel und Grate aus Kalk- und Schieferstein, die für das Karnische Gebirge typisch sind; hier ist der eigentliche Schauplatz des Wacht- und Hüterdienstes. Im Ersten Weltkrieg verlief am Monte Peralba tatsächlich die Front zwischen Österreich und Italien. Noch heute trifft hier der Berggänger auf Kavernen für Mannschaft und Munition, von denen eine im Film wie im Roman Objekt des Wachtdienstes ist.

Natürlich braucht es die genaue landschaftliche Ortung nicht, damit jemand die Bedeutung und die künstlerische Grösse dieses «Barnabò delle montagne», des Films wie des Buches, wahrnimmt. Doch Dino Buzzatis Roman, sein Erstling, ist in diese Landschaft eingewurzelt. Und nicht anders sein Hauptwerk, «Il deserto dei tartari» (1940), zu deutsch «Die Festung», in dessen Steinwüste nahe einer Grenzbefestigung trotz aller Verfremdung ins Traumhaft-Visionäre und Unwirklich-Symbolische die im eigenen Dasein erfahrene Landschaft konkret aufzuspüren ist.

In «Barnabò delle montagne», einer im ganzen realistischen Erzählung voll lyrischer Stimmung, hat sich der Surrealist, der Dino Buzzati dann wurde, und in dem die Kritik alsbald die Verwandtschaft mit Franz Kafka ausmachte, noch nicht voll durchgesetzt. Und doch ist er auch hier schon der Autor, der die Wirklichkeit «im Augenblick beängstigender Erwartung» (Giuliano Gramigna) zu fassen die Begabung besitzt. Prägend für seine Autorenschaft war sein Bedürfnis, mit der Landschaft zu arbeiten. Landschaftlich wie stofflich hätte dieses Bedürfnis Dino Buzzati zum Regionalisten bestimmt, wäre da nicht zugleich künstlerisch der Wille ausgebildet gewesen, in der beschriebenen Landschaft das mythologische Motiv auszumachen.

Das Schönste an Mario Brentas Film ist nun gewiss, dass dieses mythologische Motiv erhalten geblieben, ohne Einbusse in die Bilder des Films umgesetzt worden ist. So wie im Roman die Konzentration in Stoff und Sprache das Wesentliche ist, ist das Wesentliche im Film die Verdichtung in das Bild. Die Beschreibung der Landschaft beschränkt sich im Roman auf Wiederholung stereotyp gesetzter Worte, und nicht anders arbeitet der Film bei der Darstellung der Landschaft mit solchen Wiederholungen, mit Annäherungen an solche Wiederholungen zumindest, mit langen und langsamen Bewegungen, in denen der Stillstand immer spürbar nahe ist. Wie im Roman ergibt sich aus dieser Verknappung weniger die Beschreibung als die Beschwörung einer Landschaft. Wo beschworen wird, geschieht nichts abschliessend. Wie im Wort wird also auch hinter dem Bild Rätselhaftes ahnbar. Was das Bild Konkretes zeigt, gerät unvorsehens an eine Grenze, die eine äussere ist, hinter ihr kündigt sich Schrecken an. Es ist das der Schrecken, den vergleichbar auch C.F. Ramuz als das Grauen in den Bergen beschworen hat; hat das Gebirge doch seinen «eigenen Willen».

Dieses Erlebnis des Berges, diese Erfahrung seines Geheimnisses ist im Kino noch seltener als in der Literatur. Im Gebirgsfilm gemeinhin wurde und wird – soweit es ihn noch gibt – die Welt der Gipfel und Gletscher misslich als ein Ort der Unbeflecktheit mythisiert; der Bergler schreitet als ihr Repräsentant durch eine heile Ordnung; der Bergsteiger wird verherrlicht als viriler Held und das kämpferische Bestehen am Berg beweihräuchert als ein Prozess der Selbstbegegnung und der Selbstbestätigung.

Von solcher Üblichkeit nimmt «Barnabò delle montagne» Distanz, zwar nicht als einziger und schon gar nicht als erster Film, der von Bergen und Menschen und von den letzten Zusammenhängen zwischen ihnen handelt. Mario Brenta – gebürtiger Venezianer, ausgebildeter Ingenieur, für den Film geschult durch Ermanno Olmi, über den er ein dokumentarisches Porträt, «Effetto Olmi» (1981), gestaltet hat – ist sich auf Grund dieses

Werdeganges als Filmer wohl im klaren darüber, in welchem Mass gerade sein Lehrmeister zur Gründung einer neuen Tradition des Bergfilmes, nicht nur in Italien, beigetragen hat.

Das «Flahertysche», dieser ins Lyrische verwobene Realismus der Beschreibung von Menschen in einem der Landschaft verschwisterten archaischen Zustand und ihr Kampf ums Überleben, das in Mario Brentas «Barnabò delle montagne» sichtbar ist, zeigt diese Bindung an Ermanno Olmi und an dessen fiktionale Dokumentarfilme wie «Il tempo si è fermato» (1959) und «I recuperanti» (1969). Beide spielen in den Bergen, der eine das Bild zeichnend von der Einsamkeit des Wächters eines Staudamms in den Bergamasker Alpen, der andere das Bild von Männern, die auf den Kampffeldern von Asiago verrottendes Altmaterial aus dem Krieg sammeln.

Filme auch sie beide, die im Schweigen gründen, im Schweigen, in dem ein Mensch, von der Lebensnot geprüft, sich einhüllt. Das ist die Geschichte auch von Barnabò (Marco Pauletti), dem Waldhüter, der von den Kameraden, weil ihm die Jagd auf Tauben wie auf Wilderer oder Schmuggler zuwider ist, für einen Feigling gehalten wird; der für einen Feigling sich selber hält. Aus der Truppe entlassen, fristet er draussen in der Tiefebene des Po, nahe bei dessen Delta, das bittere Dasein eines Knechts auf dem armseligen Hof einer Witwe. Er leidet fern der Berge, zu denen er dann nach Jahren zurückkehren kann, zum Wächter der ausgedienten Kaserne der Waldhüter bestellt.

Der Gedanke, seine vermeintliche Feigheit ungeschehen zu machen, treibt ihn um, er will sich an den Übeltätern, die vor Mord nicht zurückgeschreckt sind, rächen. Ist jedoch die Gelegenheit gekommen, verzichtet Barnabò darauf, ein Held zu werden. Auch die Schmuggler, das erkennt er, sie belauernd, an ihren Gebärden und Gesichtern, sind Menschen wie er. Arme Menschen, in einem Leben gefangen, das ein Kampfplatz und Mühsal ist; in eine Gefühlswelt vergraben, die sich nur auf einfachste Art Ausdruck verschaffen kann, nur knappe Worte, knappe Gebärden für Mut und Furcht, Stolz und Scham, Schmerz und etwas Freude bereit hält. Und die, wenn sie sich dessen auch nicht bewusst sind, in der Erwartung ausharren, dass «Es», das das Grauen in den Bergen auslöst, eines Tages über sie hereinbricht.

Alessandra Milan, Marco Pauletti

Barnabò, in dem das Gute obsiegt, wird sein Leben weiterhin in der Einsamkeit und der Wortlosigkeit verbringen. In Barnabò hat Dino Buzzati sein pessimistisch-tragisches Lebensgefühl als einer Figur des archaischen Menschen verkörpert. Obgleich, oder gerade weil Barnabò des Wortes, mit dem er sich erklären könnte, nicht mächtig ist, geht von ihm die Frage aus, die Dino Buzzati stellt: «Von wo wird die Botschaft, die endlich die Herzen öffnet, kommen? Von Gott oder von der Erde?» In Barnabò wird diese Botschaft konkret, wird sie körperlich als ein Lallen, von dem auch der Film erkennen lässt, dass sie in ihm schon geboren ist.

Will man in Dino Buzzatis Roman eine Botschaft des christlichen Humanismus erkennen – wie er als prägende Kraft in seinem literarischen Werk ausgelotet worden ist –, wird man davon nun wohl den Film Mario Brentas nicht ausnehmen können, obwohl Religiosität bloss in den frommen Üblichkeiten aufscheint, die soziologisch einen katholischen Alltag ausmachen. Zwar gibt es, was die Handlung, ihr Personal und ihre Orte betreffend, gegenüber dem Roman einige Veränderungen, Verschiebungen, Raffungen; das ist bedingt durch einen Erzählmodus, mit dem ein Film zurechtkommen muss. Unangetastet ist die Erzählung in ihrem Grundgehalt, in der metaphorischen Bedeutung ihrer Fabel, die herzustellen es das Talent braucht, in den Bildern des Films die Realität von Bergen und Menschen als Zeichen einzusetzen.

Diese Zeichen wahrzunehmen und künstlerisch zu ordnen, schloss konsequent die Beschäftigung von professionellen Schauspielern von selbst aus, sie hätten diese Realität verändert, hätten sie sich ihr selbst entfremdet. Mario Brenta arbeitete deshalb mit Laien, mit Männern und Frauen aus dem Cadore: mit Menschen, die, indem sie Figuren darstellen, nicht aus sich selber heraustreten. Ermanno Olmi, nicht zuletzt in «L'albero degli zoccoli» (1978), hat – zurückgreifend auf ein innovatives Erbgut des Neorealismus – die künstlerische Gewähr, die in solcher Authentizität steckt, vorgelebt.

Mit ihr allein war die Herausforderung zu bestehen, welche die Realisierung dieses Films darstellte, die Herausforderung, die historische Epoche und ihr soziales Umfeld so präzis ins Bild nehmen zu können, Epoche wie Umfeld nicht folkloristischer Selbstzweck wurden, sondern der universelle Rang der erzählten Geschichte hervortreten konnte. Glaubwürdig, weil der Gestalter sich den Rückgriff auf geschönte Landschaftbilder oder auf den naturalistischen Wortklang der landschaftlichen Mundart versagt hat. Die Musik ist denn auch nicht die volkstümliche dieser Berge. Adaptiert wurde vielmehr - und zugleich integriert in die Geräusche der Natur (den Wind, den Regen, das Fallen der Steine) - eine Sonate von Franz Schubert für Klavier, Horn und Streicher. Adaptiert, so könnte man sagen, zur inneren Dynamik der Bilder und ihrer vielschichtigen Abläufe. Erwägt man, ob es im Niveau Vergleichbares in jünster Zeit gegeben hat, fallen einem zwei Titel ein: Fredi M. Murers «Höhenfeuer» (1985), wo der Schrecken des Berges das Drama auslöst, und Heinz Bütlers «Holozän» (1992), wo ebenso stimmig klassische Musik eingeschmolzen ist. ■

Picture of Light

Regie: Peter Mettler
Schweiz/Kanada 1994

Pierre Lachat

Der Kanada-Schweizer Peter Mettler ist in den letzten Jahren als Autor höchst eigentümlicher und von Mal zu Mal betont voneinander verschiedener Spiel- und Nichtspielfilme hervorgetreten. Jede seiner Produktionen (seit dem unvergessenen «Scissere», 1982) hat einen in sich geschlossenen Charakter und scheint auf immer wieder neue Weise der Frage nachzugehen, wozu das Medium Film – jenseits der bereits geläufigen, tausendfach erprobten Funktionen – auch noch zu gebrauchen sei. Doch geschieht das stets ganz ohne grösseres Aufhebens, ohne etwa fertige Antworten abzuliefern. Wird etwas erprobt, dann nie im luftleeren Raum, um der Form oder des Experiments willen, sondern immer mit Bezug auf ein Thema und auf eine Geschichte.

Die Adaptation des Bühnenstücks «Tectonic Plates» (1992, ZOOM 120/93) des frankokanadischen *Théatre Repère* zum Beispiel ist mehr als bloss eine illustrierende Umsetzung. Sie kreist um die Ausweitbarkeit der beiden Künste nach der Richtung, die auf die jeweils andere zuführt. Und «Picture of Light» versucht die fundamentale Frage nach dem Filmen des Unfilmbaren anzugehen. Es ist ein Ansatz, der ihn in eine gewisse Nähe zu den Arbeiten Richard Dindos rückt. Was Mettler ansteuert, ist nun allerdings nicht unsichtbar (weil es etwa, wie bei Dindo, historisch im Sinn von nicht mehr existent wäre). Im Gegenteil, es manifestiert sich recht lebhaft und sogar regelmässig. Doch geschieht das mit einer Leuchtkraft, die für eine getreuliche Abbildung im allgemeinen nicht ausreicht. Von der schwierigen geografischen Erreichbarkeit am äussersten Nord- oder Südrand der Zivilisation nicht zu reden.

Die *aurora borealis*, die wir Nordlicht nennen, figuriert im Grundstoff aller Schulen der Welt. Jeder, der sie noch nie gesehen hat, glaubt zu wissen, wie sie aussehen muss oder müsste. Und doch sind die Darstellungen des Phänomens eher selten. Haben es sicher andere vor ihm abgelichtet, so ist Mettler der erste, der mehr als den atemberaubenden Anblick, nämlich den Geist und die Mythologie der Erscheinung im Filmessay, mit Bildern und Kommentar, zu fassen versucht. Der Vergleich, der sich ihm mehrmals vor dem Lichtspiel aufdrängt, ist der mit dem Wandern der Gedanken. Das Nordlicht ist bei ihm kein Kuriosum für Extremtouristen, sondern stellt sich als Wahrzeichen einer abseitigen Lebensart, einer randständigen Kultur und einer überzeitlichen Weltsicht dar, die in allem etwas Beseeltes erblickt. Nur bei wenigen anderen Manifestationen der Natur fühlen sich die Menschen so sehr veranlasst, das Walten einer Gottheit auszumachen, wie angesichts dieser hohen wabernden Pracht, die so nah und doch so fern scheint.

Absonderliche Figuren unterschiedlichster Herkunft bevölkern die am weitesten nördlich gelegene ganzjährig bewohnte Siedlung Manitobas, wohin der Autor fährt, um die *aurora* zu stellen. Man muss schon von einem gewissen Mystizismus durchdrungen sein, um zwischen diesen endlosen Schneefeldern, unterm ewigen Wind leben zu wollen. Doch schildert der Film die Gegebenheiten ebenso wie die Menschen neutral, sachlich, lakonisch. Das monotone Amerikanisch des Kommentars, den Mettler selber spricht, lässt jede abenteuerjournalistische Wichtigtuerei, alles posthemingwaysche Schwärmen für das mühsam erlangte Einmalige wohltuend vermissen. Der Autor sucht die Magie, um sie zu fixieren, sowie sie sich erhaschen lässt. Aber er tut es, ohne ihr gleich selber erliegen zu wollen. Der Norden wird nicht angeeignet, sondern bleibt denen überlassen, die er sich angeeignet hat

Mehr noch, Mettler übergeht nicht, dass nur etwas zum Ziel führt, nämlich das Wartenkönnen, bis die Götter Gnade zeigen. Jeder Reisende weiss, dass die Frage, die sich unterwegs am häufigsten stellt, die legendäre Bruce-Chatwin-Frage ist: *What am I doing here?* - Was tu' ich bloss in Patagonien oder Bhutan, im Outback oder im eisigsten Manitoba? Nicht die Irrfahrten haben Odysseus zum Helden unter den Helden gemacht, sondern die Heimkehr. Wie sich aus der Weite wieder in die Enge – und aus der Kälte in die Wärme – zurückfinden lässt, dem gilt notwendigerweise noch einmal ein ganzes Kapitel. ■

Pas très catholique

Regie: Tonie Marshall
Frankreich 1993

Leicht verdächtig

Michael Lang

Maxime ist vierzig, eine attraktive Frau, der man ansieht, dass sie einiges hinter sich hat und wohl noch manches vor sich. Sie kennt das Leben, also kennt sie auch die Liebe und alle damit verbundenen Irritationen. Doch das ist natürlich nicht alles. Auch wenn es keine Berufung ist, so übt Maxime den Beruf einer Privatdetektivin aus – und das nicht ungern. Schliesslich ist Improvisationstalent gefragt, Unabhängigkeit garantiert und Spannung alltäglich. Irgendwie ideal für eine emanzipierte, feminine Persönlichkeit, die sich entschlossen hat, eine eigene Welt zu schaffen, autonom zu leben. So präsentiert sich die Ausgangslage für «Pas très catholique», eine Beziehungskomödie mit Ecken und Kanten.

Es geht um Maximes Begegnung mit der eigenen Vergangenheit, mit Ereignissen, die eigentlich abgehakt, fast schon verdrängt schienen: Vor zwei Jahrzehnten nämlich hatte sie einen reichen Kerl geheiratet, den falschen natürlich, wurde bald Mutter und verliess dann das bürgerliche Umfeld. Allein! In der Story, die Tonie Marshall (Tochter der französischen Schauspielerin Micheline Presle und des Schaupielers und Regisseurs William Marshall) erzählt, taucht nun der verlorene Sohnemann wieder auf, mittlerweile ein achtzehnjähriger schmucker Bursche, der pubertätsmässig mit sich und der Welt hadert. Ein Junger halt, der nicht mehr Kind ist, und noch lange kein Mann. Sein spätes Zusammentreffen mit der Mutter, die ihm, nach all den Jahren, ebenso fremd ist wie er ihr, ist das gefühlsmässige Kernstück eines leichthändig, beschwingt inszenierten, intelligenten und erstaunlich kompakten Stücks Kino, dem zweiten Spielfilm der Marshall nach «Pentimento» (1989).

Das Porträt einer engagierten Frau also ist entstanden, das äusserst reizvoll für eine famose Schauspielerpersönlichkeit geschrieben worden ist und in ihr geradezu aufgeht: Anémone. Ihre Gebrochenheit und eine herbe Sinnlichkeit machen den Hauptreiz ihrer Darstellung von Maxime aus. Sie ist keine Lady, keine Madame, aber eine pralle feminine Persönlichkeit, die zwar zuviel raucht, gerne trinkt, zuweilen in Bars verkommt, mit Männern (den richtigen und den falschen) ins Bett hüpft und wenn's denn beliebt, sogar mit einer Frau. Die aber auch – und vor allem – ein überfliessend grosses Herz hat und reichlich Lebensmut. Wer so ausgestattet ist, der verkommt moralisch nicht.

Anémone

Die Marshall kennt ihre Pappenheimer offensichtlich genau, sie weiss, was Sache ist im Allzumenschlichen, wagt sich vor in die heiklen Nischen des Seins und plaziert auch pikante Episoden exzellent in einer immer wieder faszinierenden, städtischen, französischen Quartier-Ambiance. Im Dunstkreis der Appartements, Büros und Bistrots spürt Frau Detektiv Maxime kleinen Gaunereien nach, ärgert sich über pingelige Auftraggeber und stösst irgendwann auf einen Skandal, eine Affäre im Immobilien-Bereich, die für sie mehr als nur eine Spur zu gross, zu gefährlich ist. Aus kriminalistischen Gründen ebenso wie aus ganz persönlichen.

Wie sich Maxime aus den Verstrickungen befreit? Das zeigt ein stimmungsvoller, witziger, amüsanter Film, der die Stärken des französischen Kinos vorführt: Dort ist sich niemand zu schade, auf einfache Geschichten einzusteigen; weder die Produzenten, noch die Autoren oder die Schauspielerinnen und Schauspieler. Das *Cinéma français* will sich eben nicht zwanghaft ständig immer wieder neu erfinden, sondern es baut auf dem auf, was es hat: die Tradition des Wagemuts, der freien Phantasie, der autorenbezogenen Originalität, die der *Nouvelle vague* der späten fünfziger Jahre erwachsen ist, wo mit bescheidenen Mitteln grosse Wirkungen erzielt wurden. Dass, wie in Marion Vernoux' cinéastischem Kleinod «Personne ne m'aime» (1993, ZOOM 9/94), auch hier starke Frauen das Szepter führen – vor und hinter der Kamera –, ist erfreulich und bereichernd. So gesehen ist «Pas très catholique» sogar ein hübsches Symbol für die kreative Potenz des zeitgenössischen *Cinéma français* der kleinen Gesten. ■

The Road to Wellville

Regie: Alan Parker
USA 1994

Wilkommen in Wellville

Hans Messias

Das Battle Creek Sanitarium im Herbst 1907, Sitz des Gesundheitsimperiums des weltberühmten Dr. John Harvey Kellogg, jenes Kelloggs, dem die Welt seine Flakes zu verdanken hat. Es ist chic, sich hier therapieren zu lassen: Zum Doktor, dar alles Fleisch und Fleischliche verteufelt, pilgern (eingebildete) zahlungskräftige Kranke in Scharen, wobei Entschlackung oberstes Prinzip ist; Verdauungstrakt und Darm stehen im Mittelpunkt des Interesses. Man vermeidet bewusst den Begriff Sanatorium, um nicht mit Krankheit in Verbindung gebracht zu werden.

Eines Morgens treffen auch Eleanor Lightbody (Bridget Fonda) und ihr Gatte Will (Matthew Broderick) in diesem Mekka der Gesundheit ein. Sie ein überzeugter Battle Creek-Fan, er widerwillig zum Aufenthalt überredet. Doch während sie kerngesund ist, leidet er an einer mysteriösen Magengeschichte. Der gute Doktor glaubt, die Ursache allen Übels diagnostiziert zu haben, natürlich Fleisch und Fleischeslust; dass Mrs. Lightbody ganz entscheidend die Gesundheit ihres Mannes ruiniert hat, kann er natürlich nicht ahnen. Also therapiert Dr. Kellogg (Anthony Hopkins) munter drauflos: Einläufe, Diäten, Liegekuren, Elektrobehandlungen, Massagen und vieles mehr – kurz: eine Gesundheitstortur erwartet den unwilligen Patienten, während Eleanor entschlossen ist, ihren Aufenthalt zu geniessen. Die sexuelle Abstinenz von ihrem Ehemann, den sie sich in letzter Zeit mit Morphium vom Leibe hielt, regt ihre Lebensgeister an. Bald interessiert sie sich für die deutsche Erfindung «Freikörperkultur», und auch die Unterleibsmassagen des Scharlatans Dr. Spitzvogel, eine nicht unbedingt anerkannte Therapieform, scheinen ihr Wohlgefallen zu bereiten. Während Will leidet – der Höhepunkt seiner «Behandlung» besteht in der Entfernung eines Stück Darms, die historisch verbürgte Lieblingsoperation Dr. Kelloggs –, entwickelt sich Eleanor zur freidenkerischen Emanze. Die Eheleute driften folglich auseinander, ganz im Gegensatz zum erklärten Ziel des Kuraufenthalts. Doch irgendwann ist Will «gesund genug», dem Ganzen ein Ende zu setzen. Ausschlag gibt ein Sonnenbad seiner Frau in Gegenwart anderer FKKler. Dr. Spitzvogel muss auf sehr schmerzhafte Weise erfahren, wie Will seinen ehelichen Besitzananspruch einklagt, die deutsche Sprache ist fortan in der Familie Lightbody verpönt und für Dr. Kellogg, dem in den letzten Tagen Patienten und Mitarbeiter unter den Händen wegsterben, bricht eine schwere Zeit an.

Anthony Hopkins, Matthew Broderick, Bridget Fonda

Damit ist allerdings nur ein Drittel der Geschichte erzählt. Die Romanvorlage von T. Caroghessan Boyle, der sich leider vom begnadeten Erzähler zum perfekten Handwerker entwickelt hat, wartet mit viel mehr Verwicklungen auf. Da ist noch die Geschichte des Charles Ossining (John Cusack), eines gutwilligen jungen Trottels, der unter die Räuber fiel, und mit dem Geld seiner Tante im Gesundheitsgeschäft spekuliert. Der Aufbau einer eigenen Corn-Flakes-Fabrik scheitert, zumal im entscheidenden Moment das mühsam beschaffte Kapital verschwunden ist. Auch die in einem Abbruchhaus zusammengerührten Rezepturen versprechen wenig Erfolg – nicht einmal Schweine mögen sich an Ossinings Flakes gütlich tun. Schwindel und Betrug sind die Folgen.

Der dritte Erzählstrang betrifft den verwahrlosten Herumtreiber George Kellogg (Dana Carvey), eines der 42 Adoptivkinder des Dr. Kellogg, der seine traumatische Kindheit nun durch einen

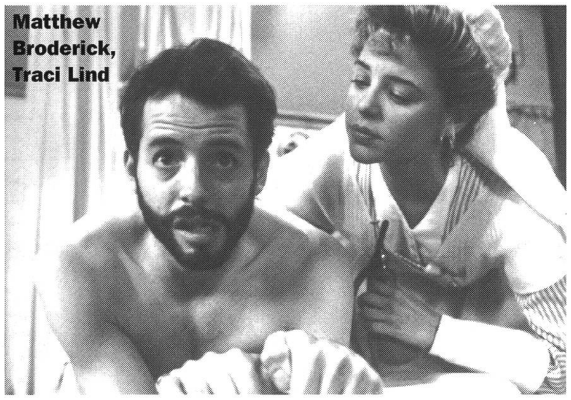
Camryn Manheim, Bridget Fonda, Norbert Weisser

grenzenlosen Hass auf seinen (Über-) Vater zu verarbeiten versucht. Er ist der Stachel im Fleisch des Gesundheitsapostels, schreckt Vater und Patienten gleichermassen auf, trägt Unruhe in den Tempel der Gelassenheit, gibt seinen «guten» Namen für Ossinings Schwindelunternehmen her...

Gewiss kein von hehren Kunstansprüchen getragener Roman, aber eine kunstvoll verwobene Geschichte. Und Alan Parker tut sich ein wenig schwer, die drei Handlungsstränge mehr oder weniger gleichberechtigt unter einen Hut zu bringen. Gezwungenermassen gehorcht seine Inszenierung den Gesetzen der Parallelmontage, doch da so vieles parallel montiert werden muss, läuft sein Film Gefahr, Stringenz zu verlieren. Nicht dramaturgische Notwendigkeit scheint oft die Geschichte zu verbinden, sondern der mitunter dramatische Effekt, der abenteuerliche Behandlungsmethoden, geile Scharlatanerie und die geschäftliche Goldgräberstimmung auf dem Gesundheitssektor zu Beginn des «amerikanischen Jahrhunderts» gleichermassen zu ironisieren versucht.

Sendungsbewusstsein und Geschäftemacherei – mit beiden Seiten des modernen Gesundheitswesens setzt Alan Parkers Film sich auseinander, wobei er sich weitgehend auf die penibel recherchierten Fakten des Romanautors Boyle stützt und dessen Fabelführung vertraut. Die Selbstdarstellungsmanie des Dr. Kellogg, der auch noch beim Klistieren – er verordnet sich selber fünf Einläufe pro Tag – Traktate diktiert, ist ebenso nachgewiesen, wie sein Kinderreichtum oder sein Erfindungsgeist. Anthony Hopkins stellt diesen zwiespältigen Charakter, der in jungen Jahren versucht, den kleinen George zu brechen und daran selber zerbricht, in bewundernswerter Selbstverleugnung dar: ein kleiner, quirliger Kobold mit Vorbiss, der davon überzeugt ist, jedes seiner Worte müsse der Nachwelt erhalten bleiben, der seinen Patienten keine Privatsphäre einräumt und den Herzinfarkt eines Mitarbeiters auf dem Klinikgelände als persönlichen Affront gegen seine Lehren auffasst. Hopkins geht auf in dieser Karikatur, die an Selbstgefälligkeit kaum noch zu übertreffen ist und sich über jede Kritik erhaben glaubt. Er bringt sich überzeugend in die schnell montierte, schrille Komödie ein, die böse mit ihrem Sujet umspringt, allenfalls mit dem bedauernswerten Will Lightbody Mitleid hat, ansonsten jedoch die Schrullen der Zeitgenossen unbarmherzig anprangert. So wird etwa die Leichtgläubigkeit gegenüber vorgeblichen Autoritäten auf Eleanor Lithtbody – wunderbar halsstarrig von Bridget Fonda verkörpert – projiziert. Sie fügt sich in jedes klinische Ritual, glaubt fortschrittlich zu sein und merkt nie, dass sie Opfer dieses Fortschritts ist; ausgenutzt an Glauben, Geldbeutel und Körper. Der einzige, der das herrische Wesen Dr. Kelloggs durchschaut, ist der kleine George, der sich – dies wird in zwei Rückblenden erzählt – bittere Duelle mit dem Adoptivvater liefert und nicht gewillt ist, seinen starken Willen zu beugen.

Alan Parker hat diese überbordende Farce, die nach skurrilen Typen geradezu giert, perfekt besetzt und akribisch in ein mondänes Amerika der Jahrhundertwende übertragen, in dem eine auf die Spitze getriebene Hygiene neben dem Schmutz eines rückständigen Allerweltskaffs steht. Sogar die fragwürdigen Erfindungen des Dr. Kellogg wurden nach alten Patentanmeldungen nachgebaut. Dass bei soviel Liebe zum Detail und durchwegs guten Dartellerinnen und Darstellern der Funken dann doch nicht so recht überspringen mag, liegt am Prinzip der Parallelmontage, die die Dynamik der Handlung immer wieder zwangsläufig verschleppt und mehr will, als sie einzulösen in der Lage wäre. Auch die vielen Derbheiten, Geschichten um Stuhlgang, Klistiere, Kot und Genitalien sind sicher nicht jedermanns Sache und verkehren Boyles eigentlich elegante Erzählung um medizinische Beutelschneiderei ein wenig. Ein aufwendig produzierter Film, dem es an Kraft nicht mangelt, doch diese kommt mehrheitlich aus den Eingeweiden und viel zu seltem aus dem Herzen. ■


Matthew Broderick, Traci Lind

Interview with the Vampire

Regie: Neil Jordan
USA 1994

Dominik Slappnig

Fast seit es die Filmgeschichte gibt, gibt es die Vampirfilme. 1922 hat Friedrich Wilhelm Murnau mit seinem «Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens» einen ersten Standard gesetzt. 1992 krönte sich Francis Ford Coppola mit seinem «Bram Stoker's Dracula» zum Prinz der Dunkelheit.

Dunkel ist es, als sich die Kamera über die Bucht der Stadt San Francisco nähert und erst vor einem Haus an der Market Street zum Stehen kommt. Dort erzählt, am Fenster stehend, Louis (Brad Pitt) einem jungen Mann (Christian Slater) die Geschichte seines Lebens. Und diese Geschichte ist lange, denn der Erzähler ist kein Sterblicher: «Ich bin aus Fleisch und Blut, aber nicht menschlich. Seit mehr als zweihundert Jahren bin ich kein Mensch mehr». Damals, im Jahre 1791 war er 24jährig und schon Witwer. Er war verzweifelt und suchte den Tod. Der Vampir Lestat (Tom Cruise) wurde auf ihn aufmerksam und erlöste ihn vom Leben. Er gab ihm von seinem Blut zu trinken und machte ihn zum Vampir. Doch um als Vampir zu überleben, musste er Leben zerstören. Ein Konflikt, den Louis lange für sich nicht lösen konnte. Er trank das Blut von Ratten und erntete den Spott seines Vampirfreundes Lestat. Zusammen zogen sie nach New Orleans. Lestat tat sich gütlich an den Frauen der guten Gesellschaft oder manchmal an einer Prostituierten. Louis war Zeuge dieser Taten, fasziniert und angeekelt zugleich. Das erste Menschenleben, das er nahm, war das des Mädchens Claudia. Um sie vor dem Tod zu bewahren, gab ihr Lestat von seinem Blut zu trinken. Sie verwandelte sich ebenfalls in einen Vampir, und zu dritt bildeten sie eine Kleinfamilie von Vampiren, mit einem süssen Töchterchen, das ab und zu die Hausangestellten mit einem Biss aus dem Leben in den Tod beförderte.

Unterbrochen wird die Erzählung Louis' von kleinen Zwischenfragen und dem Staunen des jungen Mannes. Mit einem Interview, jener aktiven Form des Ausfragens, hat dies aber nichts zu tun. Louis erzählt. Warum er 1870 zusammen mit Claudia nach Paris gegangen ist, wie er dort Armand (Antonio Banderas), den Meister der Vampire, getroffen hat und wie er wieder zurück nach New Orleans und schliesslich nach San Francisco gefunden hat. Und es ist hübsch, wenn er erzählt, wie er in den zwanziger Jahren erstmals nach langer, langer Zeit wieder habe einen Sonnenaufgang sehen können: Eben weil unterdessen der Film erfunden worden ist. Aber generell bleibt der Film irritierend gleichförmig. Vielleicht liegt es daran, dass in den Charakteren während zweihundert Jahren kaum Entwicklungen auszumachen sind. Vielleicht liegt es an den Freundschaften, die sich zwar von Liebe in Hass umwandeln und dennoch blutlos bleiben, oder am Drama, das daraus hätte entstehen können und nun ohne Biss ist. Die Autorin Anne Rice, die vor beinahe zwanzig Jahren den gleichnamigen Bestseller geschrieben hat, lieferte zum Film auch das Drehbuch. Als sie von der Besetzung des Tom Cruise als Lestat hörte, hat sie sich bereits vorsorglich und mit lauten Tönen vom Film distanziert. Doch Cruise ist keineswegs der Pfahl ins Herz des Vampirfilms. Es ist vielmehr Brad Pitt, der sich – nur Holz kann zweihundert Jahre überdauern – wohl einfach ein falsches Vorbild für seine Rolle ausgesucht hat.

Tom Cruise

Vom Blutsaugen als Kern des Vampirmythos ist viel nachzusehen in Werner Herzogs «Nosferatu – Phantom der Nacht» von 1978. Wie dort Isabelle Adjani als junge Frau den Vampir Klaus Kinski an ihrem Bett verführt – und aufhält, bis ihn der tödliche Sonnenstrahl trifft, das ist wunderbare Erotik und zielt mitten ins Herz des Mythos vom blutigen Biss in den Hals. Coppola konnte mit seinem «Bram Stoker's Dracula» von 1992 da noch mithalten. Er ist in den Videotheken erhältlich oder als Kaufkassette. So über den Bildschirm ist mehr Vampir zu haben als in «Interview with the Vampire» über die grosse Leinwand. Und was bleibt am Ende des Interviews? Die wunderbaren Kostüme und die Gewissheit, dass Vampire immer wiederkehren. ■

Tom & Viv

Regie: Brian Gilbert
USA/Grossbritannien 1994

Frank Klubertz

England 1914. Gutgelaunt kehrt Vivienne Haigh-Wood (Miranda Richardson), die kaum zwanzigjährige Tochter einer alteingesessenen Londoner Bankiersfamilie, in Begleitung ihres älteren Bruders Maurice (Tim Dutton) an ihren Schulort Oxford zurück. Der Grund für ihre Ausgelassenheit ist weniger der sommerliche Ausflug im väterlichen Cabriolet als vielmehr die Aussicht, den amerikanischen Literatur-Studenten Thomas Stearns Eliot (Willem Dafoe) wiederzusehen, dessen Bekanntschaft sie kurz zuvor gemacht hat. Trotz der Anwesenheit von Viviennes Aufpasser funkt es heftig zwischen dem impulsiven Mädchen aus dem britischen (Geld-) Adel und dem schüchternen Mittzwanziger aus dem fernen St. Louis. Die beiden verlieben sich Hals über Kopf, brennen durch und heiraten sechs Monate später, ohne eine berufliche Perspektive oder materielle Sicherheit zu haben.

Trotz aller aufrichtigen Zuneigung der Partner steht die Ehe unter keinem guten Stern. Bereits auf der Hochzeitsreise zeigt sich, dass die junge Frau von schwacher physischer Verfassung ist. Ständig nimmt sie Mittel gegen ihre Leiden «an Kopf und Magen». Unter dem verstörenden Einfluss verschiedener fehlindizierter und überdosierter Medikamente rastet Viv in der Folge immer wieder aus, wird ausfallend und demoliert die Einrichtung; oder ihre tatsächliche «Krankheit», ein gestörter Hormonhaushalt, führt zu wechselhaften Monatszyklen mit erheblichem Blutverlust, der sie deprimiert und apathisch macht. Tom, der eine Tätigkeit bei der Bank von Vivs Vater aufnimmt, weil seine dichterischen Ambitionen das Paar nicht ernähren können, steht der Entwicklung seiner Ehe immer hilfloser gegenüber. Er flüchtet sich in seine Arbeit und zieht sich allmählich von der «hysterischen» Viv zurück, die ihrerseits seine Anpassung an die bürgerliche Existenz verabscheut. Mit ihrer Unterstützung für die pazifistischen Ideen von Toms früherem Tutor Bertrand Russell sorgt sie für einen Skandal, und auch sonst lässt sie keine Gelegenheit aus, die Öffentlichkeit durch Szenen und Vulgaritäten zu provozieren. Der Tod ihres Vaters und die Entscheidung des Familienrates, der «sittlich gestörten» Erbin eine Stiftung unter Vorsitz vom Tom und Maurice vorzusetzen, erschüttern Vivs Lebensfreude weiterhin. Ihrem Mann, mittlerweile als literarische Entdeckung gefeiert, vollends entfremdet, wird Viv immer unberechenbarer. Sie brüskiert Toms Freunde wie Förderer und attackiert Vertreter der Kirche und Mitglieder der Gesellschaft, bis sie schliesslich als «gemeingefährlich» gilt und mit Zustimmung ihrer Angehörigen in eine Nervenanstalt eingewiesen wird, wo sie 1947 stirbt. T.S. Eliot, von dem sie niemals wieder hört, heiratet erneut. 1948 erhält er den Nobelpreis für Literatur.

Zum dritten Mal in kurzer Zeit kommt eine gross angelegte, aufwendig verfilmte literarische Beziehungsgeschichte aus dem England der jüngeren Vergangenheit ins Kino. Ihren Vorgängern «The Remains of the Day» (James Ivory, USA 1993, ZOOM 3/94) und «Shadowlands» (Richard Attenborough, GB 1993, ZOOM 4/94) gleicht sie in Atmosphäre, Tempo und melancholischem Grundton, in dem sie die letzte Glanz-Epoche des untergegangenen British Empire noch einmal nostalgisch beschwört, sie zugleich aber auch unmissverständlich für menschliches Leid (mit-)verantwortlich macht: Die englische Standesgesellschaft mit ihren krampfhaft aufrechterhaltenen Traditionen erscheint mehr oder minder deutlich als Zwangsjacke – entweder man kann mit ihr leben oder man geht innerlich daran zugrunde. War es bei «Shadowlands» eine junge Amerikanerin, die frischen Wind in das Leben eines alternden Oxford-Professors bringen konnte, so liegen die Dinge hier umgekehrt. Die besondere Tragik von Tom und Viv Eliot besteht darin, dass die impulsive junge Frau die Ehe mit dem gebildeten Dichter aus dem progressiven Amerika als Chance zum Ausstieg aus der erstarrten Gesellschaft auffasst, während der junge Immigrant die Verbindung mit Viv als die notwendige Eintrittskarte in die von ihm bewunderten Gesellschaft versteht. Dieses grundlegende Missverständnis über ihre Beziehung kommt zwischen den beiden Partnern niemals zur Sprache und kann daher auch nicht einvernehmlich beseitigt werden. Erschwerend kommt Vivs «unaussprechliche», für unheilbar gehaltene «Frauenkrankheit» hinzu, der die Männer ebenso misstrauisch wie verständnislos gegenüberstehen. Ob Ehemann oder Bruder, Vater oder Arzt, alle sind der Meinung, Viv müsse sich nur «zusammenreissen», dann werde es schon gehen. Ein fataler Irrtum, gegen den auch ihre einzige Freundin und ihre Mutter in der von Konventionen und Traditionen bestimmten Männer-Welt nichts ausrichten können.

Brian Gilbert hat das zugrundeliegende Theaterstück von Michael Hastings handwerklich sauber und dramaturgisch solide verfilmt. Daran, dass es auch auf der Leinwand noch gleichermassen als Krankheitsgeschichte, Emanzipationsdrama und Dichterbiografie funktioniert, hat die ausgezeichnete Besetzung den grössten Anteil. Willem Dafoe als introvertierter Dichter und Denker und Miranda Richardson als wandelndes Pulverfass, das schliesslich nicht ex-, sondern implodiert, sind das, was man von «Tom & Viv» am längsten in Erinnerung behält. ■