Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 47 (1995)
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: 09.07.2025

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

Land and Freedom

Regie: Ken Loach
Grossbritannien/Spanien/Deutschland 1995

Alexander J. Seiler

Liverpool 1994. Ein alter Mann stirbt. In seinem kärglichen Nachlass findet seine Enkelin nebst Fotos und Briefen ein zu einem Bündel geknüpftes rotes Halstuch mit einer Handvoll Erde darin. Um Erde, das heisst um Land für die Bauern, und um Freiheit kämpfte Dave, ihr Grossvater, vor mehr als einem halben Jahrhundert im Spanischen Bürgerkrieg. Aus den Briefen, die er an seine Braut, ihre Grossmutter, schrieb, und aus den Fotos rekonstruiert die Enkelin seine Geschichte.

«A story from the Spanish Revolution» lautet der Untertitel von Ken Loachs Film: «Eine Geschichte *aus* der Spanischen Revolution». In einem ärgerlich dilettantischen Presseheft hat der Schweizer Verleih – das heisst federführend wohl der deutsche – daraus «Eine Geschichte *der* Spanischen Revolution» gemacht, und eben das ist der Film ganz und gar nicht. Nicht *die*, auch nicht *eine* Geschichte des Spanischen Bürgerkriegs erzählt Ken Loach, sondern die Geschichte von Dave, der sich, ohne Papiere ausser seinem Parteibuch, als arbeitsloses Mitglied der Kommunistischen Partei Englands im Frühling 1936 aus Liverpool nach Spanien aufmacht, um die Republik gegen den faschistischen Putsch zu verteidigen. Er kämpft in Aragon mit den lächerlich unzureichend ausgerüsteten und bewaffneten, dafür streng demokratisch organisierten republikanischen Milizen, wird verwundet, als bei seinem uralten Mauser-Gewehr – Modell 96, Einzelladung – der Schuss buchstäblich «hinten raus geht», kommt nach Barcelona ins Lazarett, erlebt die Konflikte und schliesslich den offenen «Bürgerkrieg im Bürgerkrieg» zwischen den stalinistischen Kommunisten auf der einen, den Anarcho-Syndikalisten des POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista) auf der andern Seite, schliesst sich vorübergehend den kommunistisch kontrollierten Internationalen Brigaden an, zerreisst unter dem Eindruck der arroganten und rücksichtlosen Machtpolitik seiner Genossen aber schliesslich sein Parteibuch und kehrt, «ein anderer geworden», noch einmal zu den Milizen und, nach deren Entwaffnung durch die «regulären» republikanischen Truppen, schon 1937 nach England zurück. Auf diesen engen, aber zentralen Ausschnitt aus dem Spanischen Bürgerkrieg, eben auf die verratene und zerschlagene *Revolution*, beschränkt sich Ken Loach konsequent – der Rest, der immerhin noch zwei Jahre dauerte, interessiert ihn nicht mehr.

Rosana Pastor, Ian Hart

Es interessiert ihn auch nicht, was man gemeinhin als «Geschichtsschreibung» bezeichnet. Sein Standpunkt bleibt konsequent der Daves, der den Bürgerkrieg als «einfacher Soldat» im Alltag seiner kleinen internationalen Milizeinheit erlebt – im täglichen Fronteinsatz, aber auch in der trotz Meinungsverschiedenheiten revolutionären Solidarität mit Kampfgenossinnen und -genossen anderer politischer «Richtung». Kernstück des Films sind denn auch nicht die Kampfhandlungen in der kargen Hügellandschaft Aragoniens, sondern die Auseinandersetzung zwischen den Milizionären und den Bauern eines von jenen «eroberten» Dorfes darüber, was nach der Vertreibung des Grundherrn mit dem *Land*, mit Grund und Boden, geschehen soll. In der Villa des vertriebenen Barons, gleichsam unter den Augen von dessen in Öl gemalten und an den Wänden aufgereihten Ahnen, entspinnt sich eine Debatte um alle wesentlichen Positionen und Gegenpositionen, zwischen denen die Arbeiterbewegung und ihre Revolutionen sich seit bald zwei Jahrhunderten zerrieben und zerschlagen haben. Kollektivierung gegen Kleinbauerntum, Revolution gegen Reform, Radikalität gegen taktisches Kalkül – Ken Loach bringt es fertig, eine Art Digest der linken «Theoriediskussion» so untheoretisch konkret und unmittelbar lebendig darzustellen, als würde sie zum erstenmal geführt. In dem gegen eine kleine Minderheit gefassten Beschlusss, zu kollektivieren, wird schliesslich – für einige Monate – die revolutionäre Hoffnung Wirklichkeit.

«Land and Freedom» ist, wie alle früheren Filme Ken Loachs, ein Film der (und für die) Praxis gegen Theorie und Ideologie. «Land und Freiheit» bedeuten für die aragonesischen Bauern konkret ein besseres Leben – «wir brauchen keine Ideologie!». Revolution ist der Kampf um ein besseres, ein menschenwürdigeres Leben – nicht um oder gar für eine Lehre. In der grossen Auseinandersetzung im Herrenhaus wird das ausgesprochen – Loach macht es aber vor allem anschaulich in den Menschen, die er zeigt: in den von Schauspielern verkörperten Hauptfiguren ebenso wie in den

Ian Hart (links)

anonymen Bauern und Bäuerinnen, Milizionärinnen und Milizionären, die in der Darstellung durch Laien eine fast unglaubliche Authentizität gewinnen.

«Geschichte und Geschichten»: von Meinrad Inglin über Max Frisch bis zu Thomas Hürlimann ein Lieblingsthema der neueren Schweizer Literatur (und, bei Mathias Knauer, Thomas Koerfer, Rolf Lyssy, Jacqueline Veuve und vor allem Richard Dindo auch des neuen Schweizer Films). Indem das Drehbuch von Jim Allen – in Anlehnung an George Orwells Erlebnisbericht «My Catalonia» – *eine* Geschichte *aus* dem Spanischen Bürgerkrieg erzählt, gelingt es Ken Loach, Geschichte herauszulösen aus der Abstraktion von «Zusammenhängen», «Hintergründen», Thesen und Interpretationen und sie als existentielle und doch mehr als nur individuelle Erfahrung erlebbar zu machen. Der spontane Aufbruch des arbeitslosen und von den Idealen des Kommunismus erfüllten Dave (Ian Hart) kann für Tausende von Kämpfern der Internationalen Brigaden stehen – seine Enttäuschung wenn nicht für Tausende, so doch für Hunderte. Und die Liebesgeschichte zwischen Dave und der Anarchistin Blanca (Rosana Pastor) ist nicht einfach romantische Zutat, vielmehr verkörpert Blanca, die nicht von den Faschisten, sondern von den «Ordnungskräften» der republikanischen Armee erschossen wird, auf wunderbar sinnliche Weise die Kraft, Enttäuschung und schliessliche Überwältigung der revolutionären Hoffnung. Und wenn sie, die unerschrockene Soldatin, wie alle Milizionärinnen von den stalinistischen Kommissaren entwaffnet und in den Küchen- und Sanitätsdienst verwiesen wird, dann wird unmittelbar deutlich, wie sehr die «progressive» Bewegung durch ihre reaktionär-paternalistische Komponente sich selber schwächte.

Dass mitten in der seit Gegenreformation und Inquisition militantesten Restauration der Weltgeschichte ein Film entstehen konnte, der sich klar bekennt zur Utopie eines freiheitlichen Sozialismus, grenzt an ein Wunder. Dass dieses Bekenntnis nirgends im Verbalen steckenbleibt, *ist* ein Wunder und konnte wohl nur Ken Loach gelingen. So klar «Land and Freedom» den Kommunismus stalinistischer Prägung für das Scheitern der spanischen Revolution verantwortlich macht, so wenig geht es darin um eine politische «Abrechnung». Denn auch der Stalinismus tritt nicht so sehr als Ideologie, sondern als eine Verkörperung jener Entartungen und Abartigkeiten auf, mit denen wir Menschen uns selber und unserer Freiheit im Wege stehen: Angst vor den eigenen Möglichkeiten, Ausgrenzung des «Fremden» in uns selber und bei anderen, Machtgier, Zwang, Lebensfeindlichkeit und Todestrieb.

Seine eigene Glaubwürdigkeit stellt der Film in den Schlusszenen auf eine harte Probe – und besteht sie. An das Begräbnis von Blanca, die in der von den Milizionären befreiten und – einstweilen noch – kollektivierten Erde ihres Heimatdorfs bestattet wird, schliesst in einem letzten Zeitsprung unmittelbar die Beerdigung von Dave an. Nur wenige Menschen stehen am Grab: Alters-, Gesinnungs-, vielleicht auch einstige Kampfgenossen Daves – und seine Enkelin. Aus dem verblichenen roten Halstuch streut die junge Frau auf Daves Sarg die Erde, die er von Blancas Grab mit nach England nahm, und nimmt Abschied: wie die Greisinnen und Greise mit erhobener Faust. ■

KRITIK

La haine

Hass

Regie: Mathieu Kassovitz
Frankreich 1995

Josef Lederle

Vom All aus sieht die Welt ganz ordentlich aus. Nur – von dort aus hat keiner der Pariser Jugendlichen aus den verarmten Vorstädten je einen Blick darauf geworfen. Ihre Augen starren auf Plexiglas und Polizeistiefel der «C. R. S.», einer rabiaten Spezialtruppe, die für ihr blutiges Vorgehen berüchtigt ist. Als der 16jährige Abdel beim Verhör im Polizeirevier so zugerichtet wird, dass er in Lebensgefahr schwebt, flackern schwere Unruhen auf: nächtliche Strassenschlachten, brennende Autos und Schulen, Verletzte auf beiden Seiten. Die Situation droht völlig zu explodieren, als die Pistole eines Zivilfahnders abhanden kommt, und Vinz (Vincent Cassel) schwört, mit dieser Waffe einen Polizisten zu töten, wenn Abdel sterbe. Zusammen mit Saïd (Saïd Taghmaoui) und Hubert (Hubert Koundé) schlägt er sich durch die nächsten 24 Stunden, in denen die Emotionen in den Trabantensiedlungen überkochen. Der Revolver verändert das Gefüge der drei Freunde. Hubert, der schwarze Pazifist, der dem ohnmächtigen Hass der Jugendlichen mit Kampfsport und hartem Training entgegentritt, rückt von Vinz ab, ohne ihn aber im Stich zu lassen. Der kleine Araber Saïd dagegen, der sich mit gelegentlichen Drogendeals durchs Leben schlängelt, ist von Vinz neuer Stärke hin- und hergerissen, weil er hinter den Hassparolen des jüdischen Grossmauls erstmals wirkliche Macht spürt.

Zwischen Medhi Charefs «Le thé au harem d'Archimède» (1985) und Mathieu Kassovitz' zweitem Spielfilm liegen nicht nur zehn Jahre Zeitabstand. Obwohl beide Filme thematisch eng verwandt sind und tief in das Leben der seelenlosen Wohnsilo-Gettos eintauchen, die Paris wie einen Kokon umgeben, liegen Welten zwischen ihnen. Die fast verspielten Streifzüge von Charefs jugendlichen Aussenseitern sind bei Kassovitz einem bitteren Naturalismus gewichen, der schonungslos und krass von der Härte der Banlieues, der verarmten Sozialwohnungssiedlungen erzählt. Dass hier eine Zeitbombe tickt, wird nicht nur durch den Plot und die Zeitinserts greifbar, die die Geschichte zu einem Protokoll machen. Ungerührt dokumentiert die Kamera das Versagen der Politik: Endlose Betonlandschaften, in denen Einwanderer, Illegale oder «sozial Schwache» hausen, Menschen ohne Arbeit und festes Einkommen, die sich mit Gelegenheitsjobs und Kleinkriminalität über Wasser halten. Eine Welt ohne Zukunft vor allem für die Heranwachsenden, die nur herumhängen, Joints ziehen und ihr Leben mit endlosem Warten verbringen.

Hubert Koundé, Saïd Taghmaoui, Vincent Cassel

Die Wucht, mit der Kassovitz den Zuschauer in die Auseinandersetzung der drei Freunde zieht, resultiert aus der filmischen Gestaltung, aber auch aus dem hervorragenden Spiel der drei Hauptdarsteller, die der Geschichte hohe Authenzität verleihen. Schwarzweisse Bilder, harte Schnitte und die ausschliessliche Verwendung von Originalton erzeugen einen bedrängenden Alltagsrealismus, der nicht nur den «sozialen Riss» durch die französische Gesellschaft spürbar macht, sondern auch die auswegslose Situation der Helden vermittelt. Wie sehr es dem 27jährigen Kassovitz trotz seiner ungeteilten Sympathie für die Bewohner der Banlieues gelingt, die Balance zwischen Parteilichkeit und Stilisierung zu halten, wird immer wieder in einzelnen Einstellungen deutlich, in denen sich seine Intentionen zur Methapher verdichten. Als Vinz den beiden Gefährten zum ersten Mal die Pistole zeigt, schrecken diese zurück und weisen ihn ab, indem sie davonlaufen. Dabei isoliert die Kamera den kahlköpfigen Vinz, der selbstvergesssen über die Waffe streicht und plötzlich hochschreckt, als er merkt, dass er allein ist. Das schönste Bild, das Kassovitz für die überlebensnotwendige Solidarität untereinander findet, ist dezent an den Rand gesetzt: Nachdem Saïd und Hubert verhaftet, gequält und erniedrigt, dann aber wieder freigelassen wurden und im mondänen Stadtzentrum auch Vinz wiedergefunden haben, wandelt Saïd im Vorübergehen mit der Sprühdose einen Werbeslogan ab: Die Welt ist nicht mehr «Dein», sondern «Unser»: Miteinander, nicht getrennt, können sie dem Morgen entgegensehen. Doch da flimmert über eine riesige Videowand die Nachricht vom Tod Abdels.

Es sollte ein Film gegen die Polizei werden, der seinen Ausgang in einem realen Ereignis nahm, als 1992 ein 18jähriger Jugendlicher während eines Verhörs auf dem Revier von einem Polizeibeamten durch einen Kopfschuss getötet wurde. Ein Film, in dem sich die Bewohner der Trabantenstädte wiedererkennen sollten, wie Kassovitz bekannte. Doch sein Film ist weit mehr als ein authentisches Dokument: Eine lebensnahe Parabel über Gewalt und ihre Folgen, eine bedrängende, differenzierte Exkursion ins Innere des Hasses, aus dem es keinen Ausweg zu geben scheint – aber auch eine Anklage, die zum Handeln aufruft. ■

Das stille Haus

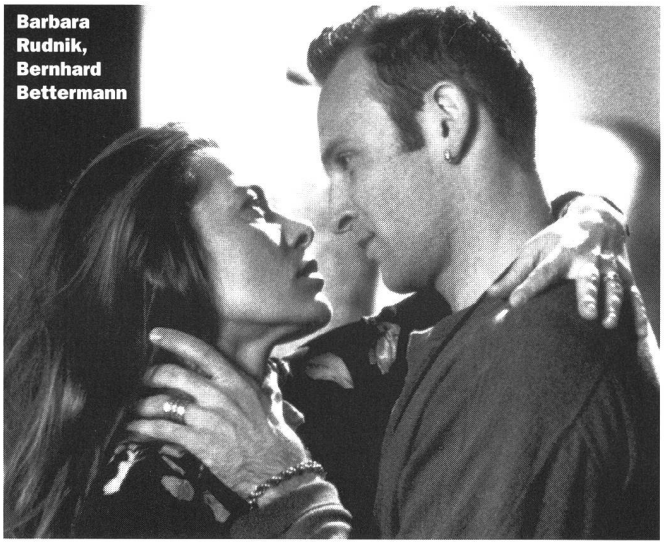
Regie: Christof Vorster
Schweiz 1995

Trudy Baumann

Zwei Schwestern, ein Ehemann und ein leeres Hotel: So präsentiert sich die Ausgangssituation von Christof Vorsters zweitem Spielfilm «Das stille Haus». Jacqueline (Gudrun Gabriel) führt zusammen mit ihrer Schwester Helen (Barbara Rudnik) und ihrem Ehemann Hans (Hans Schenker) das abgelegene Seehotel «Seehof du Lac» am (Vierwaldstätter-) See. Die Sommersaison ist vorbei, das Hotel bleibt bis im Frühjahr geschlossen. Das stille Haus macht nun allen zu schaffen. Am meisten Jacqueline, die mit der Ruhe und dem Alltagstrott am wenigsten anzufangen weiss. Am liebsten würde sie in sonnigere Gefilde verreisen, stösst jedoch bei ihrem Mann auf wenig Verständnis. Der gelangweilten jungen Frau bleiben lediglich gelegentliche Einkaufsfahrten mit einem alten Buick, um sich etwas Abwechslung zu verschaffen. Die Kopfhörer eines Walkmans übergestülpt, lernt sie während solchen Ausfahrten jeweils spanische Vokabeln.

Mit dem Leben in ruhiger Beschaulichkeit und Langeweile ist es jedoch vorbei, als sich zu den drei Hausbewohnern ein fremder Gast gesellt. Beim schönen Unbekannten handelt es sich um Mark (Bernhard Bettermann), einen Autostopper, den Jacqueline aus Unachtsamkeit mit dem Auto angefahren und leicht verletzt hatte. Auf ihre Einladung hin verbringt der Reisende ohne feste Adresse zunächst nur eine Nacht im Hotel. Aus unklaren Gründen kehrt er nach kurzer Zeit jedoch zurück, diesmal für länger.

Jacqueline lässt sich auf eine Beziehung mit ihm ein, obwohl sie zunächst nur mit dem Gedanken an einen Flirt gespielt hat. Denn inzwischen hat sie das gut gehütete Geheimnis zwischen ihrem Mann und ihrer Schwester entdeckt: Während sie jeweils mit dem Buick unterwegs war, liebten sich die beiden leidenschaftlich. Aus Rache wendet sie sich Mark zu. Doch nicht einmal ihre an Hans gerichtete Drohung, sie werde ihn verlassen und mit Mark zusammen weggehen, löst bei ihm die von ihr gewünschte Reaktion aus. Er würde sie nicht zurückhalten.



Barbara Rudnik, Bernhard Bettermann

An diesem Punkt sind wir bereits bei der Hälfte des Films angelangt. Und das ohne wirkliche dramatische Höhepunkte in der an Spannung und Handlung ohnehin armen Geschichte erlebt zu haben. Auch die darauffolgende dramatische Wende – Hans stirbt bei einem Sturz, an dem Jacqueline nicht unschuldig ist – vermag den Film nicht in spannendere Bahnen zu führen. Obwohl zwischen den verbleibenden drei Personen nun eine überraschende Entwicklung stattfindet. Helen, die Mark zunächst ablehnend gegenüberstand, findet ihn nun plötzlich begehrenswert. Er wiederum braucht nicht lange gebeten zu werden. Jacqueline ist wie gelähmt. Hilflos muss sie zuschauen, wie ihre Schwester ihr auch den Geliebten ausspannt. Hier hat der Film seinen stärksten Moment. Denn die bereits zu Beginn bestehende Dreiecks-Konstellation scheint sich wie einem Naturgesetz folgend erneut zu konstituieren. Mit nahezu identischen Rollen, bloss der Männer-Part wird nun von Mark «gespielt».

Leider gelingt es Christof Vorster nicht, dieses überraschende und unerwartete Resultat des «wahlverwandschaftlichen» Reigens auch wirkungsvoll umzusetzen. Das fängt bei den Dialogen an, bei denen man geradezu das Papier rascheln hört und endet bei den fehlenden Regieeinfällen. So muss Jacqueline gegen Ende des Films noch immer den Walkman aufsetzen und Spanisch lernen. Etwas anderes fällt dem jungen Regisseur nicht ein, die Sehnsucht dieser Frau, aus ihrem normalen Leben auszubrechen, zu zeigen.

Einzig Barbara Rudnik gelingt es, ihrer Figur die nötige Vielschichtigkeit und Unergründlichkeit zu verleihen – trotz der papierenen Dialoge. Glaubhaft verkörpert sie die zwei grundverschiedenen Seiten von Helen: Zum einen ist sie vordergründig die Vernünftigkeit und Ruhe in Person, zum andern ist sie zu leidenschaftlichen Gefühlen fähig. Man weiss auch am Ende nicht, ob sie nun aus purer Berechnung ihrer Schwester die Männer ausspannt oder ob sie einfach die Gelegenheiten ergreift, die sich ihr bieten. In dieser ganzen Dreiecks-Geschichte, die sich zwischendurch kurz zu einer «Vierecks-Geschichte» erweitert, entpuppt sie sich als die eigentliche Hauptfigur. Hätten die übrigen Figuren nur ansatzweise etwas von ihrer Vielschichtigkeit, Vorsters Spielfilm wäre wohl das spannende Kammerspiel geworden, als das er ihn angelegt hat. Dem Regisseur ist aber der zweite Anlauf, nach seinem beachteten Erstling «Schatten der Liebe» (1992), auf weiten Strecken missglückt. ■

KRITIK

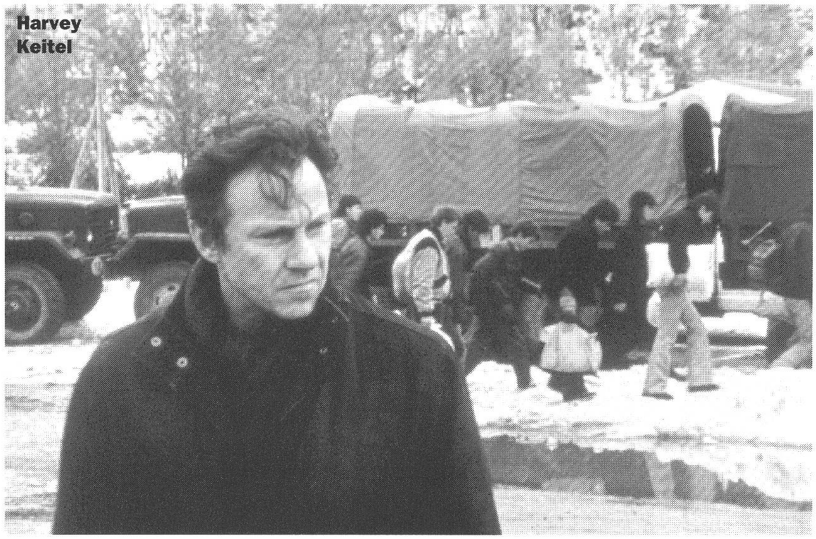
To vlemma tou Odyssea

Regie: Theo Angelopoulos
Griechenland/Frankreich/Italien 1995

Der Blick des Odysseus

Mathias Heybrock

Der griechische Filmregisseur A. (Harvey Keitel) ist im us-amerikanischen Exil berühmt geworden. Jetzt kehrt er in seine Heimatstadt zurück, wo man seinen letzten, kontrovers diskutierten Film zeigt. Der Zuschauer sieht eine Plansequenz: A. wird von zwei Freunden in den Kinosaal geführt, die Kamera bleibt zurück, sie gleitet die Hausfassade entlang. Selbst draussen, im strömenden Regen, stehen Menschen vor den Fenstern, die dem Ereignis gespannt folgen und einen Blick auf das Werk zu erhaschen versuchen. Die Fahrt geht weiter; als sie das Ende des Gebäudes erreicht, kommen A. und seine Begleiter wieder aus dem Saal – die Vorführung ist zu Ende. Der Film spaltet die Stadt in Befürworter und Gegner. Von überall laufen Menschenmassen zusammen und formieren sich zu stummen, bedrohlichen Heeren – Tableaus von Protest und Gegenprotest.


Harvey Keitel

Plansequenzen und Tableaus: Verdichtete Bilder sind die häufig verwendeten Ausdrucksmittel von «To vlemma tou Odyssea». Filmische Formen, die Angelopoulos nicht in erster Linie zum Handlungstransport dienen, sondern eher auf ein abstraktes Thema verweisen. In diesem Fall auf den Topos «der Regisseur als Künstler/Autor und sein Werk als ein verstörendes, gesellschaftlich relevantes Ereignis». Bezeichnenderweise aber interessiert Angelopoulos sich nicht für das Werk, das im Mittelpunkt der solchermassen geschaffenen Aura steht – es bleibt Leerstelle. Die symbolische Repräsentation behauptet einen (zweifelhaften) Kunstbegriff, dessen Bedingungen genauso wenig erklärt oder hinterfragt werden, wie die aktuelle Kontroverse um den Film des Regisseurs A.

Maïa Morgenstern, Harvey Keitel

A. fühlt sich korrumpiert von der Masse der Bilder und traut seinem Blick nicht mehr. Deshalb sucht er den allerersten, verschollenen Film, den die Brüder Manakis, die Filmpioniere und «Lumières des Balkans» gedreht haben, ohne ihn allerdings jemals zu entwickeln. Von der Ansicht dieser unverfälschten Bilder erhofft sich A. die Erlösung aus der kreativen Krise. Seine Suche führt ihn – geografisch und historisch – über den ganzen Balkan: von Griechenland nach Albanien, von Mazedonien über Bulgarien nach Rumänien, von Belgrad nach Sarajevo (gedreht wurden die Aufnahmen allerdings in Mostar und Vukovar). Dort, inmitten von Elend und Gewalt, findet er die verschollenen Filmrollen.

Wie alle Filme Theo Angelopoulos', der zu den wichtigsten europäischen Filmautoren gehört, thematisiert «To vlemma tou Odyssea» das Reisen und die Grenzen. Dieses Thema bekommt hier eine beachtenswerte aktuelle und politische Dimension, denn A.s Odyssee ist – neben der Reise in seine persönliche Geschichte – eine Auseinandersetzung mit der leidvollen Historie des Balkans. Der vollendeten Formensprache des Films, die ihn (bei aller Kritik) zu einem beeindruckenden Erlebnis jenseits der gängigen Film-Meterware macht, gelingt allerdings keine kritische Beschäftigung: Die Analyse der Geschichte des Balkans

bleibt hinter der Schilderung einer «auratischer» Persönlichkeit zurück.

Darin trifft sich Angelopoulos mit Wim Wenders. «Lisbon Story» (s. Kritk S. 30) ist das letzte Beispiel einer Reihe von Wenders-Filmen, in denen die kritische Untersuchung des Individuums in der Gesellschaft seiner mythologisierenden Inthronisierung gewichen ist; Wenders zelebriert den Künstler, der an sich und der Welt leidet. Auch Angelopoulos verzichtet in seinem neusten Film auf die genauere Analyse der Zusammenhänge von Kunst und Gesellschaft zugunsten einer naiven Romantik. Die Suche nach der «verlorenen Unschuld des Blickes»: In «Lisbon Story» findet der verbitterte Regisseur Friedrich Monroe sein Glück mit einer alten Askania-Kamera; sämtliche Weiterentwicklungen der Kinogeschichte werden als Degeneration aufgefasst und mit dem Wort «Videotie» für bedeutungslos erklärt. Diesem peinlichen nostalgischen Ästhetizismus entgeht «To vlemma tou Odyssea» durch den Einbezug eines gesellschaftlichen Kontextes: A.s Sehnsucht nach dem ersten Bild, das auf dem Balkan von einer Filmkamera gemacht wurde, ist mit der Sehnsucht nach einer Wahrnehmung ohne Vorurteile, Ideologien und damit auch ohne Gewalt verbunden. Doch der fromme Wunsch ist lediglich Folie für die Darstellung des gequälten Künstler-Subjekts.

Die Irrfahrt eines Mannes, dessen künstlerische Sehnsucht ihn auch vor dem (selbst-)mörderischen Aufenthalt in Sarajevo nicht haltmachen lässt, mag für Angelopoulos höchster Ausdruck der Dringlichkeit artistischen Anliegens sein. Zugleich drückt sich jedoch so eine Selbstüberschätzung der Kunst aus, die als einsamer Solitär alle anderen gesellschaftlichen Bereiche überstrahlt.

Kunst erscheint in «To vlemma tou Odyssea» immer als die Utopie des Humanen, als das radikal Andere der Gewalt. Die Welt versinkt im Elend – doch in der unverfälschten und unkorrumpierten Kunst kommt der Mensch (in der Welt) zu sich. An einem nebligen Tag, die Heckenschützen haben Pause, erwacht in Sarajevo das Leben. Es besteht, natürlich, ausschliesslich aus Kultur. Die Menschen musizieren, tanzen und spielen Theater (Shakespeare; Romeo und Julia erfinden die bürgerliche Liebe). Kehrt die Gewalt zurück, versinkt die Stadt erneut in Agonie. Kunst ist aber ein gesellschaftliches Produkt – sie existiert nicht erst jenseits von gesellschaftlicher Macht und Gewalt, sondern ist mit ihr und somit auch mit «Sarajevo» verbunden. Über den Krieg (und seinen Einfluss auf die Kunst) erfährt man aber in dem Film nichts. Die strikte Bi-Polarität verkauft eine schöne, aber naive Idee und vermeidet den weiteren Zusammenhang.

Die metaphorischen Bilder des Films wollen den schematischen amerikanischen Geschichten persönliche Geschichte entgegensetzen. Aber sie erreichen das Gegenteil. Wenn A. sich an seine Kindheit erinnert, entsteht vor seinem geistigen Auge eine Szene wie auf dem Theater: Eine Neujahrsfeier stellt die wechselhafte Geschichte seiner Familie durch die Zeit dar; die feiernden Personen bleiben die Gleichen, die Ereignisse – Enteignung oder Deportation – ändern. Aber durch das immergleiche individuelle, ängstliche Pathos, mit dem die Feiernden reagieren, werden alle sozialen und ideologischen Differenzen des historisch Geschehenen aufgehoben – das hochstilisierte Tableau stellt «universale», existentielle Gefühle in den Vordergrund und wird dadurch geschichtslos.

Den starren symbolischen Repräsentationen der Plansequenzen und Tableaus wäre Jean-Luc Godards lebendige Konzeption der Geschichtlichkeit entgegenzusetzen; seine Methode der Montage, die Bezüge zwischen dem Persönlichen und dem Politischen, dem Erinnerten und dem Faktischen herstellt. Dadurch entstehen konkret situationsbezogene Verbindungen (anstelle der geschichtslosen Universalität bei Angelopoulos) – und damit die Möglichkeit, das Verhältnis von Individuum und Geschichte zu beschreiben und zu erklären.

«François Truffaut prägte den Begriff der 'Politik der Autoren'. Übrig geblieben sind die 'Autoren', obwohl der wichtigere Begriff, dem unser Interesse gelten sollte, der erste ist.» Dieser Satz von Jean-Luc Godard (aus seiner Dankesrede zur Verleihung des Adorno-Preises) trifft auch Angelopoulos, der – genau wie Wenders – die Zusammenhänge von Kunst und Politik zugunsten eines naiven Kunstverständnis ausklammert. Als A. endlich die Bilder der Brüder Manakis anschauen kann, enthält Angelopoulos dem Zuschauer auch diese Aufnahmen vor und macht damit ein zweites Mal deutlich, das im Zentrum seines Films, bei allem Anspruch, die Leere steht. ■

KRITIK

Lisbon Story

Regie: Wim Wenders
Deutschland/Portugal 1995

Hans Jörg Marsilius

Wer Wenders-Filme und die Gegensätze und Schönheiten Lissabons kennt, für den wird die Affinität des Deutschen zur Hauptstadt Portugals kein allzu grosses Geheimnis darstellen. Die Stadt am Tejo steht wie kaum eine andere in Europa für vergangene Grösse und verblassten Ruhm; Erscheinungen der modernen Grossstadt und unschuldig-dörfliches Leben stossen auf engstem Raum aufeinander. Hier scheint die Zeit stillzustehen oder, wie Wenders einmal gesagt haben soll: «In Lissabon fragt man nicht nach der Uhrzeit, sondern nach dem Jahr.» Kein Wunder also, dass Wenders' Filmgestalt, der Regisseur Friedrich Monroe (Patrick Bauchau), ausgerechnet in Lissabon einen Stummfilm über die Stadt drehen will, als habe es die Erfindung von Ton und Farbe (ganz zu schweigen von digitaler Technik) nicht gegeben. Es lebe die Unschuld des Kinos, als selbst die Parallel-Montage noch zu entdecken war und ein Filmemacher sich nicht den Kopf darüber zerbrechen musste, wie er eine Edit-Box und anderes technisches Teufelszeug «moralisch» einsetzen kann. In Lissabon darf, nein, muss man einfach nostalgisch werden.

Rüdiger Vogler

Die Reise nach Portugal beginnt mit einem digitalen Trick à la Fernseh-Magazin, der eine Postkarte ins Bild schweben lässt. Auf ihr beschwört besagter Friedrich – der schon in «Der Stand der Dinge» (1982) in Portugal filmte – seinen Freund Phillip Winter (Rüdiger Vogler), einen Toningenieur, mit seiner Ausrüstung nach Lissabon zu kommen, um, nach dem Scheitern des Stummfilm-Projekts, mit Tönen doch noch einen brauchbaren Film herzustellen. Winter, ein leutseliger Geselle und ebenfalls ein alter Bekannter aus früheren Wenders-Filmen, macht sich ohne grosse Umstände auf die gerade mal 2'500 Kilometer lange Reise, während der ihm und seinem Wagen die komischsten Dinge passieren: Reifenpanne, Verlust des Reservereifens sowie des Auspuffs. Nicht minder banal sind die Momente, in denen Winters innerer Monolog betont witzig sein soll, aber eher den Eindruck erweckt, Wenders wolle den Zuschauer mit Gewalt vom Reiz einfacher Gags und banaler Alltagskomik überzeugen. Leider mangelt es aber an Esprit, den ähnliche Szenen etwa bei Hal Hartley entfalten. So leicht ist die Unschuld des Kinos eben selbst in einem Lissabon-Film nicht wiederherzustellen.

Statt seines Freundes begegnen Winter im lichtdurchfluteten Portugal verschiedene Kinder, die Monroes zurückgelassene Videokamera mit beneidenswertem Selbstverständnis handhaben. Und im dämmrigen Licht typischer alter portugiesischer Häuser trifft er auf die Musikgruppe «Madredeus» (zum aussergewöhnlichen Soundtrack siehe ZOOM 8/95, S. 38) und ist gleichermassen von deren Musik und Sängerin fasziniert. Doch von Monroes Aufenthalt zeugen nur Filmfragmente mit Aufnahmen des Lissaboner Alltags, seine alte Ausrüstung sowie verschiedene Bücher des portugiesischen Dichters Fernando Pessoa. Dieser muss einen solchen Eindruck auf Monroe gemacht haben, dass er ein Zitat Pessoas direkt an die Wand schrieb: «Wenn es nur nicht überall Menschen gäbe!» Auch Winter kann sich Pessoas Texten nicht entziehen. Neben der Lektüre vertreibt er sich die Zeit bis zu Monroes Auftauchen, indem er samt Mikro in der Stadt auf die Jagd nach genau jenen Tönen geht, die den stummen Filmszenen bislang fehlen. Ein guter Vorwand für Spaziergänge zum alten Äquadukt der Stadt, zur Praça da Figueira, zum Anlegeplatz der Fähren oder zur Brücke über den Tejo. Denn schliesslich entstand Wenders Film ja auch im Kontext des Ereignisses «Lisboa 94 – Kulturhauptstadt Europas».

Nach einigen geheimnisvollen Begegnungen, die freilich wie Versatzstücke aus anderen Filmen wirken, erwischt Wenders seinen Freund, wie er Pessoa zitierend und mit einer Videokamera bewaffnet durch Lissabon zieht. Er hat das Vertrauen in die Kraft des Kinos verloren. Ganz anders der grosse 87jährige portugiesische Regisseur Manoel de Oliveira, den Wenders zeigt, wie er direkt in die Kamera über den Filmemacher als kleinen Gott, über das Kino als Erinnerung und einzige Gewissheit philosophiert. Am Ende läuft er mit jugendlichem Temperament als Chaplin durch eine Gasse Lissabons davon. Doch wohl nicht ganz zufällig kündet ein Werbeplakat an einer Haltestelle vom «Beginn eines glücklichen Endes»: Winter überzeugt Monroe von der ungebrochenen Bedeutung des Kinos. Am Ende sieht

man, wie sie sich mit der alten Kamera in die Lissaboner Strassen stürzen, als seien sie persönlich in einen Film aus den zwanziger Jahren geraten.

«Lisbon Story» ist vor allem anderen ein Film über das Kino, seine (vergangene und gefährdete zukünftige) Geschichte und das Verhältnis des Filmemachers zu seinem Medium. Stadt und Plot sind nicht viel mehr als Aufhänger für die Reflexionen eines skeptischen – und auch etwas ratlosen – deutschen Regisseurs im 100. Jahr der Kinematografie. Den unschuldigen Blick Winters vermag Wenders dabei nicht in den Film zu übertragen. Der betont naiven Art der Filmfigur steht ein realer Regisseur gegenüber, dessen «sentimentalische» Haltung gleichzeitig das ursprüngliche Filmerlebnis beschwört und herbeisehnt (als könne er das Kino neu erfinden), der die Erfahrungen, Erwartungen und Veränderungen nach hundert Jahren Kino aber auch nicht folgenlos ignorieren kann. Hier liegen die Gegensätze, die diesen Film so verspannt und in den unglücklichsten Momenten sogar gekünstelt wirken lassen. Kann ein Film, der dermassen belastet die Filmgeschichte thematisiert und reflektiert, dabei vor allem alte Stilmittel einsetzt, trotzdem überzeugende Wege in die Zukunft weisen oder zumindest Lust auf diese machen? Mit Federico Fellini starb einer, dem man es zutrauen durfte – ihm ist dieser Film gewidmet. ■

Rüdiger Vogler

Inserat

5. WELTFILMTAGE THUSIS

10.–12. NOVEMBER

Eröffnung
- **Marco Müller**, Dir. Filmfestival Locarno

Filme
- **Karakum** Turkm./D 1993
- **Les silences du Palais** Tunesien 1994
- **Dollar Mambo** Mexiko 1993
- **Balagan** Israel 1994
- **Alles für alle, alles für nichts** Mexiko/CH 1994
- **Madagaskar** Kuba 1994
- **Quiereme y veras** Kuba 1994
- **Red Rose White Rose** Hongkong 1994
- **Amnesia** Chile 1994
- **Swaham** Indien 1994
- **Guelwaar** Senegal 1992
- **Überraschungsfilm**

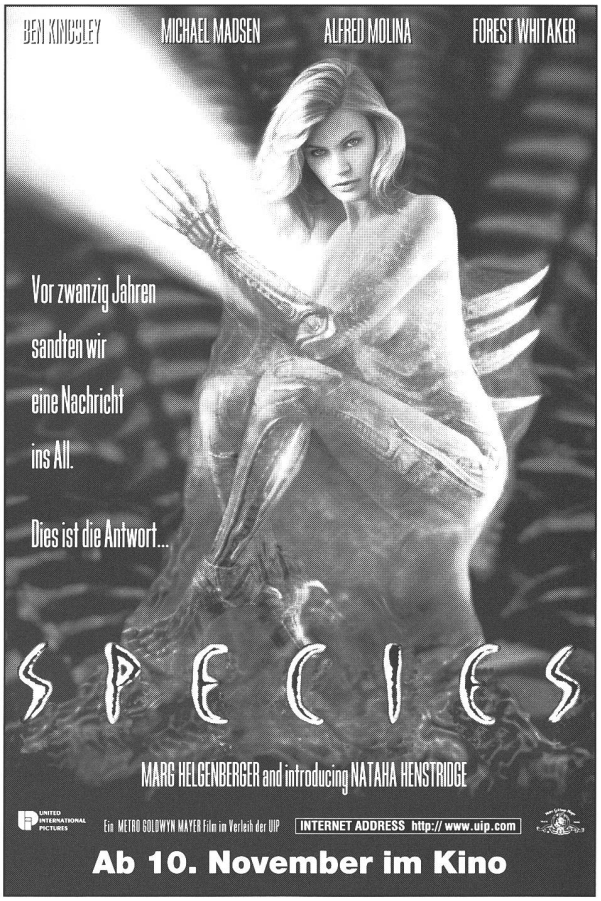
Werkschau **Fernando E. Solanas**
- **La hora de los hornos**
- **Los hijos de Fierro**
- **Le Regard des autres**
- **Tangos, l'exil de Gardel**
- **El Viaje** (Urfassung und Kinoversion)
- **Sur**
- Filmgespräche mit Fernando. E. Solanas und Chasper Pult

- *Filmbeiz mit Spezialitäten aus aller Welt*
- *Kinderhort mit Spielgruppe*

- **Vorverkauf und Info**

BT-TICKET-Service, Telefon 081/23 32 00; Fax 23 32 15
oder Brigitta Mayr, Telefon 081/81 45 55.

D/K/M



L'appât

Regie: Bertrand Tavernier
Frankreich 1994

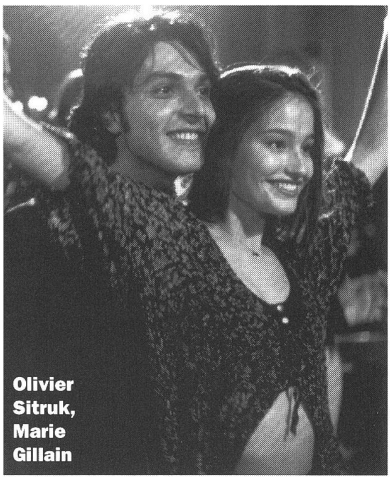
Der Lockvogel

Michael Lang

Nathalie (Marie Gillain) ist hübsch, modisch, gut drauf, ein typisches Pariser Stadtmädchen von gerade mal achtzehn Jahren. Wenn sie sich in einer der sattsam bekannten Kleiderboutiquen tagsüber die Beine in den Leib steht, dann lümmelt ihr Freund Eric (Olivier Sitruk), aus sogenannt gutem, aber wohlstandverwahrlostem Hause, in Cafés und Bistros herum oder zieht sich im gemeinsamen kleinen Appartement wahllos amerikanische Abenteuer- oder Gangstervideos rein. Mit von der Hänger-Partie ist fast immer auch der nicht eben intelligente Kollege Bruno (Bruno Putzulu), ein tumber Luftibus, wie er in urbanen Gefilden nicht selten aufscheint. Bildung, Kultur, Stil, Arbeitsmoral sind Begriffe, die dem Jungleutetrio sehr fremd sind, dafür sind alle zusammen überreichlich mit entrückten Phantasievorstellungen gesegnet. Einmal, das scheint ihnen klar, wollen sie im Land aller kommerziellen Träume, den USA, eine Ladenkette mit Fast-Food-Kleidern aufmachen und damit haufenweise Geld abzocken. Doch weil selbiges im Moment sehr knapp ist und beim Bar- und Disco-Zeitvertreib draufgeht, sinnt man auf Abhilfe und bald ist eine vermeintlich gerissene Idee geboren: Nathalie soll, wenn's geht zusammen mit einer Freundin, wohlhabende Herren bezirzen, die ein Flair für mannequinhafte Jungmädchen haben. Dann soll ein Rendez-vous ausgemacht werden, am besten bei den liebeshungrigen Freiern zuhause. Allerdings soll dort dann nicht Gott Amor auf Besuch kommen: Nathalie ist nämlich bloss der «appât», der Köder, um die Galane einzulullen. Die Taugenichtse aus der Wohngemeinschaft sollen nämlich die Schäferstündchen stören, die Herren berauben, auch unter extremer Gewaltanwendung. Und, wie sich zeigt, auch vor Mord nicht zurückschrecken. So geht die Story von Nathalie, Bruno und Eric in Meister Bertrand Taverniers missglücktem Film, der aber an den Berliner Filmfestspielen 1995 dennoch – wenngleich unter Missfallenskundgebungen – den «Goldenen Bären» zugesprochen erhielt.

Die Basis für den routiniert und geschliffen inszenierten, durchaus apart gespielten, dramaturgisch jedoch uninspirierten und in Anbetracht des brisanten Themas um eine von allen ethischen Geistern verlassene Jugend fahrlässig verschenkten Film, lieferte die authentische Affaire «Valérie Subra», die in Frankreich 1986 viel Aufsehen erregt hatte. Tavernier hat die Geschichte natürlich umgebaut, behält aber die Grundkonstellation im Auge: Die juvenilen Delinquenten sind keine professionellen Killer, sondern unglaubliche Dilettanten, von allzuviel Filmschrott verdorbene Ganoven-Möchtegerns, denen jegliches soziale Bewusstsein fehlt, jeder Bezug zur Wirklichkeit, jede Orientierung an moralischen Wertmustern.

Eine faszinierende Ausgangslage also für ein aktualitätsbewusstes filmisches Sozialdrama. Doch hier wird der Ernst der Dinge enttäuschenderweise zu leicht gewogen. Tavernier, der in seinem unterschätzten Film «L. 627» (1990) den nüchternen und ernüchternden Alltag auf einem Quartierposten der Pariser Polizei als semidokumentarisches Psychogramm brillant geschildert hat, findet in «L'appât» keine schlüssige Form. Er verharrt im geschmäcklerischen plakativen Abbilden und macht sich so fast schon zum Komplizen genau der hohlen, orientierungslosen Kunst-Welt, in der er seine Hauptfiguren hineintreibt. Er habe eben ganz bewusst eine neutrale Position einnehmen, nicht als Richter auftreten wollen, hat der französische Cineast gesagt, aber genau das ist das Problem: Wer wie Tavernier hier seine Handlungsfäden nirgendwo festmacht, weder an einem gesellschaftskritischen Modell noch an einer politischen, christlichen, ethischen Weltanschauung, der läuft Gefahr, sich auf dem weiten Feld der Beliebigkeit zu verirren.



Olivier Sitruk, Marie Gillain

Taverniers Ballade – oder besser seine allzu unterkühlte Moritat – um eine geistig, gefühlsmässig verkrüppelte Teenager-Clique leidet somit an genau den Mängeln, die auch Oliver Stones Gewaltorgie «Natural Born Killers» (ZOOM 10/94) ins Zwielicht gebracht hat: Man spürt zwar die Absicht der Filmemacher, den Wurzeln des menschlichen Charakterzerfalls nachspüren, die Ursachen für hemmungslose, sinnlose Gewaltanwendung ergründen zu wollen, aber man ist arg verstimmt über die voyeuristisch-klischierte Art, wie es geschieht. Zur Ehrenrettung Taverniers sei allerdings gesagt, dass er derart effekthascherisch und laut wie der Amerikaner Stone nicht vorgeht. Der Europäer Tavernier porträtiert seine traurigen Helden leiser, intimer, in Ansätzen sogar differenziert. Aber im Ganzen bleibt auch bei ihm ein schales Gefühl, weil allzu bald der Eindruck entsteht, als sei Tavernier vom moralischen *feu sacré* verlassen worden. «L'appât» vermittelt nur den Ansatz eines Versuchs, am Beispiel von Nathalie, Eric und Bruno die Befindlichkeit einer «verlorenen Generation» der Gegenwart abzubilden. Dafür bleibt das irritierende Gefühl, da habe einer, der es nun wirklich besser kann, mit den Methoden der Reality-TV-Antikultur kokettiert, aber kein Gegenrezept dazu gefunden. ■

Samt al kussûr

Das Schweigen des Palastes

Regie: Moufida Tlatli
Tunesien/Frankreich 1994

Trudy Baumann

Ein Gesicht und eine Stimme, die man so schnell nicht vergisst. Die Kamera verweilt in der ersten Einstellung lange in Grossaufnahme auf der Sängerin. Der Gesang klingt nicht heiter, obwohl der Anlass ein froher ist. Sobald die Kamera weiter schwenkt, sieht man vollbesetzte Tische mit schwatzenden, Köstlichkeiten naschenden Frauen. Die Männer sitzen getrennt von ihnen. Eine tunesische Hochzeit wird gefeiert. Plötzlich bricht die Sängerin ab und verlässt überstürzt den Saal. Die Hände an ihre Schläfen gepresst, als quälte sie ein unerträglicher Schmerz.

Die 25jährige Sängerin Alia (Ghalia La-croix) ist schwanger und muss sich entscheiden, ob sie abtreiben will oder nicht. Ihr Freund Lotfi (Sami Bouajila), mit dem sie seit zehn Jahren zusammenlebt, will nicht heiraten. Und es ist nicht das erste Mal, dass er sie zu einer Abtreibung drängt. Die Nachricht vom Tod Sidi Alis (Kamel Fazaa), des mutmasslichen Vaters Alias, veranlasst die Sängerin, an den Ort ihrer Kindheit zurückzukehren.

In diesen Rahmen bettet die tunesische Regiedebütantin und Drehbuchautorin Moufida Tlatli, die 1968 die Pariser Filmschule IDHEC absolvierte und danach unter anderem erfolgreich als Cutterin für Nasser Chemir arbeitete, die Geschichte ihrer Heldin. In langen Rückblenden rollt sie Alias Aufwachsen als uneheliche Tochter einer Dienerin im Palast der Beys, dem letzten tunesischen Königsgeschlecht, auf. Die geschlossene Welt des Palastes funktioniert nach eigenen Gesetzen. Unten in der Küche die Dienerinnen, die für das leibliche Wohl des Prinzenclans sorgen. Darüberhinaus haben sie den Prinzen auch sexuell zur Verfügung zu stehen. Oben in den prunkvollen Gemächern des Palastes residiert die orientalische Herrscherfamilie, die bereits Anzeichen von Dekadenz zeigt.

Tlatli malt das Leben im goldenen Käfig des Palastes, in dem Schweigen über die totale weibliche Unterwerfung herrscht, nicht schwarz-weiss. Nur allmählich, mit den Augen der kleinen Alia (Hend Sabri), die zur jungen Frau heranwächst, entfaltet sich das ganze Ausmass des Leidens dieser Frauen, die keine Alternative zum Leben im Palast haben. Allen voran Alias Mutter Chedija (Amel Hedhili), die zu ihrer Tochter eine zwar gespannte, aber doch liebevolle Beziehung hat. Die Angst, ihre Tochter dereinst nicht vor dem Übergriff durch die Männer der Monarchenfamilie schützen zu können, sowie ihr hartnäckiges Schweigen über den Erzeuger Alias, belasten das Verhältnis.

Ghalia La-croix, Sami Bouajila

Dadurch, dass Tlatli das Schicksal dieser in Knechtschaft lebenden Frauen nicht anprangert, sondern deren Leiden bloss andeutet, bezieht der Film seine die Vorführung überdauernde Wirkung. Das Schweigen, diese eiserne Regel im Palast, verkehrt sich so letztlich ins Gegenteil. Gesten und Blicke sprechen beredter als Worte über die Ohnmacht der weiblichen Unterwerfung. Ein einziges Mal nur bricht Chedija das Schweigen. «Ich habe meine Seele längst verloren», sagt sie zum Prinzen Sidi Ali.

Der jungen Alia gelingt es, sich durch Gesang auszudrücken. Die Szene, wo sie zum erstenmal mit wunderbarer Stimme zu singen beginnt, prägt sich unauslöschlich ein. Unweigerlich drängt sich das Bild eines Vogels auf, der zum erstenmal in seinem Leben seinen Käfig verlässt.

Doch Moufida Tlatli belässt ihre Geschichte auf dem Boden der Realität. Alia entgeht dem Schicksal ihrer Mutter nicht. Zwar gelingt der Tochter die Flucht aus dem Palast mit der Hilfe Lotfis. Doch der Traum von einer grossen Karriere als Sängerin verwirklicht sich nicht. Das Fazit, das Tlatli ihrer Heldin in den Mund legt, ist hart. Nach dem Rundgang durch den Palast gesteht Alia sich ein, dass ihr Leben trotz der erlangten Freiheit nicht viel anders verlaufen ist, als das ihrer Mutter. Abtreibungen pflastern ihren Weg. Ihre Lieder nennt sie «Totgeburten» und meint resigniert: «Ich konnte mich nie ausdrücken». Und Lotfi? «Er ist nicht mein Retter geworden.»

Das ungeschminkte Eingestehen ihres Scheiterns gibt Alia aber erst den Mut, die Weichen für ihre Zukunft bewusst neu zu stellen. Sie entschliesst sich für ihr ungeborenes Kind. ■

KRITIK

Species

Regie: Roger Donaldson
USA 1995

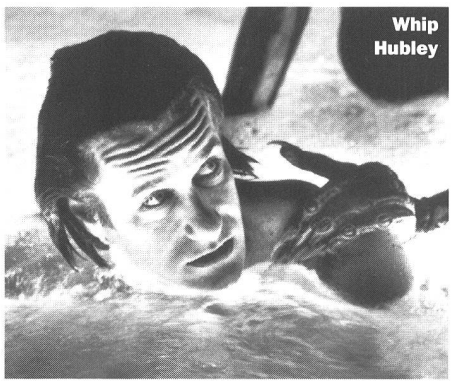
Thomas Binotto

«Alles in allem hat 'Species' alle Bestandteile eines grossartigen Science-Fiction-Thrillers. Er ist furchteinflössend und spannungsgeladen. Auf alle Fälle sollte er sehr unterhaltsam sein.» Soweit die Absichtserklärung von Regisseur Roger Donaldson («Cadillac Man», 1990, «The Getaway», 1994), dem mit «No Way Out» (1987) bereits ein solider Spannungsthriller gelungen ist.

Der Ausgangspunkt für «Species» ist reale Geschichte: 1974 hatte die USA in den Weltraum Funksprüche gesendet, die Informationen über die Erde und ihre Bevölkerung enthielten. Dazu gehörte auch ein DNS-Code der menschlichen Zelle. Zwanzig Jahre später – und hier setzt die Handlung des Films ein – werden die Signale beantwortet. Die ausserirdische Botschaft enthält einen weiteren DNS-Code und die Anleitung, wie dieser mit der menschlichen Zelle kombiniert werden könne. Aus dem folgenden Experiment geht Sil (Michelle Williams) hervor, ein Mädchen, das sich zunächst nur durch sein rasantes Wachstum von anderen Menschen unterscheidet. Als der Leiter des Experiments, Xavier Fitch (Ben Kingsley), erkennt, dass mit Sil seltsame Veränderungen geschehen, beschliesst er, das Experiment abzubrechen und sie zu töten. Sil gelingt es jedoch zu fliehen.

Unverzüglich stellt Fitch ein Spezialistenteam zusammen, das gemeinsam Sil zur Strecke bringen soll. Dazu gehören der beinharte Fahndungsspezialist Press (Michael Madsen), hinter dessen rauher Schale natürlich ein weicher Kern verborgen ist, und die Molekularbiologin Laura (Marg Helgenberger), deren Hauptaufgabe darin zu bestehen scheint, diesen weichen Kern zu entdecken. Weiter ist da der Ethnologe Stephen (Alfred Molina), dessen Nutzen für die Ermittlungen ein Geheimnis des Drehbuchautors bleibt. Und schliesslich der schwarze Empath Dan (Forest Whitaker), eine esoterische Variante des «Edlen Wilden», der die Fahndung mit seinen hellseherischen Fähigkeiten vorantreiben soll. Fitch schliesslich, Leiter des Teams, erweist sich als eiskalter «Macher» mit versteinerten Gesichtszügen. Dementsprechend minimal ist der mimische Aufwand Ben Kingsleys, der sich auf das Spiel mit den Mundwinkeln beschränkt.

Während also die Fahndung anläuft, hat sich Sil buchstäblich als attraktive Frau «entpuppt» (nun von Natasha Henstridge gespielt) und ist auf der Suche nach einem Mann, um mit ihm ein ausserirdisches Wesen zu zeugen. Stellt sich ihr ein Hindernis in den Weg, verwandelt sie sich blitzschnell und mit absolut tödlicher Wirkung in ein Monster. Dank den präzisen und erstaunlich zuverlässigen Intuitionen des Empathen geht in der Zwischenzeit auch die Fahndung zügig voran. Dennoch gelingt es Sil, ihre Verfolger dank eines fingierten Unfalls abzuschütteln und nun ihrerseits zum Gegenangriff überzugehen. So muss schliesslich der Ethnologe doch noch seine Nützlichkeit beweisen und zeugt mit Sil – nichts ahnend – den erwünschten Nachwuchs. In den Abwässerkanälen, wo Sil ihr Kind zur Welt bringt, kommt es schliesslich zum entscheidenden Showdown.


Whip Hubley

Natasha Henstridge

Um Wahrscheinlichkeit und glaubwürdige Charaktere geht es in «Species» offensichtlich nicht. Schade, denn die Grundidee bärge interessante Möglichkeiten. Wenn beispielsweise das Mädchen Sil seine Veränderung mit Panik und Unverständnis wahrnimmt, wird etwas von der Tragik spürbar, gleichzeitig Opfer und Täter zu sein. Leider wird dieser Aspekt in der Folge vollständig fallengelassen, und so konzentriert sich der Film ganz auf die Verfolgungsjagd und die zunächst vergeblichen Versuche Sils, sich zu paaren.

Allen Unwahrscheinlichkeiten und Klischees zum Trotz könnte «Species» aber immer noch ein spannender Thriller sein. Leider löst er auch diesen Anspruch nicht ein. Dazu ist das Tempo allzu gemächlich und die Handlung derart stereotyp, dass den Zuschauerinnen und Zuschauern reichlich Zeit bleibt, sich über die Löcher in der Story zu wundern. So geht beispielsweise die Fahndung derart reibungslos voran, dass man sich fragt, wie dieses Experiment überhaupt je ausser Kontrolle geraten konnte.

Der fehlende Suspense trägt zudem dazu bei, dass die teilweise wirklich ekelerregenden Spezialeffekte allzu grosse Bedeutung erhalten. Auch die Überraschung durch das von H. R. Giger (der schon «Alien», 1979, geschaffen hatte) entworfene Monster hält sich in Grenzen, bei dem es sich um eine Mischung aus Fritz Langs «Metropolis»-Roboter und indischen Shiva-Figuren zu handeln scheint. Selbst der als überraschend geplante Schluss verrät dem Zuschauer seine Botschaft nur allzu deutlich: «Species» geht mit einer Fortsetzung schwanger. ■

Mekong

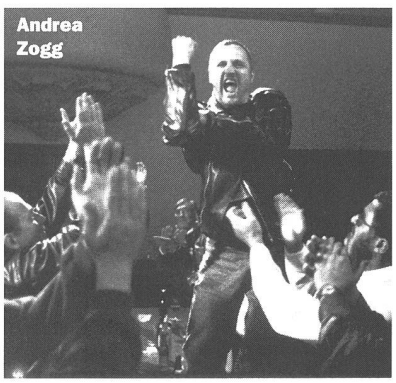
Regie: Bruno Moll
Schweiz 1995

Franz Ulrich

Polo, die Hauptfigur aus «Die verlorene Geschichte», dem letzten, 1993 veröffentlichten Werk Otto F. Walters (1928- 1994) ist eine Art schweizerischer *Desperado.* In einem Brief vom November 1993 an Bruno Moll schrieb Walter zum Hintergrund von Polos Figur: «Er ist, einmal erkenntnistheoretisch gedeutet, *der* Mensch der westliche Welt heute. Diese Welt zerfällt ihm. Von den traditionellen Werten und Strukturen – Familie, Dorfgemeinschasft, Religion – ist nichts geblieben, was ihn stützen könnte. Seine Qualifikationen im Beruf – die starken Arme, die geschickten Handwerkerhände: nutzlos/wertlos geworden in seiner Lebenswelt. Sie funktioniert nach Regeln, die er längst nicht mehr begreift. 'Alles' ist Polo abhanden gekommen – die Freundin, der Job, seine eigene Geschichte: ein Verlorener in einer verlorenen Welt. Polo ist sich selbst zum Fremden geworden.»

Dass diese Verlorenheit Polos, die Fremdheit in ihm selbst, zu den nachhaltigsten Eindrücken auch der Verfilmung gehört, ist einer der gelungenen Aspekte im zweiten Spielfilm von Bruno Moll. Polo (Andrea Zogg), von Beruf Eisenleger und wohnhaft in einer Oltner Blockwohnung, ist ein Klotz von einem Mann, der – auf eine unruhige, dumpfe Art geladen – schnell explodiert und auch mal mit seinen Fäusten kräftig zulangt. Seine innersten Gefühle kann er verbal nicht artikulieren, zu seiner Kawasaki hat er eine engere Beziehung als zu Nachbarn und Freunden. In seinen Tagträumen dient ihm ein Falke zum Ausleben seiner Rache- und Machtphantasien. Am Ufer der Aare hat er ein Refugium, wo er Träumen und Erinnerungen freien Lauf lässt. Er versucht, sich innerlich irgendwo festzuhalten: an der Erinnerung an seine Kindheit, in der er sich, trotz aller Leiden, geborgen fühlte. Oder an der Erinnerung an seine Freundin Billie (Lena Streiff), die sich in der Psychiatrischen befindet, weil er sie vergewaltigt hat – jedenfalls wirft ihm dies ihre Schwester Manuela (Ruth Schweikert) vor. Im Umgang mit Frauen steht Polo seiner Liebessehnsucht und seinem Zärtlichkeitsbedürfnis selbst im Wege. Und da sind noch die Arbeitskollegen, von denen einer, Giorgio (Enzo Scanzi), ihn für eine fremdenfeindliche Aktionsgruppe zu gewinnen sucht. Polo bewegt sich in einem rassistischen Dunstkreis, der sich verdichtet, als die Baufirma Pleite geht und sich die Angst vor Arbeitslosigkeit ausbreitet.

Ausgerechnet dieser Polo wird eines Tages von einer Prostituierten überredet, ihre thailändische Kollegin Sao (Sinta Tamsjadi), die von ihrem rabiaten Zuhälter bedrängt wird, in Schutz zu nehmen. Als Manuela es ablehnt, Sao bei sich wohnen zu lassen, muss Polo sie in seiner Wohnung unterbringen, mürrisch und knurrend ihre Gegenwart duldend. Nach einigen Tagen missmutigen Zusammenlebens ohne Verständigungs-



möglichkeiten, aber mit Gewaltausbrüchen, lässt Polo bei sich allmählich Gefühle der Anteilnahme und Zuneigung zu. In seinem harten Schädel dämmert es ihm, dass er und sein ungebetener Gast Fremde sind in einer unverständlichen Welt. Er bringt Sao sogar an seinen geheimen Zufluchtsort an der Aare, der durch sie zum Mekong wird.

Es ist schon auffällig, dass mit «Mekong» schon der vierte Schweizer Spielfilm sich mit dem gleichen Thema befasst – der Begegnung und Beziehung von Schweizer Männern zu «exotischen» Frauen: «Das gekaufte Glück» (Urs Odermatt, 1988), «La femme de Rose Hill» (Alain Tanner, 1989) und «Leo Sonnyboy» (Rolf Lyssy, 1989). Sind Frauen aus fernen Ländern zu einer Metapher für die Frau als «fremder Kontinent», für die Schwierigkeiten der Beziehung des Mannes zur Frau geworden? Wie auch immer – im Gegensatz zu den Filmen von Odermatt und Lyssy, in denen die Männer von Thailänderinnen zu besseren, gefühlvolleren Männern «erzogen» – gewissermassen «erlöst» – werden, bleibt Polo der In-sich-selbst-Gefangene, der sich der Liebe nicht überlassen kann, sondern töten muss, was er liebt, um es zu besitzen.

Walters Roman, der thematisch und formal Ansätze aus seinem ersten Werk, «Der Stumme» (1959, von Gaudenz Meili 1976 verfilmt) aufnimmt, und dessen Protagonist ebenfalls Polo heisst, beeindruckt durch eine ganz ungewohnte, innovative Sprache, ein virtuos zerstükkeltes Konglomerat aus Sprachfetzen und unvollständigen Sätzen, aus dem sich allmählich brockenweise das Geschehen herauskristallisiert. Klugerweise hat Bruno Moll gar nicht versucht, den Sprachduktus der Vorlage ins Filmische zu übersetzen. Er hat auch die Geschichte sehr frei adaptiert. Da die Szenen meist kurz gehalten sind, häufig sogar abrupt abbrechen, hat auch der Film einen *drive*, einen Sog, bekommen, der sich fast unmerklich beschleunigt. Die stärksten Momente hat «Mekong» im Atmosphärischen, in den brausenden Motorradfahrten, in den «Halluzinationen» Polos, in den Szenen, in denen sich helvetischer Minderwertigkeitskomplex und Angst vor dem Fremden zu einer dumpfen, gewaltgeschwängerten Mischung verbinden. Schauspielerisch überzeugt, neben Sinta Tamsjadi, vor allem Andrea Zogg, dem es gelingt, auf sehr differenzierte Weise die Zwiespältigkeit Polos darzustellen und die inneren Vorgänge durch den massigen Körper durchscheinen zu lassen. ■

KRITIK

The Madness of King George

Regie: Nicholas Hytner
Grossbritannien/USA 1994

King George – Ein Königreich für mehr Verstand

Rolf-Ruediger Hamacher

«Die Färbung des königlichen Urins lässt darauf schliessen, dass George III. an Porphyria litt, einer physischen Krankheit, die das Nervensystem beeinflusst. Diese Krankheit tritt periodische auf, ist unberechenbar – und erblich.» Dieser Insert setzt den ironischen Schlusspunkt einer Tragikomödie im Gewand des Kostümfilms, deren Seitenhiebe auf eine nicht mehr zeitgemässe Monarchie unübersehbar sind und die trotz ihrer auch liebevollen Zeichnung der Königsfamilie keinen Hehl daraus macht, dass sie diese für überflüssig hält und am liebsten gegen eine Republik eingetauscht sähe.

Die Geschichte des Films führt zurück ins Jahr 1788. Der Verlust der amerikanischen Kolonien hat sehr an den Nerven des ohnehin exzentrischen Königs George III. (Nigel Hawthorne) gezehrt. Aber nun scheint er völlig durchzudrehen: Er scheucht im Morgengrauen seine Dienerschaft aus den Betten, läuft im Nachthemd über die Wiesen, fällt über die Hofdame seiner beunruhigt herbeieilenden Gattin, Queen Charlotte (Helen Mirren) her, und seine Sprache wird immer wirrer und obszöner. Als er beim Hofkonzert selbst ans Spinett stürmt, um das Orchester in Schwung zu bringen, wird sein immer unberechenbareres Verhalten öffentlich, und das Parlament beginnt, sich Sorgen zu machen. Während der Premierminister Pitt (Julian Wadham), seinen Zustand durch die Heranziehung der besten Ärzte in den Griff zu bekommen versucht, sieht sein liberaler Widersacher Fox (Jim Carter) im Unterhaus die Chance, den ihm willfährigen Prinzen von Wales (Rupert Everett) auf den Thron zu hieven. Der isoliert seinen Vater, verbietet sogar der Mutter den Kontakt mit ihm. Als die Ärzte immer ratloser werden, ruft man den wegen seiner unkonventionellen Heilmethoden bekannten ehemaligen Geistlichen Dr. Willis (Ian Holm), der sich als eine Mischung aus «Teufelsaustreiber» und «Psychiater» entpuppt. Während seine rabiaten Behandlungsmethoden langsam Wirkung zeigen, bereitet das Parlament einen Gesetzesentwurf vor, der den Prinzen von Wales zum Regenten macht. In letzter Sekunde kann die Königin ihren Mann von dem bevorstehenden Machtwechsel unterrichten. Die Nachricht wirkt wie ein heilender Schock. Der zum Kind gewordene König wird plötzlich wieder zum Ehrfurcht gebietenden Monarchen und macht sich, umjubelt von den ihn wegen seiner Volksnähe liebenden Massen, auf ins Unterhaus, um seine Regentschaft zu retten.

Nigel Hawthorne, Helen Mirren

Mit King Georges Aufbruch zur Parlamentseröffnung beginnt der Film: eine rasant gefilmte Exposition zu Händel-Klängen, die den Rhythmus vorgeben. Und da immer Bewegung im Bild ist, sei es durch die Personen oder durch die Kamera, lässt die Inszenierung schon bald vergessen, dass es sich um die Adaption eines Theaterstücks von Alan Bennett (auch Drehbuchautor der Verfilmung) handelt, das Regisseur Nicholas Hytner selbst in London und am Broadway höchst erfolgreich in Szene gesetzt hat. Als habe er schon immer hinter der Kamera gestanden, löst er die engen Bühnenräume filmisch geschickt auf, erweitert sie durch Aussenräume, die dramaturgisch kongenial ins Konzept eingebunden sind. Der geniale Produktionsdesigner Ken Adams schuf eine Ausstattung, die den Film teurer aussehen lässt, als seine relativ bescheidenen acht Millionen Produktionskosten vermuten lassen. In diesen stimmungsvollen detailverliebten Sets agiert eine Darstellerriege, die das Ensemblespiel hervorragend be-

herrscht. Jede auch noch so kleine Rolle wirkt präzis gezeichnet und nahtlos eingebunden in die Geschichte. Wunderbar dekadent Rupert Everett und Julian Rhind-Tutt als Prince of Wales und Duke of York (zwei der 15 königlichen Sprösslinge), wie sie fett, faul und gelangweilt hinter ihren Eltern herwieseln und von der Mutter ermahnt werden müssen, dem Volk zuzulächlen und zuzuwinken: «Dafür werdet ihr schliesslich bezahlt.»

Aber man amüsiert sich nicht nur über die vielen kleinen Nadelstiche ins höfische Leben, dessen Etikette sofort zusammenfällt, wenn der König den Raum verlässt. Auch der schon weit verbreitete Opportunismus in der noch jungen «Demokratie», das In-die-eigene-Tasche-Wirtschaften der Abgeordneten oder das unreflektierte Traditionsdenken der Massen nimmt man schmunzelnd zur Kenntnis. Dass der Film dem Publikum die Monarchie nicht gänzlich vergällt, liegt an dem trotz aller Kritik doch liebevollen Umgang von Autor und Regisseur mit ihren Figuren. Vielleicht ist es Nigel Hawthornes Kunst, den Menschen hinter seiner Königsrolle erkennen zu lassen, die am Ende ein wenig mit der Monarchie versöhnt, ohne dass man sie letztlich akzeptiert. Auf jeden Fall aber vermitteln das intelligente Drehbuch und die einfallsreiche Regie das selten gewordene Gefühl, als Zuschauer im Kino ernstgenommen zu werden. ■

Helen Mirren, Nigel Hawthorne, Amanda Donohoe

Inserat

GENRES 1996

DER FILMKALENDER IM GROSSFORMAT

ZOOM liefert Ihnen für das Jahr 1996 einen Kalender, der Ihnen jeden Monat ein Bijou aus der ZOOM-Dokumentation präsentiert. Im Grossformat 40 x 60 cm sind 13 qualitativ hochwertige Schwarz-Weiss-Bilder in edlem Duplex-Druck abgebildet. Dazu die Daten zu wichtigen Festivals.

Zoom

In Zusammenarbeit mit:

FILM COOPI ZÜRICH

suissimage

Ja, Ich profitiere vom Subskriptionspreis für ZOOM-Leser und bestelle Filmkalender **GENRES '96** für nur Fr. 25.– plus Versandkosten (statt Fr. 35.– im Buchhandel)

Coupon einsenden an:
ZOOM – Zeitschrift für Film, Bederstrasse 76, Postfach, 8027 Zürich
Rechnungsstellung erfolgt nach Bestellung

Name _____

Vorname _____

Strasse, Nr. _____

PLZ/Ort _____

Unterschrift _____