Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 49 (1997)
Heft: 9

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

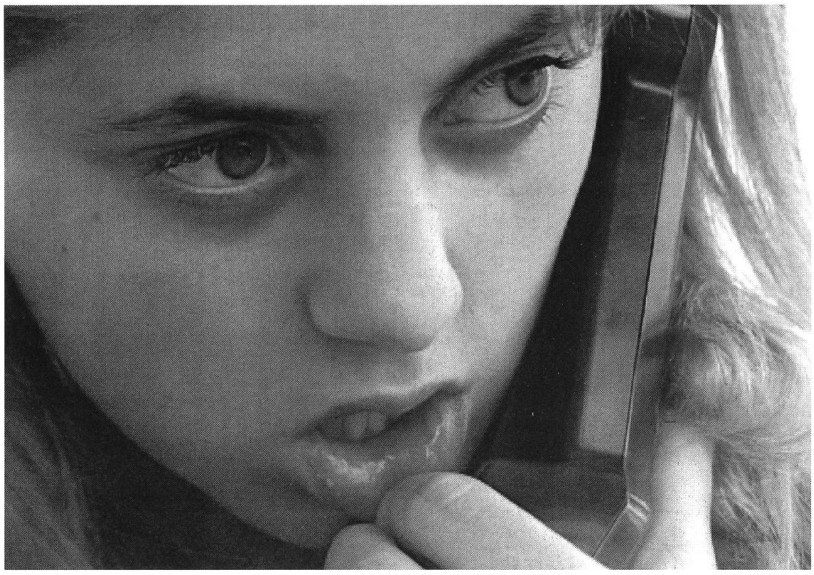
Ghetto

Regie: Thomas Imbach
Schweiz 1997

Matthias Rüttimann

Tumult im Klassenzimmer. Kollektives Putzen ist angesagt. Durch die Klasse zuckt vielsagendes Mienenspiel. Basses Erstaunen, gespielte Empörung, hämisches Grinsen. Der Film zappt durch das Reaktionsrepertoire. Der Abwart tritt auf und verteilt Putzlappen. Es mault und motzt von allen Seiten. Da platzt dem Abwart der Kragen: «Das grösste *huere* Ghetto-Zimmer im ganzen Schulhaus.»

GHETTO. Ein Film von Thomas Imbach. Mit Xhumi, Müke, Dani, Ana, Steffi, Oli und Ati, der Jugend der neunziger Jahre. Beheimatet sind sie an der Goldküste des Zürichsees, der City näher als dem Alpenkranz. Schweizer Jugend aus der Agglomeration. Und drei von sieben haben ausländische Eltern. Zwischen 14 und 17 Jahre sind sie alt, bringen das letzte obligatorische Schuljahr hinter sich oder mühen sich bereits mit dem Erwerbs- bzw. Erwerbslosenleben ab. Der Film begleitet diese Jugendlichen in ihrem Alltag. In der Schule, auf dem Pausenhof, beim Shoppen, im stillen Kämmerchen, auf Promenade, beim Sport, beim Jobben, an der Technoparty. Er verrät wie sie gehen, sprechen, telefonieren, zuhören, schmusen, lachen, leiden, herumhängen. Sechs Kapitel setzen thematische Orientierungsmarken in die sehr frei und assoziativ aufgemischte Bilderfolge. Unter dem Kapitel «Ghetto» steht die Schule im Vordergrund. «Auto» fokussiert die Zukunft der Kids. «Techno» taucht ins Musikfieber. Mit «Sex», einem Mädchenkapitel, sind Gefühle und Beziehungen gefragt. «Drugs», ein Jungenkapitel, handelt von Sucht. Unter dem Titel «Marroni» wird schliesslich das Filmgewerbe einer ironisch kritischen Reflexion unterzogen. Ein einziger, langer, rhythmisch pulsierender, suggestiver Fluss videoleichter Bilder. Nur manchmal, plötzlich, dazwischengeschaltet, Bilder wie von einem fremden Planeten: ein Traktor im Abendlicht, eine Autofähre im Sonnenglast, eine Turnhalle im Neonglanz. Starre Bilder, sehr artifiziell und eigenartig unwirklich. Die Welt ausserhalb des Ghettos?



Nach eigenwilligen Filmen wie «Well Done» (ZOOM 5/94, S. 14, 16f.) und «Restlessness» (ZOOM 3/91) hat man von Thomas Imbach ganz gewiss keine ausgewogene Studie über die Jugendkultur erwartet. Imbach, der mit Lust die Trennlinien zwischen Spiel- und Dokumentarfilm negiert, ist die Sache mit den Jugendlichen entsprechend unbefangen angegangen. Bereits beim Drehen, das keinem Plan folgte, liess er seinen Kameramann Jürg Hassler mit Vorliebe auf Hände, Füsse und Mundwinkel zielen. «Den Leuten genauestens auf die Schuhe oder Finger schauen», lautete die Devise. Thesenartig haben Imbach und Hassler (für ein FOCAL-Seminar) ihre Dreharbeiten zusammengefasst. «Alles über zwei Kilos abwerfen: Kameras, Stative, Licht-Kisten. – Vermeide Interviews und Kommentare. – Es gibt keine Trennung zwischen vor und hinter der Kamera. – Habe keine Angst, bei laufender Kamera einzuschlafen. – Masslos drehen, so masslos, dass der Schmerz des Verlustes beim Schnitt nicht mehr spürbar ist.» Die Ghetto-Macher haben es beherzigt und 120 Stunden Bildmaterial ihrem «produktiven Herumhängen» abgewonnen.

Dem kreativen Laissez-faire beim Drehen hält Imbach beim Schneiden eiserne Kontrolle entgegen. Beinahe buchhalterisch sichtet er das Material und printet von jedem ansprechenden Ausschnitt ein Bildchen, das unter Stichwort («Singen», «Auge», «Pärli», «TV») in einem Karteikasten abgelegt wird. Fünf Karteikästen füllen die Prints. «Bilderbibliothek» nennt sie Imbach und erläutert: «Mir ist wichtig, möglichst rasch die Chronologie des Drehens über den Haufen zu werfen.» Am Computer werden anschliessend Sequenzen skizziert. Dabei ist der Zufall als Hilfsmittel erwünscht. Einstellungsfragmente etwa werden in Serie geschnitten. Das Resultat ist eine starke Rhythmisierung der Bildfolge. Dass diese Form nicht zur *l'art pour l'art* verkommt, ist die Stärke von Imbachs Filmen. Immer wieder vermag dieser Film zu überzeugen, dass gerade durch eine solche Montage die Welt der Kids wiedergegeben werden kann. Technomusik, Clips, Konsum, Trends und Drogen sind die heimlichen Beschleuniger dieser Generation. Die neusten Klamotten, die neusten Pillen, der neuste Sound.

Wer da nicht mithält, ist out. Dazu der Stress von Schule, Partys, Sport, Sex und Stellensuche. Vorbei sind die Zeiten, als die Trennlinie zwischen Sport- und Drogenbenutzern die Szenen definierte. Heute können sich beide demselben *style* verpflichtet fühlen. Solches und anderes, was Jugendsoziologen analytisch beschreiben, wird durch die Filmmontage spielerisch bekräftigt.

Die virtuosen Schnittsequenzen verweben Imbach und Hassler mit anderen Szenen, die eher an John Cassavetes «Shadows» (1960) und das *cinéma vérité* der sechziger Jahre erinnern. Das Kino-Auge ist interaktiv. Filmer und Darstellerinnen hocken etwa zusammen vor dem Fernseher und schauen sich einen Soft-Porno an. Die Kamera schweift wie der Blick eines neugierigen Betrachters bald auf den Bildschirm, bald auf die Gesichter der Zuschauenden. Oder die Gefilmten wenden sich an die Filmer: «Vielleicht sagst du, ich bin kein Macho», fordert Xhumi den Regisseur heraus, «aber irgendwie bist du trotzdem ein Macho. Jetzt in meiner Gegenwart vielleicht nicht, aber vielleicht irgendwie – oder?» Und Ati formuliert, welche Gedanken die Kids über dieses eigenartige Drehteam anstellen mögen: «Seid ihr ordentliche oder nicht ordentliche Filmer?»

Als Porträt von sieben Jugendlichen bezeichnet Imbach bescheiden seinen Film. Ja – und doch ist er mehr. Ein *back up* des Lebensgrooves heutiger Kids. Sehr frei, sehr assoziativ eingefangen und mit Lust, viel Rhythmusgefühl und Witz gestaltet. Ohne Zwang zu Objektivität oder Vollständigkeit und mit gehöriger Distanzlosigkeit blickt der Film auf das, was die Jungen umtreibt. Und wer unter den Erwachsenen den Anspruch aufgibt, alles mitzubekommen, der taucht mit Genuss in diesen Jungbrunnen. Sie sind einfach verführerisch, diese treuherzigen, coolen Jungs und diese affenfrechen, selbstbewussten Girls in ihrem *huere* Ghetto. ■

«Das innere Feuer eines Films aufspüren»

Er ist ein Magier der Montage und fühlt der Zeit ihren Puls: erst der Businessclass mit «Well Done», nun der Jugend mit «Ghetto». Thomas Imbach (36), Filmemacher, Autodidakt, über seinen neuen Film, Jungsein und Kunst.

Matthias Rüttimann

Thomas Imbach, wie jung fühlt sich einer, der einen Film über Jugendliche dreht?

Einerseits sehr jung, weil mich die Kids immer auch an mein eigenes Ghetto zwischen 14 und 17 erinnern. Andererseits waren wir als Filmteam (Jürg Hassler und ich) zunächst die klassischen Erwachsenen für die Kids. Am Anfang glaubten sie nicht daran, dass dieser Film auch für sie sein könnte. Sie erwarteten einen Erwachsenenfilm, der aus der Vogelperspektive guckt, was die Jungen so treiben. Als sie jedoch den Film sahen, merkten sie, dass er eigentlich aus ihrer Sicht erzählt.

Wo steht die Jugend am Ende der neunziger Jahre?

Es ist für mich unmöglich, ein allgemeines Urteil zu fällen. Mein Film beansprucht nicht, eine Studie über die Jugend von heute zu sein. Ich habe ein paar Hauptdarsteller ausgesucht, die mich persönlich interessieren, und mit ihnen einen Film gemacht. Ich bin dabei meiner Nase gefolgt. Gewiss zeigt der fertige Film Strömungen, die symptomatisch sind für die heutige Jugendszene, beim Machen hingegen ging es mir nie darum, repräsentativ zu sein.

Anfang der achtziger Jahre begehrte die Jugend gegen die satte Bürger- und Betonkultur auf. «Züri brännt» (1981) war der ultimative Film einer jungen Generation, die sich die herrschende Politik nicht gefallen lassen wollte. Politisch scheinen die heutigen Kids dagegen ziemlich ausgebrannt.

1980 ist eine Rebellion gewesen, die es so heute nicht mehr gibt. Die Kids von heute haben neue Formen von Grenzerfahrungen: Techno, Ecstasy. Politisch ist die Jugend relativ still. Das hat mit einem Klima zu tun, das die gesamte Gesellschaft erfasst hat. Ich empfand die Kids weder besonders apolitisch noch besonders engagiert. Sie betten sich ein in dem, was die Zeitströmung vorgibt. ▶

▶ *Ihre Filme – «Restlessness», «Well Done» – und jetzt «Ghetto», scheinen mir sehr nahe am Puls der Zeit. Wie bleibt man da dran?*
Vielleicht haben meine Filme deshalb diese Wirkung, weil ich ohne vorgefertigte Ideen an ein Projekt herangehe. Was ich vor dem Dreh festlege, sind die Protagonisten und ihre Räume. Das Drehen selbst ist eine Entdeckungsreise, auf der ich immer wieder von neuem das innere Feuer eines Films – hier die Persönlichkeit der einzelnen Kids – aufspüre. Dass ich bei den Jungen gelandet bin, hat sich organisch aus «Well Done» heraus entwickelt. «Ghetto» ist eine Art Gegenreaktion auf die hermetische, klaustrophobische Businesswelt in «Well Done».

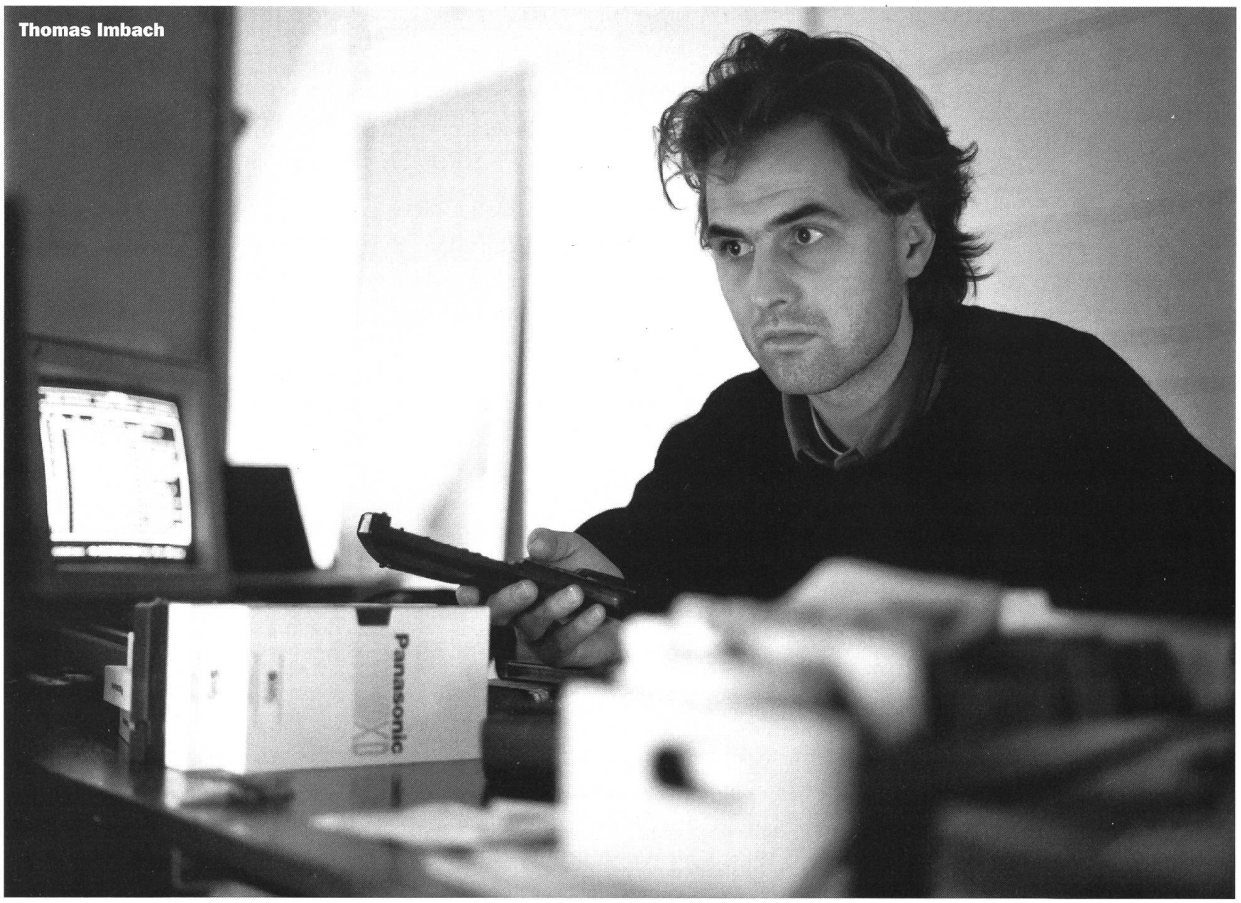
Wenige Schweizer Filmer gehen so spielerisch, frech und innovativ mit dem Filmmaterial um wie Sie. Kann man von einem Imbach-Stil sprechen?
Das mögen andere beurteilen. Wichtig ist, einen Stil zu finden, der dem Stoff gerecht wird, der aus dem Material das herauskitzelt, was darin angelegt ist. Beim Gestalten geht es ständig darum, sich zugunsten der Gesetzmässigkeiten des Materials zurückzunehmen.

Welche Bedeutung hat der Schnitt bei Ihren Filmen?
Er ist sehr zentral. Es besteht da eine Art Polarität: Beim Drehen erlaube ich mir grösstmögliche Freiheit und beim Schnitt suche ich die absolute Kontrolle. Mit diesem Verfahren lässt sich authentisches Material fiktional aufladen, was mir wiederum erlaubt, mit dokumentarischen Produktionsmitteln Kino zu machen.

Die Montage, will heissen die Form, scheint sehr dominant. Bleibt da die Botschaft nicht auf der Strecke?
Welche Botschaft? Die «Botschaft» dieses Films entwickelt sich allenfalls in der Konfrontation mit deiner eigenen Biografie oder Erfahrung. Sie ist nicht im Film. Sie entsteht in der Kommunikation, das heisst im Kino. Ich inszeniere das Material auf eine bestimmte Art und Weise. Das habe ich unter Kontrolle, aber nicht wie der Film in den Köpfen der Zuschauer funktioniert.

Sie de-montieren in Ihren Filmen Prozesse, Handlungen, Kommunikation. Schüren Sie du die Unübersichtlichkeit unserer Welt?
Mit dieser Frage drücken Sie ihr eigenes Bedürfnis nach Übersichtlichkeit aus. Der Film weckt bloss, was an Unsicherheit latent vorhanden ist – nicht nur bei den Kids, auch bei uns. Mir geht es nicht darum, dieses Zeitphänomen zu erklären, sondern die richtigen Bilder und Töne dafür zu finden.

Der Zeit den Spiegel vorhalten?
Ja, das kommt der Absicht näher. Das Kino – die Kunst überhaupt – ist nicht dazu da, uns zu sagen, woran wir uns halten sollen. Ich versuche, das, was läuft, sichtbar zu machen, und zwar nicht als Antwort, sondern als Aufforderung zur Reflexion. Ich verstehe Kunst als eine Schärfung unserer Wahrnehmung. ■



Thomas Imbach

Despabílate amor

Regie: Eliseo Subiela
Argentinien 1996

Wach auf, Liebe!

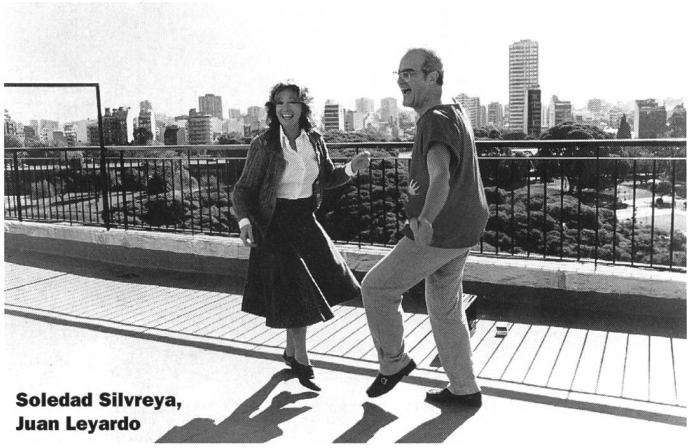
Pascal Trächslin

«Schau bald hin, bevor ich ein anderer bin!» Das sagt der junge, unbekümmerte intellektuelle Ernesto (Dario Grandinetti), der von einer besseren Welt träumt und bei der Verwirklichung aktiv auf Kuba mithelfen will, zu seiner grossen Jugendliebe Ana (Soledad Silveyra). Beim Wiedersehen, 25 Jahre später, schreibt er ihr diesen Satz als Widmung in ein Buch. Inzwischen ist er ein anderer geworden, vom Leben gezeichnet, der unbeschwerten Leichtigkeit des Seins verlustig gegangen, der grossen Illusionen beraubt.

Der Anruf seines Jugendfreundes Ricardo (Juan Leyrado), der ein Treffen alter Freunde organisieren will, löst bei Ernesto einen Reflexionsprozess über sein Leben aus. Gemeinsam mit seinem Kumpel taucht er in die Erinnerungen seiner Jugendjahre ein. Seiner engelhaften kubanischen Geliebten Vera (Marilyn Soldaya) berichtet er von seinen revolutionären Aktionen, er schildert seine schmerzhafte Flucht aus dem vom Militär regierten Argentinien und erzählt wehmütig von seiner in Kanada zurückgelassenen Frau und seiner Tochter, die für ihn zur Fremden geworden ist. Die Rückblikke auf die jeweiligen Lebensabschnitte erfolgen in matten Rückblenden, die sich deutlich von den hellen Farben der Gegenwart abheben.

Dem nachdenklich gewordenen Intellektuellen wird der Hedonist Ricardo gegenübergestellt. Er feiert das Leben als grosses Fest und vermeidet jedes überflüssige Denken, «weil die, die am meisten denken, nicht die Glücklichsten sind!». Rock 'n' Roll war und ist sein Leben. Wenn er über den Dächern von Buenos Aires zu den Klängen seiner Lieblingsmusik tanzt, ist er zufrieden. Mehr hat er vom Leben auch nicht erwartet.

Der 53jährige Eliseo Subiela, mit «El lado oscuro del corazón» (ZOOM 2/94) und «No te mueras sin decirme a dónde vas» (ZOOM 4/96) einem grösseren Publikum bekannt geworden, skizziert in «Despabílate amor» mit feiner Hand ein sensibles Bild seiner Altersgenossen. Mit Gedichten von Mario Benedetti und verschiedenen Musikstilen, welche die unterschiedlichen Lebenskonzepte untermalen, zeichnet er in poetischem Stil liebevolle Porträts seiner Figuren. So tauchen weitere Freunde der Hauptpersonen auf, insbesondere Ernestos ehemalige Geliebte Ana, das eigentliche Bindeglied zwischen den beiden Männern, denn seit 24 Jahren ist sie glücklich mit Ricardo verheiratet.



Soledad Silvreya, Juan Leyardo

Die tiefsinnige Komödie konzentriert sich jedoch nicht nur auf die Biografien der Hauptpersonen, sie arbeitet auch die bewegte Geschichte des Landes auf. In einer gelungenen Sequenz wird das elliptisch verkürzte Altern der immer vor dem Fernseher sitzenden Grossmutter von Ana mit TV-Bildern der wichtigsten geschichtlichen Ereignisse illustriert: von einer Rede Evita Peróns bis hin zur Amtseinführung des demokratisch gewählten Präsidenten Raoul Alfonsin.

Aber die Geschichte hat hinter die Einzelschicksale der Protagonisten zurückzutreten. Gezeichnet vom Leben, haben sie die Blütezeit des Lebens schon überschritten und beginnen, Bilanz zu ziehen. Die einen verfangen sich in ihren nostalgischen Erinnerungen, die anderen sind gezeichnet von Narben, die nie mehr ganz verheilen werden. Nur der denkfaule Ricardo konnte sich einen Teil seiner jugendlichen Unbeschwertheit bewahren. Er ist immer noch der Lausbub vergangener Tage und stellt dies auch verschiedentlich unter Beweis.

Aber für alle muss das Leben weitergehen. «Wach auf, Geliebter!» lautet der Schluss eines Gedichtes von Benedetti, welches Vera im Prolog ihrem Geliebten vorliest. Denn das Leben ist zu kurz, um es an sich vorbeiziehen zu lassen. Ana und Ernesto finden im Wiedersehen und in der Erkenntnis, dass wahre Freundschaft ein unzertrennliches Band ist, neuen Lebensmut. Ana, die sich jahrelang hinter einer Wolke von Traurigkeit versteckt hat, erfüllt sich mit dem Beginn des Studiums der Astronomie einen Traum. Und Ernesto findet sein Glück in der Liebe zu Vera, die ihn wachrüttelt. Er ist es, der am Schluss die programmatische Frage formuliert, ob Ricardo mit seiner Losung «Das Leben ist ein Fest» nicht doch recht habe – ein im fortgeschrittenen Alter durchaus erlaubter Gedanke. Wohl nur Ricardos Gedichte schreibender Sohn Sebastián (Joaquin Bonet) würde ihm widersprechen. Denn er besitzt noch wie einst der junge Ernesto die Kraft und den Mut, von einer gerechteren Welt zu träumen und mit seinen Gedichten für diese Utopie einzustehen. ■

Happy Together

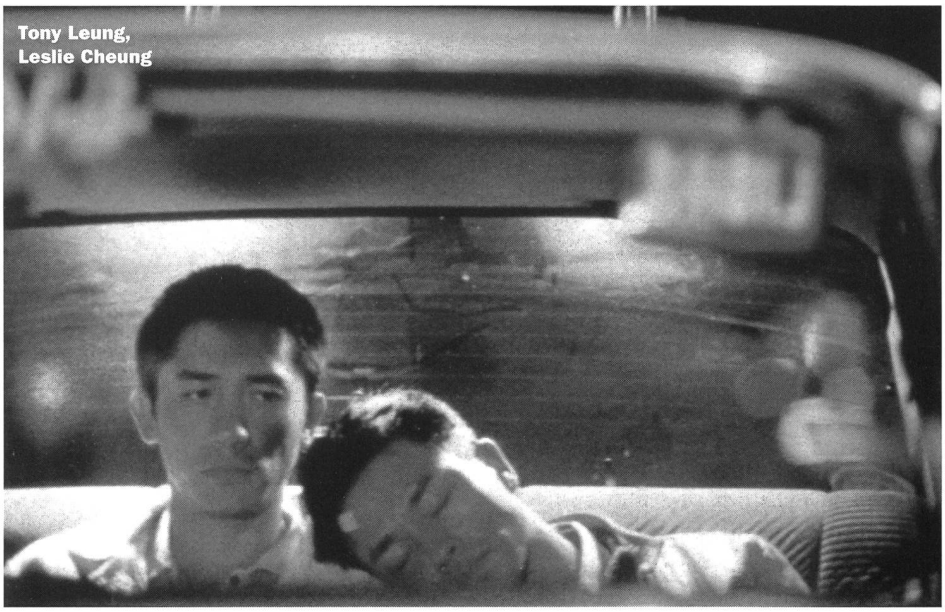
Regie: Wong Kar-wai
Hongkong 1997

Cheun gwong tsa-sit

Dominik Slappnig

«Wegen des Satzes 'Wir können es ja nochmal versuchen', verliessen wir Hongkong». Zwei Pässe werden schnell von Fingern durchgeblättert. Ein Stempel wird hineingedrückt. Noch einmal ertönt die Stimme aus dem Off: «Wir wollten zum Wasserfall, aber wir hatten uns verfahren. Wir wollten wieder nach Hause. Wir wollten Schluss machen».

«Wir können es ja nochmal versuchen.» So hat es offenbar auch in Argentinien bei den Dreharbeiten von «Happy Together» immer wieder geheissen. Geschrieben hat das Christopher Doyle, Wong Kar-wais Kameramann. Sein Tagebuch über die Dreharbeiten des Films wurde vom Kritiker Tony Rayns in der Mai-Ausgabe der englischen Filmzeitschrift Sight and Sound veröffentlicht. Nach seinen Aufzeichnungen glichen die Dreharbeiten einem Alptraum. Die Drehzeit wurde mit vier Monaten deutlich überschritten. Schwierige Arbeitsbedingungen und ein unvollendetes Drehbuch machten der Crew zu schaffen. Wong soll sich tagelang nicht am Dreh gezeigt haben. Er sei stattdessen in einem Café gesessen und habe versucht, das Drehbuch voranzubringen.


Tony Leung, Leslie Cheung

Die Geschichte: Ein schwules Paar geht von Hongkong nach Argentinien. Dort wollen sie die Iguaçu-Wasserfälle besuchen. Doch auf dem Weg dorthin verfahren sie sich. Die Beziehung bricht auseinander. Um Geld für seinen Rückflug zu verdienen, arbeitet Lai (Tony Leung) als Türsteher in einer Tangobar. Ho (Leslie Cheung) vergnügt sich mit anderen Liebhabern. Eines Nachts kommt Ho schwer verletzt zu Lai zurück. Lai bringt ihn ins Spital. 25 Minuten dauert der Film bereits, bis abermals einer von ihnen sagt: «Wir können es ja noch einmal versuchen.» Sie sitzen im Taxi, das sie vom Spital zurück in ihre Wohnung bringt. Hos Hände sind verbunden. Lai zündet sich eine Zigarette an. Er streckt sie Ho hin. Bis hierher ist der Film fast vollständig schwarzweiss. Ab dieser Szene ist er in Farbe.

Lai pflegt seinen Freund wieder gesund. Einmal, in der Küche, tanzen sie still einen Tango. Sie berühren sich zärtlich. Doch das Glück ist von kurzer Dauer. Nach 60 Filmminuten ist es endgültig aus. Lai gibt Ho seinen Pass nicht mehr zurück. Ho flippt aus. Im Gegensatz zum klassischen *boy meets girl* inszeniert Wong Kar-wai einen *boy leaves boy*. Schwulenbeziehungen enden gleich schmerzhaft wie Heterobeziehungen. Das macht den universellen Charakter dieses Films aus.

Schliesslich geht Lai allein zum Wasserfall. Überwältigt von den tosenden Wassermassen, denkt er an Ho und warum sie es nicht geschafft haben, zusammen hierher zu kommen. Ihre gemeinsame Liebe wäre vom Wasser erfrischt worden, sie hätten auftanken können. Nun aber, beide allein, wird ihre Liebe endgültig untergehen. Sie wird ihnen entrissen und weggespült.

Vor seiner Heimkehr nach Hongkong trifft Lai im chinesischen Restaurant, in dem er unterdessen arbeitet, auf Chang (Chang Chen). Ihm vertraut er auf einem Tonband seine Sorgen an. Chang verspricht, sie beim Leuchtturm am Ende der Welt zu deponieren. Beim Abschied umarmen sich die beiden Männer, und Lai denkt: «Sind wir uns näher gekommen? Eine Zeitlang hörte ich nur mein eigenes Herz schlagen. Hörte er es auch?». Einsame Chinesen in Argentinien. Verloren.

Die letzten Bilder des Films zeigen Lai zurück in Hongkong. Eine U-Bahn fährt ähnlich wie bei «Fallen Angels» (ZOOM 1/97) auf einem Hochtrassee durch die Stadt, dazu ertönt das Lied «Happy Together». Es ist nicht die bekannte Version von Frank Zappa. Wegen rechtlichen Problemen hat Wong den Song gecovert, genau gleich, wie er das

schon bei «Fallen Angels» mit dem Song «Karmacoma» von Massive Attack gemacht hat.

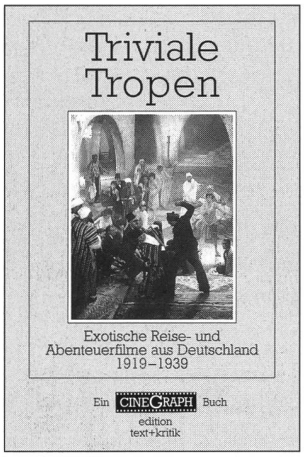
So bleibt sich Wong treu. Sein «Happy Together» ist einfacher erzählt als seine letzten Filme. Es gibt nur einen Erzählstrang, die Kamera ist wieder ruhiger. Am ehesten, sowohl formal wie auch thematisch, ähnelt der Film seinem «Days of Being Wild» (Afei zhengzhuan, 1990). Der war damals auf zwei Teile angelegt gewesen. Wong konnte jedoch den zweiten Teil nie drehen, weil «Days of Being Wild» an der Kinokasse floppte. Leslie Cheung spielt darin einen Typ, der sich nicht zwischen zwei Frauen entscheiden kann. Doch im Grunde genommen steht er nicht zu seinen schwulen Neigungen. Sieben Jahre hat er nun für sein *coming-out* gebraucht. Neben Leslie Cheung spielte auch Tony Leung. Dass beide nun in «Happy Together» als Paar auftauchen, ist bestimmt kein Zufall. Damals auch schon dabei war der eigentliche Star dieses Films, der Kameramann Christopher Doyle. Wie

er in einigen Einstellungen mit der Tiefenschärfe spielt oder bei laufender Kamera die Geschwindigkeit variiert, ist schlicht grossartig. Doyle war es übrigens auch, der in einigen Szenen, bei denen Wong nicht dabei war, Regie führte, so beispielsweise bei der Szene am Wasserfall.

Die wörtliche Übersetzung des chinesischen Titels des Films lautet «Frühlingsfarben verblassen plötzlich». Vielleicht ist das ja der Ansatz, mit dem man den Wechsel von Schwarzweiss zu Farbe und wieder zurück zu Schwarzweiss verstehen kann. ■

Inserat

Film in der edition text+kritik



Jörg Schöning (Hg.)

Triviale Tropen
Exotische Reise- und Abenteuerfilme aus Deutschland 1919–1939

etwa 200 Seiten, zahlr. Abb.
ca. DM 35,--
ca. öS 256,--/sfr 32,50
ISBN 3-88377-551-7

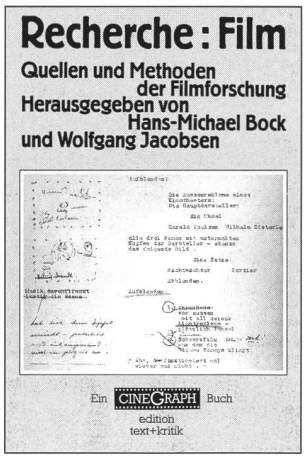
Zur Diskussion stehen Filme, in denen sich Eskapismus und Exotismen, Ethnografie und Ressentiments heftig vermischen.

Hans-Michael Bock/
Wolfgang Jacobsen (Hg.)

Recherche : Film
Quellen und Methoden der Filmforschung

etwa 250 Seiten, ca. DM 35,--
ca. öS 256,--/sfr 32,50
ISBN 3-88377-550-9

Ein solches Handbuch war lange ein Desiderat auf dem deutschen Filmbuch-Markt: »Recherche : Film« stellt die Basis filmhistorischer Arbeit vor.



Thomas Koebner (Hg.)

Idole des deutschen Films

555 Seiten, 22 Abb.
DM 59,--/öS 431,--/sfr 53,50
ISBN 3-88377-535-5

Gerne senden wir Ihnen unseren Prospekt zu, der alle Titel zum Film vorstellt.

Verlag edition text + kritik
Levelingstraße 6a
81673 München
http://www.etk-muenchen.de

Alive and Kicking

Nancy Meckler
Grossbritannien 1996

Pascal Trächslin

Liebe ist im ein Zeitalter von Aids ein gesellschaftlicher Dauerbrenner, speziell für die besonders betroffene Gruppe der Homosexuellen. Im Kino wurde diese brisante Problematik bis anhin meist nur oberflächlich («Philadelphia», ZOOM 3/94) oder in kleineren Filmen direkt von Leuten aus der Schwulenszene («Blue» von Derek Jarman, ZOOM 5/94, oder «Zero Patience» von John Greyson, ZOOM 5/95) aufgegriffen. Deshalb erscheint es um so bemerkenswerter, dass in diesem Spätsommer gleich zwei grössere, unabhängige Produktionen zu sehen sind, die sich mit dieser Thematik auseinandersetzen. Befasst sich Joe Mantellos «Love! Valour! Compassion!» (USA 1997), die Chronik dreier Wochenendtreffen homosexueller Freunde, mit Aids in einer verklärten und romantisierten Form, ist die Krankheit in «Alive and Kicking» der eigentliche Motor der im Tänzermilieu Londons angesiedelten Erzählung.

Jason Flemyng

Der Aidstod des Choreographen Ramon (Anthony Higgins) stürzt die Balletttruppe Luna in eine tiefe Krise. Da zudem die Gründerin und Namensgeberin Luna (Dorothy Tutin) an der Alzheimerschen Krankheit leidet, beschliesst die Compagnie, sich aufzulösen. Als letztes Stück plant die Truppe ihren ersten grossen Erfolg «Indian Summer» noch einmal aufzuführen. Unter diesem wunderschönen Titel, der auf deutsch etwa mit Altweibersommer zu übersetzen wäre, eröffnete der Film im letzten Jahr das Filmfestival von Locarno. Doch auf Druck der amerikanischen und englischen Verleiher musste der Titel auf das an den Hit der irischen Band Simple Minds anspielende «Alive and Kicking» geändert werden.

Den tänzerischen Hauptpart im Stück übernimmt Tonio (Jason Flemyng), der ehrgeizige und begabte Star des Ensembles. Der ehemalige Geliebte von Ramon, der seinen Mentor bis in den Tod begleitete, ist auch mit dem HIV-Virus infiziert. Mit dem Start der Proben bricht die Krankheit aus, und ein Wettlauf mit der Zeit beginnt. Er gewinnt ihn nur dank der grossen Solidarität innerhalb der Tanztruppe, denn am Tag vor der Aufführung befallen den Tänzer an beiden Beinen so starke Lähmungserscheinungen, dass er nicht mehr zu gehen, geschweige denn zu tanzen imstande ist. Wie er von seinen Kollegen bei der Premiere von «Indian Summer» die ganze Aufführung hindurch getragen wird, gehört zu den bewegendsten Kinomomenten in diesem Sommer.

Überhaupt vermag die Tragikomödie der britischen Regisseurin Nancy Meckler, die mit ihrem preisgekrönten Filmdebüt «Sister My Sister» (GB 1994), einem formal beeindruckenden Kammerspiel über die zu einem Mord führende, innige Geschwisterliebe, für Aufsehen sorgte, durch ihre subtile Darstellung der Thematik zu überzeugen. Mit der überaus glaubwürdigen Schilderung des Tanz- und Schwulenmilieus erreichen die Figuren eine Glaubwürdigkeit und Authentizität, wie man sie in den letzten Jahren im britischen Kino sonst nur in den Filmen von Ken Loach zu sehen bekommen hat.

Präzise wird die durch die Krankheit notwendig gewordene Suche nach neuen Lebensinhalten geschildert. Tonio findet in der Beziehung zum nicht mit dem Virus infizierten Aids-Therapeuten Jack (Anthony Sher) neue Kraft. Es ist nicht die grosse romantische Liebe, sondern eine Beziehung, in der sich die Liebenden nach anfänglichem Misstrauen wechselweise unterstützen und helfen – ein gegenseitiges Geben und Nehmen. Beide erhalten die Energie, die sie für ihr tägliches Überleben benötigen: der eine im Clinch mit den Kürzungen im Gesundheitswesen, der andere im Kampf mit der tödlichen Krankheit.

Gerade in der Darstellung des eigentlichen Kampfes mit dem tödlichen HIV-Virus beweist die Regisseurin grösstes Einfühlungsvermögen. Ihr gelingt es, die unsichere Situation der Hauptfigur überzeugend einzufangen: Angst, Freude, Hoffnung, Resignation, Übermut und Verzweiflung wechseln sich ständig in rascher Folge ab. Getragen jedoch wird der Film von der optimistischen Grundhaltung und dem immensen Lebenswillen, den der für den Rest seines Lebens gehbehinderte Tonio insbesondere beim Verlassen des Krankenhauses an den Tag legt. Statt sich mit einem Taxi nach Hause fahren zu lassen, zieht er es vor, mit seinem Freund durch den Park zu humpeln und Pläne für die Zukunft zu schmieden. ■

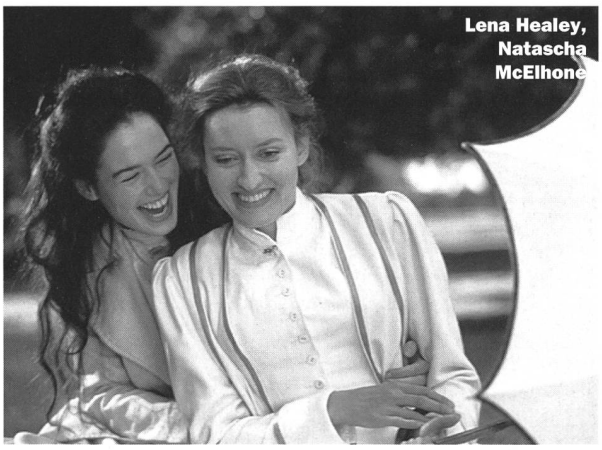
Mrs. Dalloway

Regie: Marleen Gorris
Grossbritannien 1997

Franz Ulrich

Virginia Woolfs 1925 erschienener Roman «Mrs. Dalloway» gilt als Markstein der modernen Erzählkunst, vergleichbar Marcel Prousts «A la recherche du temps perdu» und James Joyces «Ulysses». Wie dieser hat er die Geschehnisse eines einzigen Tages zum Inhalt. Durch die Montage zweier parallel verlaufender Geschichten, die auf den ersten Blick nichts miteinander zu tun haben, gelang es der Autorin, den Zwang traditioneller literarischer Darstellung zum sukzessiven Erzählen aufzuheben. Weg von der auktorialen Erzählperspektive, war die Devise, «epische» Handlung im herkömmlichen Sinne interessierte nicht mehr, verflüchtigte sich zu einem Gewebe, in das Gedanken- und Gefühlsszenen, Erinnerungen, Erwartungen, Visionen, Träume und verdrängte Sehnsüchte geknüpft wurden.

Wie im Roman markiert das äussere Geschehen auch in der weitgehend gelungenen filmischen Umsetzung von Marleen Gorris nur die Punkte, von denen die Bewusstseinsabläufe der Figuren ihren Ausgang nehmen – zeitlich strukturiert durch die Glockenschläge von Big Ben. An einem freundlichen Junitag des Jahres 1923 trifft die 53jährige Clarissa Dalloway (eine souveräne Vanessa Redgrave; die junge Clarissa spielt Natascha McElhone) ihre Vorbereitungen für eine ihrer berühmten Abendparys, auf der sich jeweils die Mitglieder der upper class Londons treffen. Am Morgen kauft sie in der Bond Street Blumen und schlendert durch den St. James's Park nach Hause. Dort erhält sie überraschend den Besuch ihres aus Indien zurückgekehrten Jugendfreundes Peter Walsh (Michael Kitchen; der junge Peter: Alan Cox). Die unerwartete Begegnung irritiert Clarissa und weckt Erinnerungen an jene Zeit vor 30 Jahren, als sie mit der kecken Sally (Lena Headey) befreundet war und vom unruhigen, fordernden Peter umschwärmt wurde, sich jedoch schliesslich für den langweiligen, aber grundsoliden Richard Dalloway (John Standing; der junge Richard: Robert Portal) entschied. Sie unterhält sich kurz mit ihrem Gatten, der Parlamentsmitglied ist, entlässt ihre 17jährige Tochter Elizabeth (Katie Carr) mit deren fanatisch religiösen Erzieherin (Selina Cadell) zu einem Nachmittagsspaziergang. Am Abend widmet sie sich routiniert ihren Pflichten als Gastgeberin und freut sich am Wiedersehen mit ihrer Jugendfreundin Sally, der jetzigen Lady Rosseter (Sarah Badel) und ist stolz darauf, dass sogar der Premierminister ihre Party mit seinem Besuch beehrt.


Lena Healey, Natascha McElhone

Während dieser Abendgesellschaft erreicht das Ineinanderfliessen von Sinneseindrücken, Empfindungen und Erinnerungen seinen Höhepunkt. Im Ritual dieser vornehmen Gesellschaft wird Mrs. Dalloway die Diskrepanz zwischen oberflächlichen sozialen Konventionen und dem individuellen Erleben der Menschen bewusst, begreift sie ihre Rolle momentweise als entfremdende Selbstentäusserung. Die Nachricht vom Selbstmord des an den Folgen eines traumatischen Kriegserlebnisses nervenkrank gewordenen, noch jungen Veteranen Septimus Warren-Smith (Rupert Graves), dessen letzte Stunden kontrapunktisch zu Clarissas routinemässigem Tagesablauf geschildert wurden und der sich der Einlieferung in eine Nervenheilanstalt durch den Tod entzogen hat, stürzt Clarissa in Unsicherheit und Zweifel. Ihr empathisches Miterleben seines Todes macht ihr die Vergänglichkeit alles Lebendigen bewusst, verstärkt aber auch ihre Bejahung des Lebens.

Wie bei fast allen Literaturverfilmungen musste auch Marleen Gorris diese ungeheuer facettenreiche Vorlage auf wenige Akzente und Motive reduzieren. Dass sich der Verlust an Vielschichtigkeit diesmal in Grenzen hält, liegt nicht zuletzt an einer stilistischen Eigenheit des Romans, in dem Virginia Woolf mit der dem Stummfilm abgeschauten Technik der Überblendung gearbeitet hat. Wenn sie den inneren Monolog einer Figur in den einer anderen übergehen lassen will, ohne dabei den Fluss des Textes zu unterbrechen, lässt sie ein neutrales Objekt (etwa ein Flugzeug am Himmel oder eine vorbeifahrende Limousine) von beiden gleichzeitig wahrnehmen, um – wie um eine Achse – die Perspektive der zweiten Person einzunehmen. Damit hat der Text eine Verfilmung wesentlich erleichtert.

Diskret und dennoch deutlich hat Marleen Gorris die sozialen Aspekte des Romans herausgearbeitet: Clarissa und ihre Gesellschaft leben wie auf einem anderen Planeten, ohne je die seelische Not eines Septimus, oder Arbeitslose, Bettler und Prostituierte zur Kenntnis zu nehmen. Und auch eine andere Tiefenschicht der Vorlage bleibt im Film erhalten: In der Polarität von Clarissa und Septimus verbirgt sich ein existentielles Problem Virginia Woolfs: ihre eigene gespaltene Persönlichkeit. Sie hat sich am 28. März 1941 nicht wie Septimus aus dem Fenster gestürzt, sondern im River Ouse ertränkt. ■

Face/Off

Regie: John Woo
USA 1997

Franz Derendinger

Zwei Männer tauschen ihr Gesicht: der Cop Sean Archer (John Travolta) und der Terrorist Castor Troy (Nicolas Cage), der bei einem Anschlag auf Sean ungewollt dessen fünfjährigen Sohn Michael erschossen hat. Nach Jahren der Verfolgung gelingt es Archer endlich, den Mörder seines Kindes dingfest zu machen. Allerdings wird Castor Troy beim Showdown schwer verletzt und fällt ins Koma; nur seinen Bruder Pollux (Alessandro Nivola) bekommt die Polizei einigermassen heil zu fassen. Zuvor haben die beiden Terroristen aber noch eine Bombe versteckt, die ganz Los Angeles auslöschen könnte. Um Informationen über diese Höllenmaschine zu erhalten, gibt Archer sich her für eine höchst geheime Mission: Er lässt sich nach einer Transplantation mit dem Gesicht seines Widersachers ins Hochsicherheitsgefängnis einschleusen, wo dessen Bruder sitzt. Doch der Plan misslingt, denn Castor erwacht unerwartet aus der Bewusstlosigkeit, behändigt das Gesicht von Sean und übernimmt dessen Rolle im Polizeiapparat. Damit sieht sich Archer gänzlich von seiner Identität abgeschnitten. Der Rest ist sein Bemühen, das verlorene Gesicht wiederzuerlangen.

Soweit die Story von John Woos «Face/Off». Wer sich jedoch vom dauernden Dolby-rundum-Gedröhn und dem Feuerwerk auf der Leinwand nicht betäuben lässt, der kann aus diesem fulminanten Brachialballett noch eine ganz andere Geschichte herauslesen. Er findet nämlich ein raffiniertes Netz von Spiegelungen, in dem letztlich die verschiedenen Protagonisten als Facetten einer übergeordneten Figur erscheinen: Die beiden Männer und der Junge, der ihrer Fehde zum Opfer fiel, sind im Grunde eins, sie bilden quasi die Momente des einzigen, dreieinigen Mannes. Auf der einen Seite ist Michael, das Kind, das schwach ist, das Wärme braucht, Zuneigung und Zärtlichkeit; auf der andern steht Castor, der Inbegriff einer phallisch-virilen Männlichkeit, die es nötig hat, penetrant durch die Welt zu böckeln, und die sich durch einen ziellos-autistischen Aktivismus unausgesetzt ihrer Potenz versichert. Verständlich, dass diese Seite den Anziehungsbereich von Frau und Kindern meidet wie der Teufel das Weihwasser.

Im Sandwich befindet sich Sean, zerrissen zwischen seiner Rolle als Familienmensch und der des Berufsmanns. Wie er sich in diesem Dilemma entschieden hat, das ist allerdings schon seit der Eingangsszene klar, in der Castors Kugel den Körper des Vaters durchschlägt und das Kind tötet. Sean selbst zieht die Herausforderungen einer harten Männerwelt dem Familienleben vor, wo andere Qualitäten gefragt wären. Entsprechend sieht es da denn auch aus: Eve (Joan Allen) präsentiert sich als reservierte Ehefrau, die sich nach einer Kette von Frustrationen auf die Bahn der eigenen Selbstverwirklichung zurückgezogen hat; Tochter Jamie (Dominique Swain) kappt den Draht zu den desinteressierten Eltern und wird zum renitenten Fratz. Beide bilden letztlich Spielformen der vernachlässigten Frau, die sich dem Mann bzw. dem Vater verweigert. Seans Kampf um sein altes Gesicht kann folglich als eine Metapher für den Versuch gesehen werden, wieder der zu werden, der er war, bevor er seine Familie dem Beruf geopfert hat. Er sucht nach dem verlorenen Kind im Manne, nach der eigenen zärtlichen Seite, die Gefühle aushalten kann. Und mit einem Kind kommt Archer tatsächlich von seiner Odyssee zurück, nämlich mit Adam, dem fünfjährigen Sohn Castors, der nach dem finalen Showdown allein übriggeblieben ist. So wird die Wunde geschlossen. Adam findet heim zu Eva, zurück in den paradiesischen Urzustand, in die Zeit vor der Erbsünde.

Soweit, so schön. Mann bezwingt seinen Drang zu puerilem Potenzgehabe, erlöst sich und seine Familie vom Teufel, der ihn reitet und alle Beziehungen zerstört. Nur ist relativ leicht zu sagen, was an diesem Bild nicht stimmt. Archer bleibt während des ganzen Duells Troys Ebenbild und dadurch dem Bann des maskulin Muskulären bis zuletzt verhaftet; es wirkt gerade so, als ob er seinen Dämon durch blosse Übersteigerung austreiben möchte. Die Erlösungstat besteht in nichts anderem als in der spiegelbildlichen Wiederholung der Sünde. John Woo erlaubt seinem Helden keine Sekunde innezuhalten, nimmt ihn nicht einen Augenblick aus dem Register des Tuns heraus. Im Gegenteil, er lässt ihn noch einen drauf und die geballte Virilität praktisch in die zweite Potenz setzen. Genau so lassen sich aber

John Travolta, Nicolas Cage

jene familiären Flurschäden nicht beheben, die der männliche Hyperaktionismus in der Regel nach sich zieht. Luc Besson beispielsweise hat in «Leon» (ZOOM 2/95) einen verwandten Helden geschaffen: Auch da ist der Killer (Jean Reno) einer, der sich ganz kompromissloser Selbstbehauptung verschrieben hat, einer, der Gefühle ablehnt, weil sie ihn verletzlich machen könnten. Aber Leon lässt im Moment, wo er Matilda (Nathalie Portmann) die Tür öffnet, wirklich das *Andere* in sein Leben eintreten. Er legt seinen Panzer ab und geht das Risiko ein, ungeschützt in den Fluss der Welt einzutauchen. Leon stirbt, aber Matilda lebt – und mit ihr die Pflanze, die während des ganzen Films für Leons bessere Seite gestanden hat. Auch Woo entlässt uns mit dem Versprechen eines Neuanfangs, aber dieses Versprechen wirkt aufgesetzt, weil es durch die Form in keiner Weise eingelöst wird. Leons Transformation wäre nicht möglich ohne Matilda; doch bei Woo erlöst er sich gleich selbst, der dreieinige Mann, und zwar dadurch, dass er sich einfach ein Mehr an Männlichkeit abpresst. So bleibt er jedoch im Kreis des Machbarkeitswahns gefangen; ein wirklicher Wandel ist nicht möglich, sondern bloss die fruchtlose Endlosschlaufe maskuliner Selbstbestätigung, worin dem Weiblichen die Anerkennung für immer versagt bleiben wird.

Es wäre müssig, sich angesichts dieser bestechend choreographierten Schiess- und Prügeloper über Gewaltverherrlichung aufzuregen. Um Lust an primitiver Gewaltausübung geht es ja tatsächlich nicht. Aufgrund der brillanten Stilisierung und natürlich auch der Dauerpräsenz verlieren die Aggressionsrituale weitgehend ihren brutalen Charakter. Das ist hier nicht anders als in Cartoons, in denen auch unausgesetzt Katzen und Kojoten plattgemacht oder durch Propeller gedreht werden, wobei ihnen – wie Woos Helden – letztlich gar nichts passiert. Die Inszenierung von Gewalt stellt in «Face off» in der Tat keinen Selbstzweck dar und schon gar nicht die eigentliche Botschaft; vielmehr bildet sie das Medium für einen Inhalt, der jenseits des Sichtbaren liegt. Wenn der Film trotzdem ärgert – selbst einen, der durchaus Sinn und Sympathie für Bubenspiele entwickelt –, dann liegt das exakt an jener Tiefenstory bzw. an der Ideologie, die Woo aus dem Hintergrund heraus lanciert. Dort steckt die wahre Gewaltsamkeit dieses Action-Kinos, denn gerechtfertigt wird im Grunde die ziellose Aktivität, die ausschliesslich um sich selbst kreist und deren destruktive Folgen dann durch weitere ebenso kurzschlüssige Aktivitäten behoben werden müssen. Das kennt man doch: Es ist nämlich die ästhetische Zelebration dessen, was wir im wirtschaftlichen Alltag schon längst haben und was uns derzeit von den postliberalen Deregulierern auch noch als Utopie verkauft wird. Filme dieser Art stellen alles andere dar als beiläufig-banale Unterhaltung; sie sind Zeitzeichen, letztlich schwarze Messen jenes puren Mobilismus, der in der auslaufenden Moderne darüber hinwegtäuschen soll, dass sich nichts wirklich bewegt. ■

The Full Monty

Regie: Peter Cattaneo
Grossbritannien/USA 1997

Michael Lang

Sechs Freunde sollt ihr sein, bis auf die nackte Haut. So lautet das Motto, dem sich der flotte Männerbund in der quirligen Sozialkomödie des Briten Peter Cattaneo verschrieben hat. «The Full Monty» handelt nämlich von einem nicht alltäglichen Plan, wie der Fuchtel der Arbeitslosigkeit zu entrinnen wäre.

Steve Huison, Robert Carlyle, Paul Barber, Mark Addy

Doch der Reihe nach. Wir sind in South Yorkshire, in Sheffield, wo immer mehr Stahlminen wegen Unrentabilität geschlossen werden. Das führt jeweils dazu, dass wieder ein Teil der Bevölkerung mehr ohne Erwerb ist. Um in diesem Umfeld nicht in Resignation zu verfallen oder im Alkoholismus und in der Kriminalität zu stranden, ist individuelle Initiative angesagt. Das sagen sich auch der spindeldürre, geschiedene Gaz (Robert Carlyle), sein übergewichtiger Kumpel Dave (Mark Addy) und der schwerblütige Gerald (Tom Wilkinson). Der eine leidet unter der Trennung vom kleinen Sohn, der andere findet sich im Ehebett nicht mehr zurecht, und der dritte schämt sich so, dass er zu Hause vorgibt, noch immer täglich ins Büro zu fahren. Natürlich gäbe es das Arbeitsamt als Ankerstelle, doch die oberlehrerhafte Abfertigung durch die Beamtenschaft passt den Kameraden überhaupt nicht, gibt ihnen – moralisch gesehen – noch den Rest.

Doch dann wird alles anders. Nachdem die lokale Damenwelt ein Gastspiel der Strippertruppe «The Chippendales» euphorisch gefeiert hat, sagen sich die Kerle aus der Provinz: Was die muskelbepackten Schönlinge können, das können wir noch besser! Natürlich ist allen klar, dass man als Durchschnittsmann in Sachen straffer Hintern und überhaupt der ganzen Anatomie mit den professionellen Stars nicht mithalten kann. Deshalb wird beschlossen, anders als es die Showbiz-Könige tun, den letzten Fetzen Stoff wegzuschmeissen, keine halben Sachen zu machen, «blutt» zu posieren. Fragt sich nur, wie...

Von dieser hübschen Grundidee sind Peter Cattaneo und Drehbuchautor Simon Beaufoy ausgegangen. Sie lassen ihre Protagonisten bei einer Vortanzsession stramme Gefährten suchen (das erinnert an das Musiker-Casting in «The Commitments», ZOOM 19/91), zeigen die choreographisch schwierigen Probearbeiten, blitzen immer wieder hinein ins familiäre Umfeld. Frauen haben zwar in diesem Film keine tragenden Rollen, aber sie tauchen als wahrhaft bessere Hälften ihrer Männer immer wieder auf, nicht zuletzt auch als erwartungsfrohes Publikum, das gerne bereit ist, für die pfundigen Stripper ein paar Pfunde locker zu machen.

In «The Full Monty» ist unübersehbar, dass der lange beim Fernsehen engagierte Regisseur Cattaneo seinen filmerprobten Landsleuten Ken Loach, Stephen Frears oder Michael Winterbottom gut zugeschaut hat. Auch er versucht, die aktuellen sozialen Anliegen griffig abzubilden, indem er sie geschickt personifiziert, szenisch in einem bildstarken emotionalen Raster plaziert. Dass in seinem Fall die Charaktere weniger Tiefenschärfe aufweisen als etwa beim politisch konsequenteren Loach, stört kaum: Cattaneo gleicht das Manko mit viel ironischem Witz elegant aus und entlockt seinen Möchtegern-Machos Gefühle, die man gar nicht erwartet hätte.

«The Full Monty» ist ein kostengünstig abgedrehter, aber sorgfältig inszenierter und um einen einzigen bekannten Schauspieler (Robert Carlyle) herum konstruierter Film. Vor allem aber ist toll, dass die bierbäuchigen, stoppelbärtigen Prolo-Chippendales aus Sheffield trotz der delikaten Ausgangslage auf alles verzichten dürfen, was sich bei diesem Thema an Schlüpfrigkeiten hätte aufdrängen können. Wenn Gaz, Dave und Kompanie also ihren einzigen grossen Auftritt haben und wörtlich genommen die Hosen herunterlassen, dann zeigen sie ihrem begeisterten Saalpublikum das, was sie (in einem Zug von bubenhaftem Übermut) versprochen haben. Und dem profitgierigen Establishment (das sie in wirtschaftliche Misere getrieben hat) zeigen sie, was es verdient, nämlich den blanken Hintern. So unterhaltsam und textillos ist der Klassenkampf im Unterhaltungskino bestimmt selten thematisiert worden. ■

«Die britische Filmindustrie boomt wie nie zuvor»

Interview mit Regisseur Peter Cattaneo zu «The Full Monty»

Dominik Slappnig

Sie zeigen uns am Schluss Ihres Films ein Standbild von den Männern von hinten, nachdem sie sich auch noch die letzten kleinen roten Lederhöschen ausgezogen haben. Was ist nachher auf dem Set passiert?
Ich sagte den Schauspielern, sie sollen ihren Slip ausziehen und dann bis fünf zählen. Weil ich nicht ganz sicher war, wie ich den Film aufhören wollte. Allerdings haben sich nur zwei an meine Anweisungen gehalten. Drei sind sofort nach hinten gerannt, damit die Frauen sie nicht nackt sehen konnten, einer hat sich so gekrümmt, dass sein Schwanz versteckt blieb. Das Tollste war aber die Reaktion der Frauen: Das Striplokal bebte vor Lachen und Applaus! Wir haben die Szene bloss einmal gedreht und sie hat gesessen.

Haben Sie im Studio gearbeitet?
Nein, der ganze Film wurde an Originalschauplätzen in Sheffield gedreht. Das Striplokal war ein echtes Striplokal und die Frauen im Publikum waren Frauen aus Sheffield.

Der Film war ursprünglich ein Channel-4-Projekt. Wie konnten Sie mit 20th Century Fox eines der grossen Hollywood-Studios dafür gewinnen?
Ursprünglich habe ich zusammen mit dem Drehbuchautor Simon Beaufoy den Film schon viel eher machen wollen. Doch wir brachten lange Zeit das Geld für die Produktion nicht zusammen. Sowohl TV-Stationen wie auch andere Länder in Europa waren am Projekt nicht interessiert. 1996 habe ich am Filmfestival von Sundance meinen Film «Loved Up» zeigen können. Nach der Vorstellung kamen zwei Herren von 20th Century Fox zu mir und fragten mich, was ich denn noch so für Projekte hatte. Ich zeigte ihnen das Drehbuch von «The Full Monty». Drei Monate später hatte ich das Geld und ich konnte im Mai 96 mit den Dreharbeiten beginnen.

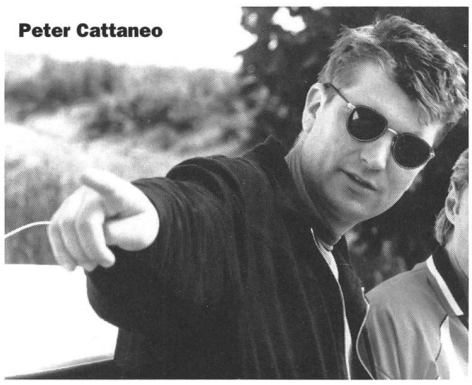
Wie gross war der Einfluss von Fox auf die Produktion?
Sie haben mir das Drehbuch zurückgeschickt ohne eine einzige Änderung, plus das Geld. Bisher habe ich nur von ihnen profitiert. Sowohl in der Produktion wie auch jetzt, in der Distribution.

Mit Ihrem Film haben sie etwas geschafft, wovon bestimmt viele junge britische Regisseure träumen: einen Vertrag mit Hollywood. Wie aber sieht im Moment die Situation in der britischen Filmindustrie aus, gibt es Unterbeschäftigung, Arbeitslose?
Die britische Filmindustrie boomt wie nie zuvor. Durch internationale Erfolge wie «Four Weddings and a Funeral» (1994) und «Trainspotting» (1996) wurde die Situation zusätzlich angeheizt. Als wir für unseren Film Kameramaterial mieten wollten, war das fast unmöglich, weil überall alles ausgemietet war. Als ich vor sieben Jahren meine Ausbildung an der Filmschule in London abgeschlossen hatte, konnte ich bestenfalls von einem Musikvideo träumen. Den Schülern, die heute von der Schule gehen, werden bereits Spielfilme angeboten!

Womit erklären Sie sich den Boom?
Das hat bestimmt auch damit zu tun, dass England zwischen Europa und Hollywood eine zentrale Brückenposition einnimmt. Die englische Sprache und die weltweite Globalisierung spielen dabei eine entscheidende Rolle.

In englischen Filmen wurde in letzter Zeit ausgesprochen häufig «Arbeitslosigkeit» thematisiert. Doch lange Zeit war dieses Thema für die Unterhaltungsindustrie eher tabu...
Dies hat auch mit dem politischen Wandel in England zu tun. Unter Margaret Thatcher hat man nicht über die Opfer der rigorosen Wirtschaftspolitik gesprochen und die soziale Verantwortung anderen überlassen. Heute ist Arbeitslosigkeit eine Erfahrung, die viele Briten teilen können. Und jetzt, da es ihnen wieder besser geht, können sie auch darüber lachen.

Sie haben sich ihre Erfahrungen als TV-Regisseur bei der BBC geholt. «The Full Monty» ist ihr erster richtiger Kinofilm. Wo liegt der Unterschied?
Den grössten Horror hatte ich davor, dass ich nun erstmals keine Entschuldigung mehr haben würde. Bei einem TV-Film konnte ich immer noch sagen: Fürs Kino hätte ich das bestimmt besser gemacht. Jetzt aber drehte ich fürs Kino und musste es besser machen. Natürlich kommt noch dazu, dass man fürs Fernsehen Bilder viel einfacher komponiert. In diesem Film konnte ich endlich nicht nur Köpfe abdrehen, sondern eine ganze Bühne mit sechs Männern zeigen. Sehr geschätzt habe ich auch, dass ich gewisse Momente etwas länger habe stehen lassen können, ohne gleich auf die nächste Szene schneiden zu müssen. Das Kino gibt einem Regisseur mehr Atem.


Peter Cattaneo

Über Ihren Film könnte man zusammenfassend sagen: Englischer Sozialrealismus trifft Hollywoods Optimismus...
Das ist sehr schön gesagt. Tatsächlich hat der Film am Anfang sehr viel von den Filmen von Ken Loach, die ich sehr liebe. Gegen Schluss wollten wir etwas mehr von der Unbeschwertheit eines Films wie «Singin' in the Rain» von Gene Kelly. ■