Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 51 (1999)
Heft: 4

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

Kanzo Sensei

Regie: Shohei Imamura
Japan/Frankreich 1998

Michel Bodmer

Es ist 1945, und Japan wehrt sich noch gegen die vorrückenden Alliierten. Auch auf der Insel Okayama werden Kriegsgefangene interniert, aber die Armeeoffiziere sind meistens im Puff. Der gestresste Dorfarzt Akagi (Akira Emoto) diagnostiziert bei einer Unzahl von Patienten Hepatitis, was ihm viel Spott und den Spitznamen «Dr. Leber» eingebracht hat. Als er gebeten wird, der jungen Teilzeit-Hure Sonoko (Kumiko Aso) eine anständige Stelle als Arztgehilfin zu geben, willigt er widerstrebend ein. Anders als der desillusionierte Chirurg Toriumi (Masanori Sera), der sich mit dem knapp werdenden Morphium zudröhnt, bleibt Akagi pflichtbewusst und legt sich um seiner Patienten willen auch mit der Armee an. Als ihm ein starkes Mikroskop geschenkt wird, enthüllt Akagi seiner Arztgehilfin die Welt der Bakterien. Sonoko, von ihrem Chef beeindruckt, erklärt ihn zu ihrer grossen Liebe, will ihm gratis Sex bieten und für ihn eigenhändig einen Wal erlegen, was den alternden Witwer überfordert.

Akagis Sohn Ichiro, ebenfalls Arzt, stirbt an der Front, lässt seinem Vater aber noch ein Militärgeheimnis zukommen: Hepatitis wird oral, durch Sex oder Blut übertragen. An einem Medizinerkongress in Tokio bekommt Akagi endlich die erhoffte Anerkennung: Es gibt tatsächlich eine Hepatitis-Epidemie. Mit Hilfe des aus der Kriegsgefangenschaft geflohenen holländischen Kameratechnikers Piet (Jacques Gamblin), dessen Folterwunden er verarztet hat, baut Akagi die Lampe des örtlichen Kinoprojektors ins Mikroskop ein und widmet sich fortan ganz der Forschung nach dem Hepatitis-Erreger. Aber die gemeinsame wissenschaftliche Tätigkeit wird von der Armee sabotiert, die nach Piet sucht. Auch Akagi wird als Fluchthelfer vorübergehend festgenommen. Als er erkennt, dass er als Folge seines Forscherfimmels eine schwer kranke Patientin vernachlässigt hat, stürzt Akagi in eine Krise: Er ist doch nur ein Leberarzt. Sonoko vergöttert ihn trotzdem und harpuniert für ihn unter Lebensgefahr den versprochenen Wal. Da geht am Horizont die Atombombe von Hiroshima hoch. Akagi staunt über diese Wolke in der Form einer hypertrophen Leber. Aber dann diagnostiziert er: «Das ist die Wut von uns allen auf diesen Krieg.»

Nichts Menschliches ist ihm fremd, dem Arzt Akagi, der von einem Patienten zum anderen rennt. Von seinem Vater weiss er: «Ein Arzt zu sein, heisst Beinarbeit: Wenn er ein Bein bricht, läuft er auf dem anderen. Wenn er beide Beine bricht, läuft er auf den Händen.» Dieses an Absurdität grenzende Pflichtbewusstsein, verbunden mit Bescheidenheit und Toleranz, ist in den harten Jahren des Zweiten Weltkriegs («oben Bomben, unten Hepatitis», wie Akagi klagt) gerade in Japan mehr als selten. Als auf Okayama der Volkssturm mobilisiert wird, entpuppt sich ein biederer Wäschereibesitzer als blutrünstiger Kämpfer, der dem entsetzten Akagi erklärt, man müsse mit der Zeit gehen. «Eben nicht», entgegnet der Regisseur Shohei Imamura mit seinem Film. Er weigert sich, die Grausamkeit seiner Landsleute, die heute von Revisionisten beschönigt und gerechtfertigt wird, mit diesem Scheinargument zu entschuldigen. Akagis Hepatitis-Forschung, die dem Wohl der Menschen dient, wird anhand eines sterbenden Greises, der ihm seine kranke Leber vermacht, mit jenen unmenschlichen Vivisektions-Experimenten kontrastiert, welche die Regierung zwecks Entwicklung biologischer Waffen an Kriegsgefangenen verüben liess.

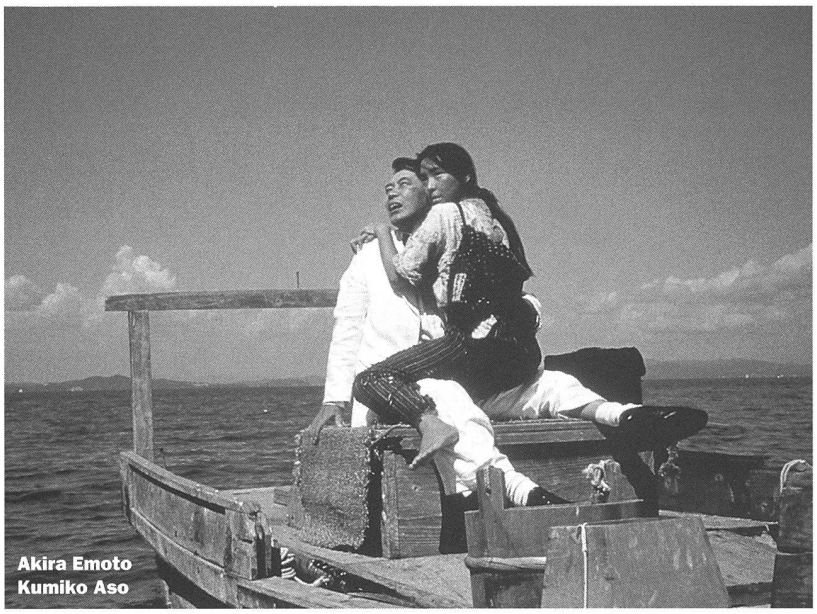
Tatsächlich ist die Armee die einzige Schlange in dem kuriosen Inselparadies, das Imamura zeichnet. Wie Fellini entwirft er einen Mikrokosmos, in dem allerlei Schrullen und Obsessionen Platz haben, in dem viel gebumst und genossen

«Wir haben die Nachwehen dieses Krieges noch nicht ausgestanden»

Ein Gespräch mit dem Regisseur Shohei Imamura

Michel Bodmer

Ihr Vater war Arzt. Hatte er Ähnlichkeiten mit Dr. Akagi, der Hauptfigur Ihres Films?
Mein Vater und der Arzt im Film ähneln sich insofern, als auch mein Vater fest an das Krankenkassensystem glaubte, das zu jener Zeit entstand, später allerdings wieder zusammengebrochen ist. Er hat sich als Arzt für dieses System engagiert, das von den Leuten nicht gut verstanden wurde, was auch im Film so ist. Wenn ein Arzt sagte: «Ich schreibe Ihnen ein Rezept; kaufen Sie diese Medikamente und folgen Sie den Anweisungen», dann war das für Japan geradezu revolutionär, denn traditionsgemäss stellten die Ärzte selbst die Medikamente her. Wie Dr. Akagi sagte auch mein Vater: Die Medikamente machen nicht wir. Gehen sie zur Apotheke und kaufen sie sie dort. Darum verdiente mein Vater – wie Dr. Akagi – nicht viel Geld. Er glaubte an seinen Beruf und wollte nicht auf unzulässige Weise Profit machen.


Akira Emoto
Kumiko Aso

wird und in dem Religion und Gesetze stets realen menschlichen Bedürfnissen angepasst werden: Da steht der Priester auch mal Schmiere, wenn zu Forschungszwecken bei Nacht und Nebel eine Leiche ausgebuddelt werden soll.

Wie Kurosawa, der in seinem letzten Werk «Madadayo» (ZOOM 6-7/93) einem weisen Lehrer ein Denkmal setzte, besinnt sich Imamura in seinem neuen Film auf das Vorbild seines Vaters, dessen Wertvorstellungen als zeitlose Inspiration dienen können. Ohne verkitschende Ehrfurcht, sondern mit viel Ironie und Tempo porträtiert er den immer rennenden Arzt, dessen humanistische Ideale in krassem Gegensatz zu der imperialistischen Aggression seiner Nation stehen. Dass Imamura dieses Plädoyer für Menschlichkeit jenseits von Nationalitäten mit Jazz, der Musik des Kriegsgegners, unterlegt, und einen Holländer (mit französischem Akzent gespielt von Jacques Gamblin) Entscheidendes zu Akagis Forschung beitragen lässt, ist nur konsequent.

In seinem letzten Film, dem Palme-d'Or-Gewinner «Unagi» (Der Aal, ZOOM 11/97), wechselte Imamura mehrmals abrupt das Genre: Der blutige Thriller kippte um in eine stille Meditation über Einsamkeit und Liebe, um am Ende in die Slapstick-Groteske zu schlittern. In «Kanzo Sensei» steckt er den stilistischen Rahmen schon bald sehr breit ab, so dass alles möglich ist, von der deftigen Sexszene über die absurde Komik des rennenden Akagi bis hin zu den Brutalitäten der Armee und dem surrealen Schluss mit Wal und Bombe. Innerhalb dieser Grenzen kurvt und schlingert «Kanzo Sensei» stilistisch hin und her, was punktuell irritieren mag. Als Ganzes betrachtet, ist dieses Werk des mittlerweile 72jährigen Imamura jedoch eine erstaunlich vitale Ergänzung zu seiner jahrzehntelangen filmischen Erkundung des menschlichen Wesens. ■

Ihr Film beruht auf einer literarischen Vorlage.

Ja, auf einer Novelle von Ango Sakaguchi, die er um 1949 geschrieben hat. Ich war damals Regieassistent bei Yasujiro Ozu und habe die Geschichte gelesen. Die Hauptfigur hat mich an meinen Vater erinnert, und mir kam der Gedanke, daraus einen Film zu machen. Aber zu der Zeit fehlten mir die Mittel. Vor knapp zehn Jahren hatte ich dann das Geld, also traf ich die Witwe des Autors und bat sie um die Rechte. Sie sagte zu. Der Arzt in der Novelle hat tatsächlich existiert, während des Krieges war er besessen von der Idee, dass alle Hepatitis hätten. Ein Wirt hatte dem Autor Sakaguchi von ihm erzählt, also war dessen Geschichte etwas idealisiert; sie enthielt kaum Details, auf denen ich einen Film aufbauen konnte. So bereitete mir das Drehbuch einige Mühe, ich habe es immer wieder umgearbeitet, und es ist der Vorlage gar nicht treu, weil diese zu wenig Stoff für die Gestaltung einer Figur hergab.

Im Film herrscht ein Klima der Unschuld. Zum einen hat Dr. Akagi etwas Unschuldiges an sich, zum anderen hat man den Eindruck, dass die Leute auf dieser Insel angesichts der Umstände ein recht unbeschwertes, fast spielerisches Leben führen.

Sie haben wohl recht, wenn Sie diesem Arzt Unschuld attestieren, denn ohne diese kann man seine Träume und Leidenschaften nicht bis ans Ziel verfolgen und verwirklichen. Ich habe mir das nie so überlegt, aber Sie haben durchaus recht.

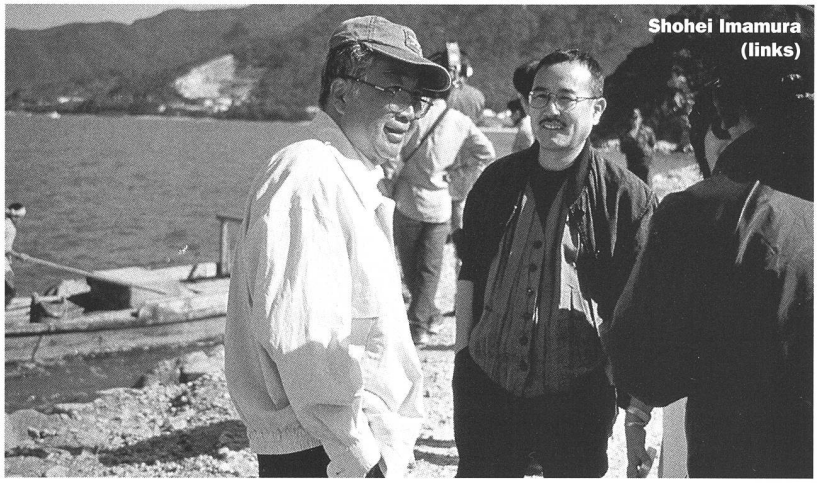
Eine deutliche Metaphorik bringt Mikroskop und Kamera in Verbindung. Sieht auch die Kamera Dinge, die man von blossem Auge nicht erkennt? Welche Krankheiten kann sie erkennen?

Es gibt viele Krankheiten, an denen die moderne Gesellschaft leidet, insbesondere die japanische Gesellschaft; mit der Kamera sind sie noch etwas deutlicher zu sehen. Ich werde Ihnen diese Krankheiten nicht aufzählen, aber das Kino und die Kultur überhaupt zählen zu den Schätzen Japans. Solange das nicht erkannt wird, wird die Krankheit fortdauern.

In Ihrem 1988 entstandenen Film «Kuroi ame» stellten Sie die Atombombe als Katastrophe dar. In «Kanzo Sensei» sagt Dr. Akagi, die Bombe sei die geballte Wut aller Leute auf diesen Krieg. Hat sich Ihre Einstellung geändert?

Ich denke nicht, dass sich da bei mir etwas geändert hat. Bloss handelt «Kuroi ame» eben von den Auswirkungen der Bombe und «Kanzo Sensei» vom Augenblick, in dem die Bombe erscheint. Damals konnte man sich die Folgen noch gar nicht vorstellen. Im ▶

▶ Augenblick, in dem die Bombe explodiert, kann man nur sagen: Ist das die Wut der Leute? Nach der Bombe ist sehr viel passiert. Es ist sogar zu Prozessen gegen die Kriegsverbrecher gekommen. Aber ich weiss nicht, ob diese richtig und mit der gebotenen Konsequenz durchgeführt worden sind. Es hat also den Zorn über den Krieg gegeben, allerhand Nachwehen, die Prozesse, all diese Elemente. Ist das alles von der japanischen Gesellschaft gut verarbeitet worden? Ich glaube nicht. Dagegen sprechen etwa Filme wie Shunya Itos «Unmei no toki» (Pride, 1998), welche die Geschichte in nationalistischerem Sinn neu schreiben. Ich meine, wir haben die Nachwehen dieses Krieges noch nicht ausgestanden. Man kann ihn aber auf verschiedene Weise betrachten.


Shohei Imamura (links)

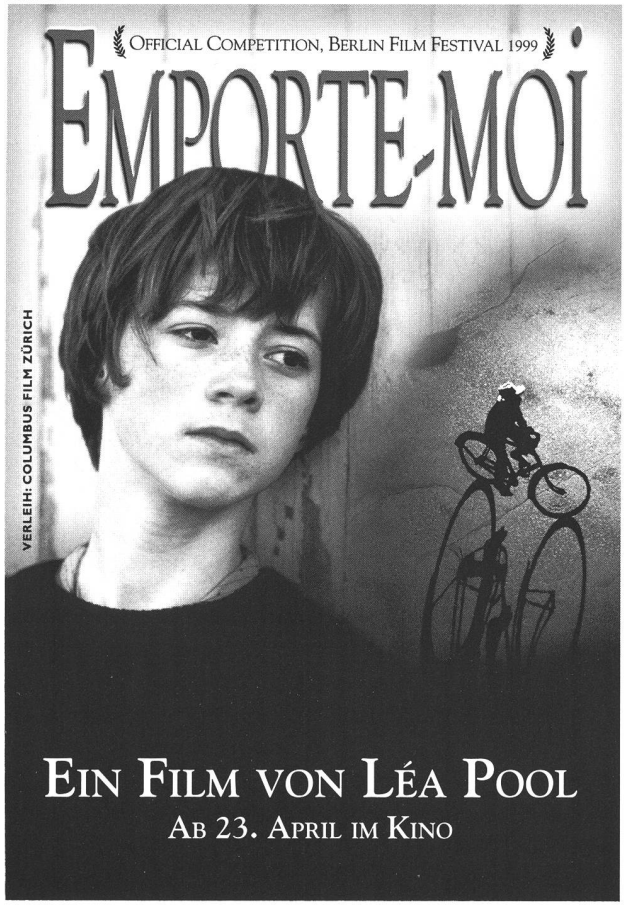
«Es gibt nichts Spannenderes als einen Menschen»

Wir haben vom Idealismus Ihres Vaters gehört, der Arzt war. Wieviel Idealismus haben Sie gebraucht, um Filmemacher zu werden, und inwiefern hat Ihre fortwährende Beschäftigung mit dem Wesen des Menschen Sie in diesem Idealismus bestärkt?

Es gibt nichts Spannenderes als einen Menschen, auch wenn es manchmal sehr schwierig wird und es mich oft schmerzt, hinzusehen. Aber ich bereue keinesfalls, diesen Weg der Erkundung des Menschen gewählt zu haben. ■

Am 20. Mai zeigt SF 1 im Rahmen einer Japanreihe Shohei Imamuras «Unagi» (Der Aal).

Inserat



"Unspektakulär und mit bezwingender dramaturgischer Klarheit erzählt die in Kanada lebende Schweizerin Léa Pool (Anne Trister, 1983) eine Geschichte über das Erwachsenwerden im Montréal der sechziger Jahre. Mit Karin Vanasse hat sie eine grossartige Hauptdarstellerin gefunden, an deren Gesicht man sich nicht satt sehen kann. Verletzlich, rebellisch, verwirrt und voller Lebenslust porträtiert sie Hanna mit berückender Vielschichtigkeit. Ein melancholischer Blick zurück."
Moving Pictures, Berlinale 1999

"EMPORTE-MOI hat Léa Pool ihren Film überschrieben und in den Titel das Sehnen der Jugend miteingepackt. Die Hauptrolle hat die blutjunge und hochbegabte Kanadierin Karin Vanasse inne. Trotzig wie ein Kind und gleichzeitig verführerisch wie eine junge Frau ist sie: EMPORTE-MOI ist eine gefühls- und stimmungsvolle Ballade über die bittersüsse Zeit der Jugend."
Movie News, Zürich

"Léa Pool hat das Berlinale-Publikum (und uns) mit EMPORTE-MOI mitten ins Herz getroffen: ein über weite Strecken autobiographisches Werk, das ein junges Mädchen zur Heldin hat, welches durch Jean-Luc Godards VIVRE SA VIE wachgerüttelt wird. Eine schöne Überraschung."
Le Temps, Genf

"Erwachsen zu werden ist kein Kinderspiel, in den sechziger Jahren so wenig wie heute. Wie ein Mädchen, dem ständig das Elternhaus in die Quere kommt, sich behutsam freistrampeln muss, wie es sich zu wehren beginnt und auf eigenen Rechten beharrt, beobachtet Léa Pool aufs einfühlsamste in ihrem Film EMPORTE-MOI."
Frankfurter Allgemeine Zeitung

"Keiner der früheren Filme der Kanada-Schweizerin Léa Pool hat so viel Vergnügen gemacht wie EMPORTE-MOI, eine wunderbar frische Emanzipationsgeschichte aus den Sechzigerjahren mit einer hervorragenden schauspielerischen Leistung von Karine Vanasse in der Rolle einer 13jährigen, die in einem Strudel gegensätzlicher Gefühle herumgewirbelt wird."
The Times, London

Celebrity

Regie: Woody Allen
USA 1998

Michael Lang

Ein Mann Mitte dreissig hält sich für die Krone der Schöpfung, den Bauchnabel der Sinnlichkeit und ganz generell für das intelligenteste Wesen seit Albert Einstein. Leider merkt das niemand. Und deshalb hechelt der Prominentenreporter Lee Simon hinter Szenenstars her und stellt ihnen läppische Fragen zu Leben und Werk. Mit den Interviewpartnerinnen möchte er natürlich immer Sex haben und – was viel schlimmer ist – ihnen seine miesen Drehbücher andrehen. Lee Simon ist, man spürt es sofort, ein archetypischer Woody-Allen-Versager. Normalerweise werden solche Individuen vom Meister selber dargestellt, was meistens den Hauptwitz der Sache ausmacht.

Für «Celebrity» hat sich Woody wieder einmal einen Ersatzmann geholt: Der Theater- und Filmschauspieler und Regisseur Kenneth Branagh verkörpert den an gewaltiger Selbstüberschätzung leidenden Möchtegern Simon. Leider imitiert der Ire nun Woody so penetrant, dass es nervt und man sich die Frage stellt: Warum hat Woody Allen den Part nicht selbst übernommen? Auf der Suche nach einer Antwort wird man schnell fündig: Für solche Kalbereien ist der grosse Kleine aus Manhattan nun wirklich zu alt geworden, denn Kritiker über sechzig sollten, auch wenn sie gut schreiben und Witz haben, nicht mehr hinter juvenilen Muskelprotzen, ehrgeizigen Sexbomben und erfolgshungrigen Starlets herlaufen müssen, um ihnen zwischen Tür und Angel oder vor einer Kamera belanglose Statements zu entlocken.

Doch in «Celebrity» geht es genau darum, und deshalb hat Woody Allen als sein Alter ego eben Branagh in die Arena geschickt. Dort darf der Weiberheld im schmucken Cabriolet auf Raubzüge gehen wie einst James Bond. Weil Lee Simon eben erst von seiner wunderbaren Ehefrau geschieden worden ist, versucht er, als eitler Wolf im Mikrokosmos der New Yorker Movie- und Partywelt zu surfen. Mit mehr oder weniger Erfolg: Eine etwas dümmliche Superblondine vom Film (Melanie Griffith) geht ihm sogleich ans Gemächt, ein sexgieriges Fotomodell (Charlize Theron) macht ihn heiss wie das Fegefeuer, und die immer wieder auftauchende sympathische Jungdarstellerin (Winona Ryder) lässt erst von ihm ab, als sie hinter dem Filou auch den Volltrottel erkennt.

Melanie Griffith
Kenneth Branagh

Woody weiss eben, wie Männer sein können, und es macht ihm dieses Mal wieder Spass, sie im Kino als noch unbedarfter zu porträtieren, als sie im Leben sind. Er selber hält sich ja hinter der Kamera auf und lässt andere in die Fettnäpfchen trampeln. Allerdings fehlt in «Celebrity» sowohl der lausbübische Charme als auch der jüdische Mutterwitz, von dem sich Woody als Darsteller seiner selbst in seinen wirklich guten Filmen hat inspirieren lassen.

Lee Simon alias Kenneth Branagh bleibt bis zum bitteren Ende ein Tölpel. Das fällt um so mehr auf, weil die Frauenfiguren durchaus gut abschneiden. Am besten natürlich Simons verflossene Gemahlin (eine brillante Judy Davis): Sie leidet zwar anfangs unter den Nachwirkungen der Machoallüren ihres Ex, nimmt dann aber Herz und Grips in beide Hände und marschiert entschieden Richtung Glück. Sie lernt einen TV-Produzenten (Joe Mantegna) kennen, profiliert sich im Beruf und dann auch noch in der Beziehung: Um den angeblich hohen sexuellen Ansprüchen des Partners gerecht werden zu können, belegt sie bei einer Prostituierten Nachhilfestunden. Die Fellatio-Lektion mit Banane kommt dann etwas anders heraus, als erwartet. Eine tolle Szene, so lieben wir unseren Woody! Hätte der unvergleichliche Satiriker seinen Film mit mehr solchen Pointen gespickt, dann wäre eine Gesellschaftskomödie herausgekommen, die sich gewaschen hat. So aber bleibt es bei ein paar Delikatessen: Wie etwa «Titanic»-Jungstar Leonardo DiCaprio einen verwöhnten Rüpel mimt, der Freundinnen verprügelt und Hotelzimmer demoliert, das hat Klasse und liest sich wie eine ätzende Attacke auf den Prominentenkult.

Am Ende des leichthändig inszenierten Schelmenstücks «Celebrity» sieht man ein Publikum im Kino sitzen. Auf der Leinwand malt eben ein Kunstflieger aus Rauch den Schriftzug «Help» an den Himmel. Man erinnert sich sofort an den Anfang, wo eben diese Szene in Manhattan gedreht wird und der Schmalspurcasanova Lee Simon erstmals auftritt. Was will uns das sagen? Dass das Leben vielleicht doch so ist, wie das Kino? Dass der Tanz um Sein und Schein immer läppischere Formen annimmt, und dass die Hilflosigkeit das einzige Mittel gegen die Resignation ist? Man hat den Eindruck, dass Woody Allen mehr als auch schon keine Antwort weiss. Und so bleibt «Celebrity» einfach ein hübscher Woody-Allen-Film, streckenweise zwar gut gewürzt, aber doch etwas allzu leicht verdaulich. ■

Haben Sie ein Flair für Zahlen?

Wir suchen eine Person für unsere Buchhaltung (50–60%)

Per 1. April oder 1. Mai 1999

Vorausgesetzt werden eine kaufmännische Grundausbildung, Erfahrung im Buchhaltungsbereich und EDV-Anwenderkenntnisse der gängigen Büromatik-Programme (Word, Excel)

Zu den Aufgaben gehören die Kreditoren-, Debitoren-, Lohn- und Filmproduktionsbuchhaltung, sowie MwST- und andere Abrechnungen.

Bewerbungsunterlagen schicken Sie bitte an:
Fama Film AG, Balthasarstrasse 11, 3027 Bern

MEDECINS SANS FRONTIERES
ÄRZTE OHNE GRENZEN

Nur mit Ihrer Hilfe ...

...können wir ihnen helfen !
Postfach 6090 - 1211 Genf 6
PC-KONTO 12-100-2

Unterschriftenbogen bestellen bei
GSoA
Postfach 324
4127 Birsfelden
Tel. 061/373 92 59
Fax 061/313 09 95

Unterschreibe die GSoA-Initiativen
«Für eine Schweiz ohne Armee»
und
«Für einen Zivilen Friedensdienst»

ZOOM-Suchmaschine
http://www.zoom.ch
Das Filmlexikon im Netz
www.zoom.ch

Schlagen und Abtun

Regie: Norbert Wiedmer
Schweiz 1999

Franz Ulrich

Ein Hornusser beim Training: Er befestigt das «Träf», einen kunstvoll gearbeiteten Hartholzzylinder, am langen, äusserst biegsamen «Stecken» aus Fiberglas oder Carbon. Dann konzentriert er sich, holt mit dem «Stecken» aus, um den «Nouss», eine runde, schwarze Hartkunststoffscheibe, vom «Bock», einem im Boden verankerten Metallgestell, zu schlagen. Schnitt: Mit dem Handy telefoniert der Mann mit seinem Büro.

In der Anfangssequenz dieses Dokumentarfilms ist bereits die ganze thematische Spannweite zwischen Tradition und Moderne enthalten. Dem Hornussen, das auf eines von zahlreichen, im Mittelalter über ganz Europa verbreiteten Schlagballspielen zurückgeht, frönten bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts ausschliesslich Emmentaler Bauern. Seit 1902 gibt es einen Eidgenössischen Hornusserverband. Das archaisch anmutende Spiel mit seinen ebenso kraftvollen wie elegant-schwungvollen Bewegungen gehört zum Inbegriff eines bodenständigen bäuerlichen Schweizer Brauchtums, entwickelt sich aber immer mehr vom Sonntagsvergnügen zum Spitzensport, bei dem kaum noch Bauern mitwirken.

Das Spiel wird wettkampfmässig zwischen zwei Mannschaften ausgetragen: Die «Schläger» schlagen den «Nouss» bis zu 350 Meter weit in das «Ries» genannte Zielfeld, wo die «Abtuer» aufgestellt sind und Holzbretter («Schindeln») in die Höhe werfen, um den «Nouss» zu stoppen («Abtun»), bevor er den Boden erreicht. In stimmungsvollen Aufnahmen und Stilstudien (Kamera: Peter Guyer) wird die Faszination dieses eigenartigen Wettkampfspiels spürbar. Mit verfremdeten Alphornklängen (Musik: Felix Hochuli) werden manchmal fast irritierende Akzente geschaffen, die deshalb so stark wirken, weil sie beispielhaft sparsam eingesetzt sind.

Aber «Schlagen und Abtun» ist weit mehr als ein Film über das Hornussen, weil dieses eigentlich nur als roter Faden dient, um das Umfeld der Spieler darzustellen.

Damit wird dieses filmische Dokument zu einem facettenreichen Spiegel der Befindlichkeit einer sich am Ende dieses Jahrhunderts im Umbruch befindlichen Mittellandschweiz. Norbert Wiedmer hat zwei Jahre lang vier Hornusser mit der Kamera begleitet, hat sie in ihrem Berufs- und Familienalltag sowie bei Spielvorbereitungen, beim Training und bei der Teilnahme an Wettkämpfen gefilmt. Entstanden sind aufschlussreiche Porträts, die einen Einblick ermöglichen in das Denken, Fühlen und Handeln von Menschen, die privat wie beruflich von rasanten gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Entwicklungen betroffen sind. Alfred ist Textilkaufmann, Major und Sportmanager, der sich zum dritten Mal zu einem beruflichen Neuanfang entschliesst. Manfred ist frisch verheiratet, Versicherungsfachmann im Aussendienst und zweifacher Schlägerkönig, der am Eidgenössischen Hornusserfest, das Bundesrat Ogi mit seiner Anwesenheit beehrt, entthront wird. Beat ist Schreiner, Bestattungsunternehmer und Hersteller von Hornusserutensilien, der ein altes Gebäude zur Wohnung für seine Familie umbaut. Samuel ist Forstwartlehrling und ein sich entwickelndes Hornussertalent. Als Mitglied einer Jugendbande hat er Delikte begangen, für deren finanzielle Folgen er mit seinem schmalen Lehrlingslohn gradstehen muss. Der schweigsame Aussenseiter verblüfft mit einer unerwarteten Fähigkeit: Beim Holzen formt er plötzlich mit der Motorsäge aus einem Baumstamm die Skulptur ebendieser Motorsäge.

«Ein Chronist wollte ich sein, genau beobachtend, ab und zu einen ironischen Blick werfend, ohne Häme», erklärte Norbert Wiedmer. Dieses Vorgehen belegen im öffentlichen Bereich – neben anderen im häuslichen Bereich, etwa beim Umgang der männlichen mit ihren weiblichen Partnern – zwei Sequenzen: Wenn sich Hornusser an einer PR-Veranstaltung als «ein einig Volk von Watchern» vereinnahmen lassen oder das gelbe Markenzeichen «M» des Sponsors McDonald's auf ihre «Schindeln» malen und versprechen «Wir halten das M in Ehren!», dann wird nicht nur dokumentiert, wie sich ein traditionelles Brauchtum modernen Erfordernissen anpasst und dem Zwang zur Kommerzialisierung seinen Tribut zollt, sondern es wird auch ein Verlust an Würde sichtbar.

«Schlagen und Abtun» besteht aus 52, durch Schwarzblenden getrennte, assoziative Fragmente, die sich erst allmählich zu einem Gesamtbild mit zahlreichen Facetten und Widersprüchen verdichten. Sichtbar wird eine schweizerische Wirklichkeit zwischen Tradition und Moderne, zwischen Beharrung und Beschleunigung, und wie sich Zeitgenossen darin zu behaupten suchen. ■

Meschugge

Regie: Dani Levy
Deutschland/Schweiz 1998

Christoph Rácz

Einer roten Spur gleich durchzieht Feuer diesen Film: als reale Bedrohung, als Erinnerung an unheilvolle Ereignisse der Geschichte, als symbolisches Zeichen und auch als Erkennungsmal, das es noch Jahrzehnte nach begangenem Unrecht ermöglicht, die Suche nach einem Täter zu Ende zu führen.

Mit einem Brandanschlag beginnt «Meschugge», der neue Film von Dani Levy, denn auch. Deutsche Neonazis zünden eine Schokoladefabrik an. Der betagte jüdische Unternehmer Eliah Goldberg (Lukas Ammann), kommt mit dem Schrecken davon. Als eine amerikanische Zeitung davon berichtet und ein Foto von Goldberg druckt, meint die als Kind vor den Nazis nach New York geflohene Ruth Fish (Lynn Cohen), in ihm ihren Vater zu erkennen, der im KZ umgekommen sein soll. Sie bestürmt ihren Sohn David (Dani Levy), Nachforschungen anzustellen. Doch der Bescheid aus Deutschland ist negativ.

Wenige Tage später kommt Goldbergs Enkelin Lena (Maria Schrader) aus Deutschland zurück nach New York, wo sie lebt und arbeitet, und bringt ihre Mutter (Nicole Heesters) mit. Die beiden wollten der angespannten Atmosphäre zu Hause entkommen und in Ruhe den Geburtstag der Mutter feiern. Zufälligerweise hat am gleichen Tag auch Davids Mutter Geburtstag. Deren Familie hat sich für ein Fest ihr zu Ehren versammelt – doch die Jubilarin taucht nicht auf.

«Meschugge» ist nach «I Was on Mars» (ZOOM 20/91) der zweite in New York spielende Film des aus Basel stammenden Dani Levy. Er siedelt «Meschugge» im jüdischen Milieu der Weltstadt an und erzählt – in einer bewusst auf Publikumswirksamkeit angelegten Mischung aus Thriller und Liebesgeschichte – von den Folgen des Holocaust, der als Schatten über dem Leben der jüdischen Gemeinschaft liegt, und von Verbrechen, die über 50 Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs der Aufdeckung harren.

Maria Schrader
Dani Levy

«Meschugge» ist – nach «Robby Kalle Paul» (ZOOM 1/89), «I Was on Mars» und «Stille Nacht» (ZOOM 4/96) – der vierte Langspielfilm, den der seit langem in Berlin arbeitende Levy zusammen mit Maria Schrader als Hauptdarstellerin und Koautorin realisiert hat. Der Stoff wurde ursprünglich inspiriert von André Kaminskis Roman «Nächstes Jahr in Jerusalem», hat sich aber im über zehn Jahre dauernden Bearbeitungsprozess von Levy und Schrader völlig davon entfernt. Dani Levy befasst sich seit längerem künstlerisch mit seiner jüdischen Identität. 1993 drehte er den vielbeachteten Kurzspielfilm «Ohne mich», in welchem er sehr persönlich und pointiert die Situation eines jüdischen Filmstudenten in Berlin schilderte. Erklärterweise wollte er nun mit «Meschugge» nicht politisch missionieren, sondern Spannung vermitteln, unterhalten und berühren.

Komponist Niki Reiser hat dafür tief – zu tief – in die hollywoodsche Dramatik-Kiste gegriffen. Kameramann Carl-Friedrich Koschnick andererseits trägt mit seinen realistischen Aufnahmen aus New Yorks jüdischem Stadtteil und seinen Handkamera-Bildern entscheidend zur Ausstrahlung des Films bei. Levy selbst hat die Geschichte gradlinig erzählt und mit viel Tempo umgesetzt. Diese effektvolle Dramaturgie vermag zwar einige Schwachstellen des Drehbuchs nicht zu überdecken, doch fallen diese weniger ins Gewicht. Schwerer wiegt der Mangel an analytischer Tiefe sowohl im Historischen als auch im Psychologischen, der sich im Fortgang der Erzählung bemerkbar macht. So wird etwa das Umfeld von Lenas Familie nur angedeutet, sie und ihre Mutter erhalten nicht genügend Raum, um sich als Figuren glaubhaft zu entfalten.

Überzeugender spielen Levy und Schrader die Liebesgeschichte der beiden jungen Einzelgänger David und Lena, die tragischerweise quasi durch eine Begegnung am Spitalbett von Davids Mutter, welche Lena in ihrem Hotel schwerverletzt am Boden liegend aufgefunden hat, ihren Anfang nimmt. Ebenso gelingt David Strathairn eine starke Darstellung von Davids Freund Charles Kaminski, hinter dessen Maske als drittklassigem Anwalt sich ein energischer Nazi-Jäger verbirgt.

Ein aussagekräftiger Beitrag zur deutschen Geschichte und den heutigen politischen Auswirkungen dieser Geschichte ist Dani Levy zwar nicht gelungen. Seine eigenen Ansprüche hat er allerdings grossenteils erfüllt, und als hoffnungsvolles Signal für mehr Menschlichkeit entfaltet «Meschugge» durchaus seine Wirkung. ■

Pünktchen und Anton

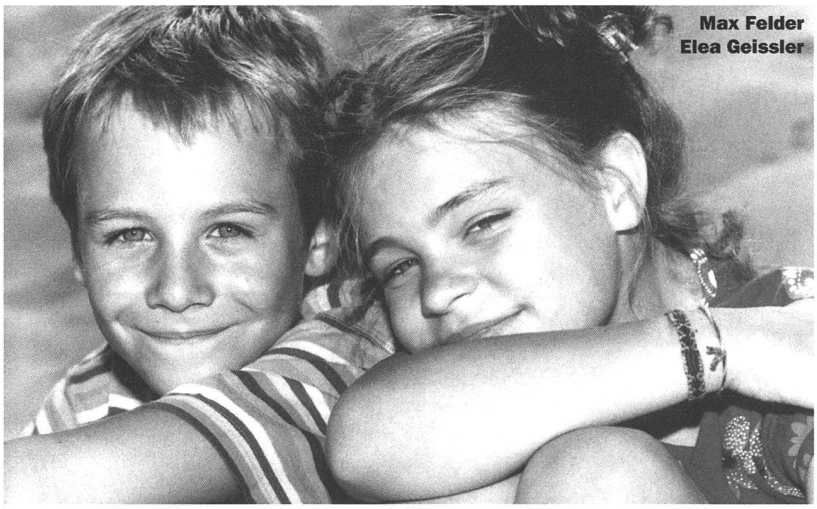
Regie: Carola Link
Deutschland 1999

Thomas Binotto

Verfilmungen von Literaturklassikern haben es oft schwer. Gerade weil sie so bekannt sind, hat das Publikum bereits seine eigene Bildwelt im Kopf, die es auf der Leinwand wiedersehen möchte. Eben dieser Gefahr setzte sich auch Carola Link («Jenseits der Stille», ZOOM 5/97) mit ihrer Verfilmung von Erich Kästners Jugendbuch «Pünktchen und Anton» (erschienen 1931) aus, aber sie hat die anspruchsvolle Aufgabe mit Bravour gemeistert.

Das Grundgerüst der Geschichte – in der Version von Carola Link – sieht so aus: Die zehnjährige Luise Pogge (Elea Geissler), genannt Pünktchen, und der gleichaltrige Anton Gast (Max Felder) sind unzertrennlich. Und das, obwohl sie in ganz verschiedenen Welten zu Hause sind. Pünktchen wächst im protzigen Haus eines wohlhabenden Chefarztes auf, Anton lebt mit seiner alleinstehenden Mutter in ärmlichen Verhältnissen. Pünktchen wird von einer Köchin und einem Kindermädchen umsorgt, Anton hilft der lungenkranken Mutter bis spät nachts in einer Eisdiele aus. Ihrer Freundschaft tut dies keinen Abbruch, im Gegenteil: Inmitten einer labilen, sich mehr oder weniger selbst betrügenden Erwachsenenwelt pflegen die beiden eine verschworene, couragierte Gemeinschaft. Pünktchen öffnet Antons Lehrer die Augen für die Nöte seines dauerschläfrigen Schülers und bringt ihn dazu, von Bestrafungen abzusehen. Und Anton lässt dank seiner Aufmerksamkeit einen Einbruch in der Pogge-Villa auffliegen. Die beiden Kinder teilen auch ihre Sorgen miteinander: Pünktchen leidet darunter, dass die Mutter zum Wohltätigkeits-Jetset gehört, für alle bedürftigen Kinder dieser Welt Zeit hat – nur für ihre Tochter nicht. Anton dagegen muss die Wahrheit über seinen Vater verkraften, der nicht gestorben ist, wie das die Mutter immer behauptet hat, sondern sich auf Nimmerwiedersehen abgesetzt hat.

Carola Links Film ist ein exemplarisches Beispiel dafür, wie man einem Klassiker gerecht werden kann – gerade auch, wenn man die Vorlage nicht für unantastbar hält. Die Grundintention scheint folgende Frage gewesen zu sein: Wie erzähle ich heute ein bald 70jähriges Buch so, dass die Geschichte glaubwürdig klingt? Um das zu erreichen, greift Carola Link selbstbewusst in den Plot ein, immer jedoch im Dienst der Vorlage. Ein überzeugendes Beispiel dafür ist die «Feuerzeug-Episode»: Anton wird von Pünktchen zu einem mondänen Fest der Pogges eingeladen. Auf der Suche nach einer Toilette findet er ein goldenes Feuerzeug und klaut es in der Hoffnung, aus dessen Verkauf den dringend nötigen Erholungsurlaub für seine kranke Mutter finanzieren zu können. Als diese das Vorhaben entdeckt, wirft sie Anton vor, ein Dieb zu sein, und schlägt ihn, worauf er türmt.


Max Felder
Elea Geissler

Bei Erich Kästner (1899 – 1974) wäre solches schlicht undenkbar gewesen: Ein Musterknabe wie Anton hätte niemals gestohlen. In seinem Buch hat der Konflikt zwischen Mutter und Sohn denn auch einen geradezu lächerlich anmutenden Grund: Anton vergisst ihren Geburtstag. Dank Links Eingriff in die Vorlage gewinnt nicht nur die erwähnte Auseinandersetzung an Plausibilität, auch wird Anton dadurch liebenswürdiger – gerade weil er kein perfekter Musterknabe mehr ist. Es wird deutlich, dass es Link vor allem darum ging, bei aller Märchenhaftigkeit des Geschehens auch eine glaubwürdige Geschichte zu erzählen.

Die grosse Leistung der Regisseurin besteht darin, sowohl der Vorlage als auch einer überzeugenden Filmdramaturgie gerecht zu werden, und sie schafft das Kunststück, ein bald 70jähriges Buch unverwüstlich aussehen zu lassen. Neben dem von ihr verfassten, sensiblen Drehbuch trägt auch das hervorragende und gut geführte Ensemble wesentlich zum ungetrübten Vergnügen des Films bei. Elea Geissler und Max Felder in den Hauptrollen sind schlicht umwerfend – charmante und im genau richtigen Masse vorwitzige Naturtalente. Bis in die Nebenrollen hinein bleiben keine Wünsche offen, keine der Figuren wird denunziert und – anders als teilweise bei Kästner – zur Karikatur degradiert. Letzteres betrifft vor allem Pünktchens Mutter und das Kinderfräulein: Beide sind im Film viel liebenswürdiger und auch sensibler gezeichnet als im Buch.

Wer von einer Literaturverfilmung erwartet, dass sie dem Geist und nicht dem Buchstaben der Vorlage gerecht wird, der liegt bei «Pünktchen und Anton» genau richtig – einem unterhaltsamen und berührenden Höhepunkt des Familienfilms und einer der gelungensten Kästner-Verfilmungen überhaupt. ■

Kleine Teun

Regie: Alex van Warmerdam
Niederlande 1998

Little Tony

Kaba Roessler

Alex van Warmerdam ist ein Multitalent: Die gemalten Bilder im Vorspann stammen von ihm, er spielt die Hauptrolle (Brand), schrieb das Drehbuch, komponierte die Musik, führte Regie und produzierte «Kleine Teun» zusammen mit seinem Bruder. Mit weiteren Mitgliedern der Produktion, zum Beispiel dem Kameramann Marc Felperlaan, arbeitet er seit Jahren regelmässig zusammen. Und mit der Hauptdarstellerin Annet Malherbe, die im Film Brands Ehefrau Keet mimt, ist er auch privat liiert. Das neuste Werk der «Sippe van Warmerdam» ist aber kein gemütlicher Familienfilm, sondern eine schwarze Komödie über eine «Beziehungskiste».

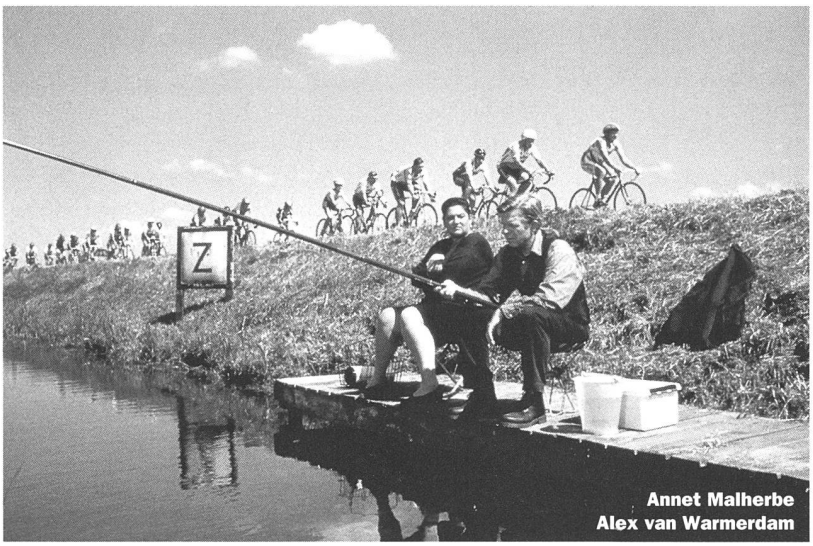
Die dominante Keet und ihr Mann Brand leben abgelegen an einem Deich. Ihre Beziehung ist nicht nur kinderlos, sondern auch ohne Leidenschaft und Zärtlichkeit. Die ersten Einstellungen zeigen die Umgebung ihres Bauernhofes, der diesen Namen kaum verdient. Der einzige Vierbeiner, der dort lebt, ist eine Ziege; Felder bestellt Bauer Brand keine, nur einen kleinen Garten. Ansonsten repariert er in der alten Scheune überdimensionierte Gartenzwerge oder sieht in der Stube fern. Keet, die in der Stadt das Geld verdient, muss ihm jeweils die Untertitel der Spielfilme vorlesen, weil er weder lesen noch schreiben, geschweige denn Englisch verstehen kann. Schliesslich verliert Keet die Geduld. Sie organisiert in der Stadt die junge Lehrerin Lena (Ariane Schluter), die Brand das Lesen und Schreiben beibringen soll.

Schnell erfüllt sich das Klischee: Der frustrierte Ehemann nimmt sich die junge Lehrerin zur Geliebten, und die Paarbeziehung wird zu einer *ménage à trois*. Dabei ist Keet nicht nur passiv und leidend, sondern zieht kräftig die Fäden. Sie provoziert das Verhältnis und fordert Brand auf, seine Gefühle auszuleben. Einerseits will sie ihn nicht verlieren, anderseits hofft sie, aus der Liaison ihres Mannes selber Gewinn zu ziehen: Die Geliebte soll das Kind, das sie selber nicht bekommen kann – den kleinen Toni – «produzieren».

Jede Einstellung ist sorgfältige komponiert. Der Grundriss des Hauses, die Wahl der Gegenstände, ihre Anordnung und die Farben verdichten die Stimmung. Es findet eine Reduktion der Ausdrucksmittel auf wenige Elemente statt. Die *mise-en-scène* und das Dekor erinnern an einen Schwank: Das Spiel der Protagonisten lebt von deren lakonischer Darstellung, die Dialoge sind pointiert, und das Wesen der Figuren wirkt wie grob aus einem Stück Holz geschnitzt. Besonders Annet Malherbe überzeugt mit einer intensiven und souveränen Darstellung.

Einen Kontrast zu den klaustrophobischen Innenaufnahmen setzen die Panoramaaufnahmen aussen. Sie zeigen einen offenen Horizont, der den Personen fehlt, symbolisieren aber auch deren Verlassenheit und Leere. Brand bleibt oft stumm, lebt seine Triebhaftigkeit ohne Reflexion aus und findet nur im Streit Gesten und Worte. Keet versucht, in ihrem Reich zu dominieren. Sie ist eloquent, überlegen, bringt das Geld nach Hause und bestimmt, was Sache ist. Was sie kocht, wird gegessen, und seien es unappetitliche Innereien. Keets Machtverlust wird offensichtlich, wenn sie die von Lena in ihrer eigenen Küche zubereiteten, verabscheuten Pferdewürste essen muss. Frustrationen werden einerseits durch Essen kompensiert – Keet war auch schon dünner –, andererseits auch produziert, und am Tisch wird ein Kampf um Leben und Tod ausgetragen.

Nach der Einführung der grotesken Figuren und des originellen Dekors wird die Geschichte im Mittelteil mit surrealen Bildern vorangetrieben. Der schliesslich folgende brutale, aber auch simple Schluss ist eine kleine Enttäuschung. Die grobe Skizzierung der Charakteren hat den Nachteil, dass ihre Beweggründe diffus bleiben. So schaut man dem Treiben zu und fragt sich, was die Frauen eigentlich an Brand finden. Dass das Dreiecksverhältnis nicht funktioniert, wird bald klar, und dass der Film auf ein brachiales Ende zusteuert ebenso: Sogar das Flugzeug, das über den Hof fliegt, bietet keine Fluchtmöglichkeiten, denn es versprüht Insektizide. Aus einer ausgelaugten Zweierbeziehung gibt es also kein Entkommen. Nur der kleine Toni überlebt alle Unbill (noch) unbeschadet; fragt sich allerdings, wie lange es dauert, bis er seine Unschuld verliert. ■



Annet Malherbe
Alex van Warmerdam

Lulu on the Bridge

Regie: Paul Auster
USA 1998

Judith Waldner

Als Autor hat er sich längst einen Namen gemacht, jetzt hat er seinen ersten Spielfilm in Alleinregie gedreht: Paul Auster, geboren 1947 in den USA, Verfasser von so bemerkenswerten Romanen wie «The Music of Chance» (Die Musik des Zufalls, 1990). Bereits vor der Realisierung von «Lulu on the Bridge» hatte Auster mit Film und Kino zu tun. 1995 schrieb er die Drehbücher zu «Smoke» – basierend auf seiner Kurzgeschichte «Auggie Wren's Christmas Story» – sowie zu «Blue in the Face» und zeichnete bei beiden, neben Wayne Wang, als Koregisseur.

In seinem Film «Lulu on the Bridge» geht es um den nicht mehr ganz jungen Jazzsaxophonisten Izzy (Harvey Keitel), der während eines Auftritts in einem New Yorker Club von einem Amokläufer angeschossen wird. Die Kugel trifft Izzys Lunge, er überlebt, wird aber nie mehr spielen können. Weil die Musik des Mannes ein und alles war, sieht er keinen Sinn mehr im Leben und verfällt in eine Depression. Zwei Dinge, die beide durch Zufall in Izzys Besitz geraten, bringen eine Wende: eine Telefonnummer und ein Stein, der im Dunkeln leuchtet und denjenigen, der ihn in die Hände nimmt, mit einem allumfassenden Glücksgefühl erfüllt. Die Telefonnummer gehört der jungen Schauspielerin Celia (Mira Sorvino). Izzy ruft sie an, weil er annimmt, sie wisse etwas über den Stein. Dem ist nicht so, doch zwischen den beiden an sich unterschiedlichen Menschen entsteht schon beim ersten Treffen eine tiefe emotionale Bindung. Sie werden ein Liebespaar, Izzys Lebensgeister erwachen von neuem, und bei Celia stellt sich beruflicher Erfolg ein: Sie erhält die Rolle der Lulu in einem Remake von Georg Wilhelm Pabsts «Die Büchse der Pandora». Keine Macht der Welt kann das Paar mehr trennen – so scheint es zumindest zu Beginn.

Auster bringt keine bis ins Detail ausgeführte Geschichte, in der alles erklärt wird, auf die Leinwand. Das ist natürlich keine Drehbuchschwäche, sondern Absicht. Allerdings fehlt es «Lulu on the Bridge» an jenem oszillierenden Schillern, das bei dieser Art des Erzählens unabdingbar ist, um Erklärungen oder Empfindungen jenseits des Forumlier- oder Abbildbaren zumindest anzutönen. Was Auster in seinen Romanen also vorzüglich kann, ist ihm in seinem Film nicht wirklich gelungen. Der Hauptgrund dafür, dass «Lulu on the Bridge» die Seele letztlich kaum zum Schwingen bringt, liegt im Formalen. Dramaturgisch zwar stimmig und darstellerisch beeindruckend, überzeugen etwa simple Schnitt-Gegenschnitt-Muster wenig. Insgesamt ist «Lulu on the Bridge» für den erzählten Stoff zu konventionell gemacht – mit einer Ausnahme: Das Farbkonzept ist nicht nur interessant, sondern bestechend. So lebt Celia in einer Wohnung, deren Wände verschiedenfarbig – blau, grün, gelb – gestrichen sind, und deren Teppich nochmals einen kontrastierenden Ton hat.

Diese alles andere als monochrome Farbgebung ist derjenigen sehr ähnlich, die der amerikanische Maler Edward Hopper (1882 bis 1967) in vielen seiner späteren Bilder verwendet hat. So erinnert «Lulu on the Bridge» von der Farbkomposition her in etlichen Einstellungen stark an Hoppers Gemälde «Hotel Room» aus dem Jahr 1931, wenngleich Auster weniger leuchtende Töne verwendet hat: Spezielle Farbzusammenstellungen, ungebrochene Farbflächen sowie klare, intensive Töne zeichnen «Lulu on the Bridge» aus, wodurch der Film gleichzeitig imaginär und authentisch wirkt. Noch überhöht wird dieses Konzept in der Kleidung von Celia. Sie trägt meist verschiedene blauviolette Oberteile übereinander, welche farblich gerade knapp nicht zusammenpassen – und sie wirkt somit leicht unwirklich.

Um den stilistisch dem Realismus zuzurechnenden Edward Hopper noch einmal als Beispiel zu bemühen: Er hat sich dadurch ausgezeichnet, dass er es verstanden hat, in seinen Bildern keine Zustände, sondern Empfindungen sichtbar zu machen. Kein Zweifel, Auster hat das in seinem Film ebenfalls versucht – ein Schluss, den nicht primär sein Farbkonzept, sondern vielmehr die ganze Anlage der Geschichte nahelegt. Gelungen ist ihm das, trotz etlicher sehr schöner und stimmiger Sequenzen, nur sehr bedingt. ■

Mira Sorvino

Emporte-moi

Regie: Léa Pool
Schweiz/Kanada/Frankreich 1999

Daniel Däuber

Die 13jährige Hanna (Karine Vanasse) ahnt gleich zu Beginn, als sie im Sommer 1962 bei den Grosseltern mütterlicherseits in den Ferien weilt, welche tiefgreifenden Veränderungen das Erwachsenwerden mit sich bringen wird – auch wenn ihr die Grossmutter nur unbeholfen Informationen zur einsetzenden Monatsblutung liefern kann. Ein Telefonanruf ihres Vaters in die Ferienidylle lässt dann die spannungsvollen familiären Beziehungen Hannas anklingen. Plötzlich sieht sie sich gleichzeitig mit ihren verwirrenden Gefühlen konfrontiert, beginnt sich langsam von der Familie abzulösen und sucht ihre Bestimmung im Leben.

Nach und nach pendelt sich der Film ein, gibt nach der Rückkehr Hannas zu ihren Eltern nach Montreal in ruhigen, beobachtenden Bildfolgen eine ganze Anzahl von möglichen Themen vor. Wie die Wellen des Meeres am Anfang des Films nähert sich «Emporte-moi» diesen, um sich sogleich wieder zurückzuziehen: Hannas Vertrautheit mit dem älteren Bruder (Alexandre Mérineau), die erfolglosen schriftstellerischen Ambitionen des Vaters (Miki Manojlovic) sowie die daraus entstehenden ökonomischen Engpässe, die kräftezehrende Lohnarbeit der Mutter (Pascale Bussières) und ihre Flucht in ein Nervenleiden (samt suizidaler Impulse), Hannas Schwärmereien für Frauen.

Bald einmal wird klar, dass der in Kanada lebenden Schweizer Regisseurin nicht daran liegt, sich bloss auf die Geschichte der Geschwister zu beschränken oder auf Hannas zunehmend gespannte Beziehung zum Vater, auf ihr tatenloses Zusehen-Müssen beim selbstzerstörerischen Verhalten ihrer Mutter oder auf die aufregenden Gefühle für die gleichaltrige Laura (Charlotte Christeler). Léa Pool versucht ganz unspektakulär, ein breites Spektrum an Eindrücken, Situationen und Bezugspersonen in das Leben der 13jährigen Protagonistin einzubauen, um sie so in ihrer Art und ihrem Reifeprozess zu modellieren. Dabei erklingt das titelgebende Lied «Emporte-moi», das von der Sehnsucht nach einem anderen Ort spricht. Hannas Gefühl der Verlorenheit findet seine Entsprechung in dem Bild, in welchem sie sich – wie tot ins Wasser abgesunken – von der Bewegung der Gezeiten wegtragen lassen möchte. Dann sieht man sie im Kino, wo sie sich wiederholt Jean-Luc Godards «Vivre sa vie» (1962) anschaut, fasziniert von der einen Darstellerin, die über die Eigenverantwortlichkeit monologisiert. Nicht nur, weil ihre Lehrerin (Nancy Huston) dieser Figur ähnlich sieht, sondern auch aus jugendlicher Schwärmerei sucht Hanna Halt bei ihr – ein Ersatz für die überforderte Mutter und den erfolglosen Vater.

Mit der Zeit rückt die Selbstbestimmung, auch jene über den eigenen Körper und die Sexualität, in den Vordergrund. Hanna tastet sich vor; enttäuscht von ihren Eltern, sucht sie in jugendlicher Naivität in der Prostitution nach der fehlenden Zuneigung und nach sexuellen Begegnungen: Ein thematischer Block im Film, der nicht sehr überzeugend, weil ziemlich überzeichnet geraten ist, während Léa Pool bis dahin darauf geachtet hat, ihre Geschichte nicht nur in dezen-

«Mein Vater ist der Schlüssel zu meinem Werk»

Mit «Anne Trister» gelange Léa Pool 1986 der Durchbruch. Ein Interview mit der nach Montréal ausgewanderten Schweizerin zu ihrem bisher persönlichsten Film «Emporte-moi».

Dominik Slappnig

Sie zeigen eine enorme Sensibilität in Ihrer Beschreibung eines pubertierenden Mädchens. Was hat Sie zu dieser Geschichte inspiriert?

Der Stoff ist sehr persönlich. Ich habe gemerkt, dass ich eigentlich während Jahren um dieses Thema gekreist bin. Ich würde es als Herz meiner kreativen Themen bezeichnen. Schon in «Anne Trister» war es da, auch dort gab es das kleine Mädchen und dessen Beziehung zur Mutter. Jetzt bin ich das Thema erst richtig angegangen, weil ich das Gefühl habe, dass es wichtig ist für das Weiterkommen in meiner Arbeit. Ausserdem bin ich erst kürzlich Mutter geworden. Ich habe eine Tochter adoptiert. Dies war für mich der ideale Zeitpunkt, mich mit meiner Kindheit auseinanderzusetzen. Natürlich ist der Film auch ein Film über den Verlust der Unschuld, und hätte ich den Film am Anfang meiner Karriere gemacht, wäre er sicher ganz anders, kämpferischer geworden.

In Ihren früheren Filmen scheinen die Hauptpersonen oft darunter zu leiden, dass sie sich verändern wollen, es aber nicht können. Mit diesem Film haben Sie nun von diesem Muster Abstand genommen ...

Das hat zwei Gründe: Erstens bin ich heute glücklicher, als ich es damals war, zweitens muss ich mir heute nichts mehr beweisen. Früher war für mich das Kino alles. Alles, was ich hatte, sollte im

Pascale Bussières
Karine Vanasse

tem Dekor der damaligen Zeit spielen zu lassen und mit dem entsprechenden musikalischen Hintergrund zu versehen, sondern sie auch moderat voranzutreiben.

Léa Pool hat mit «Emporte-moi» weniger einen Film für Jugendliche realisiert als vielmehr einen *über* sie – aus der Perspektive einer Erwachsenen. Mit der in Kanada vor allem durch Fernsehproduktionen bekannten Hauptdarstellerin Karine Vanasse hat die Regisseurin einen Glücksgriff getan. Sie setzt auf deren Natürlichkeit, burschikose Keckheit, gleichzeitig auch auf ihre scheue Zurückhaltung und Verletzlichkeit. Doch letztlich kann die überzeugende Darstellerin nicht ganz vergessen machen, dass Léa Pool mit dem Thema offenbar etwas verloren war, man sich etwas mehr Leidenschaft gewünscht hätte. ■

Kino aufgehen. Heute ist zwar immer noch ein grosser Teil von mir im Kino zu Hause, aber es gibt daneben einen Teil von mir, der sich mit ganz anderen Sachen beschäftigt. Ausserdem hat sich dadurch, dass ich eine Tochter aufziehe, mein Leben völlig verändert. Ich habe die letzten drei Jahre Dokumentarfilme gemacht, weil es mir schlicht nicht mehr möglich war, mich auf die Strapazen eines Spielfilms einzulassen. Als ich dann «Emporte-moi» in Angriff genommen habe, tat ich das zum ersten Mal sehr locker und entspannt.

Welche Entwicklung macht die von Karine Vanasse dargestellte Hauptfigur Ihres Films durch?
Sie löst sich von ihrer Mutter. Sie hat am Schluss des Films eine Filmkamera und richtet den Blick nach aussen. Sie singt ein Lied – ein fröhliches Lied von Brigitte Bardot aus einem Film von Louis Malle und nicht mehr eines von Anna Karina aus Jean-Luc Godards «Vivre sa vie».

«Emporte-moi» spielt anfangs der sechziger Jahre. Wäre es auch möglich gewesen, diese Geschichte heute anzusiedeln? Und warum haben Sie das nicht getan?
Wegen dem Vater. Wenn man meine bisherigen Filme kennt, wird man feststellen, dass eben diese Vaterfigur bisher fehlte. Doch eigentlich ist mein Vater der Schlüssel zu meinem Werk. Meine Identität wurde durch ihn entscheidend geprägt. Er war ein Vater ohne Heimat, ein gescheiterter Schriftsteller, ein polnischer Jude, der den Zweiten Weltkrieg durchgemacht hatte und nicht mit seinen schrecklichen Erlebnissen umgehen konnte. Als ich mich dann entschied, endlich diesen Film zu realisieren, konnte ich ihn – da der Krieg für den Charakter des Vaters entscheidend war – nicht einfach in eine beliebige Zeit versetzen.

War es auch diese Dominanz des Vaters, die dazu geführt hat, dass Sie die Schweiz verlassen haben?
Nein, mein Vater starb vorher, es war mehr die Schweiz im Generellen, die ich verlassen wollte. Ich wollte weg, an einen Ort, der mich stimuliert, der mich wegträgt. Aber ich bin nicht nach Kanada gegangen, um zu bleiben. Ich wollte bloss ein Jahr weg und etwas frische Luft schnappen ...

Wenn Sie heute zurückschauen: War der Schritt, in Montréal zu arbeiten, richtig?
Ich weiss nicht, ob ich sonst Filmemacherin geworden wäre. In Montréal wagte ich, mehr zu machen. Ich wurde eine andere Person und war nicht mehr länger die Freundin von X oder die Lehrerin von Y.

Was bedeutet für Sie die Arbeit von Jean-Luc Godard, den Sie im Film prominent zitieren?
Godard ist für mich ein sehr wichtiger, zeitloser Begleiter meiner Arbeit. Er kümmert sich nicht um Modeströmungen. Er macht, was er machen muss. Das finde ich das Grossartige an ihm. So habe ich seinen 1962 realisierten «Vivre sa vie» zitiert und auch andere Filme, die mich zu dieser Zeit beeinflusst haben, beispielsweise Ingmar Bergmans 1966 entstandener «Persona».

Man erkennt das Zitat sofort, in der Einstellung, in welcher Hanna und ihre Mutter nebeneinander im Profil aufgenommen werden.
Genau. Ich hatte damals, als «Persona» lief, im Kino ein Foto von dieser Szene gemacht. ■

Idioterne

Regie: Lars von Trier
Dänemark 1998

The Idiots

Matthias Rüttimann

Das Filmmanifest «Dogma 95» ist in aller Munde. Halten die Dänen die Welt zum Narren, oder bahnt sich hier die Erneuerung der Filmkunst an? Nach dem Bekenntnis der Initianten soll mit «Dogma 95» der als dekadent erklärte Autorenfilm und ein Kino der Illusionen abgeschminkt, ein filmkünstlerischer Zustand der Unschuld erreicht werden.

Um einen idealistischen Zustand der Unschuld geht es auch den Idioten in Lars von Triers «Dogma 95»-Film «Idioterne». Zehn Erwachsene, die es zu ansehnlichen bürgerlichen Berufen gebracht haben, suchen das Heil im Verzicht auf Vernunft und Verstand. Durch eine möglichst perfekte Nachahmung geistig Behinderter wollen sie «den Idioten in sich» hervorlocken. Dazu haben sie sich in ein Haus eingeschlichen, das ihr Meinungsführer Stoffer (Jens Albinus) für einen Onkel verkaufen sollte. Dort und auch in der Öffentlichkeit, wo sie als Gruppe etwa eine Fabrik besichtigen oder das Schwimmbad heimsuchen, erproben sie das Idiotsein. Mit zunehmender Radikalität drängt Stoffer die Gruppe immer tiefer in das Experiment, bis sich die Grenzen zwischen Spiel und Wahnsinn verwischen.

Wie in früheren Werken von Triers taucht das Publikum mittels einer Figur in die Welt des Films ein. Karen (Bodil Jørgensen) stösst zu Beginn des Films zu den Idioten. Obwohl fast magisch angezogen, überwindet sie nur allmählich Scheu und Vorbehalte, bis sie sich zum ersten Mal fallen lassen kann. Mit Karen gelingt von Trier eine irritierende Figur. Wie Bess in «Breaking the Waves» (ZOOM 10/96) reagiert sie mit kindlicher Spontaneität auf ihre Umwelt. Zugleich trägt sie Zeichen einer Verstörung an sich, deren Ursache der Film dramaturgisch geschickt erst am Ende enthüllt. Von Trier verzichtet jedoch darauf, das dramatische Potential der Beziehung von Stoffer oder Karen auszuschöpfen. Stattdessen erzählt er eher anekdotenhaft von den Unternehmungen der Gruppe und rückt auch andere Figuren in den Vordergrund. Auch wenn die Spannung zuweilen nachlässt, erreicht der Film immer wieder Momente von höchster Intensität. Die kleine Liebesgeschichte zwischen Jeppe (Nikolaj Lie Kaas) und Josephine (Louise Mieritz) gehört zum Ergreifendsten, was im Kino je zu sehen war. In solchen Momenten blitzt eine Qualität auf, die dem angestrebten Ideal von «Dogma 95» nahekommt.

Der Verzicht, die Geschichte dramatisch auszureizen, trägt mit dazu bei, dass der Film sehr authentisch und also dokumentarisch wirkt. Durch eingefügte Interviews, in denen sich die Gruppenmitglieder rückblickend über das Experiment äussern, wird dieser Eindruck noch verstärkt. Das ist jedoch Täuschung. Der Film folgt sehr genau dem Drehbuch, das von Trier in vier Tagen niedergeschrieben hat. Die Schauspieler improvisierten nach dem Script, und von Trier folgte ihrem Spiel mit der Kamera. Insofern ist «Idioterne» wenngleich Spielfilm, doch auch Dokument eines Film-Experiments.

«Idioterne» ist von Triers Experiment nach den Regeln von «Dogma 95» und dennoch auch ein typischer von Trier-Film. «Epidemic» (1987), der zweite Film seiner Europa-Trilogie, welcher so dilettantisch daherkam, dass ihn die produzierenden Fernsehverantwortlichen für einen schlechten Scherz hielten, war ein erster Versuch, das Kino der Illusionen abzuschminken. Mit der Fernsehserie «Riget» (1994/97) und dem Film «Breaking the Waves» hat von Trier jene Techniken erprobt, welche das auffälligste Merkmal der «Dogma 95»-Produktionen darstellen: Eine Handkamera, die wie ein neugieriges Auge die Szenerie abtastet, und eine *mise-en-scène*, welche mit abrupten, auffälligen Schnitten die Handlung in Splitter zerlegt. Damit bewirkt von Trier beim Publikum, was Thema und Tendenz in all seinen Filmen seit «The Element of Crime» (1984) war: Verlust der Kontrolle, Ausgeliefertsein an höhere Mächte, mögen diese Gott, Zufall, Unterbewusstsein, Geister, das Böse oder auch von Trier heissen.

Die Idee zu «Idioterne» und «Dogma 95» seien gleichzeitig geboren worden, gesteht Lars von Trier. Die Idioten und die «Dogma 95»-Brüder haben gemeinsam das Verlangen, die Kontrolle über ihr Tun zu verlieren. Während das Gruppenexperiment der Idioten jedoch scheitern muss, gelingen den «Dogma 95»-Regisseuren höchst beachtliche Werke («Festen», ZOOM 2/99). Über das Geheimnis philosophiert von Trier: «Man kann die Technik – die Technik 'Dogma 95' oder die Technik der Idiotie – bis ans Ende der Zeiten praktizieren, und es kommt nichts dabei heraus, ausser wenn man ein tiefes und starkes Verlangen und ein Bedürfnis hat, es zu tun.» Daran gebricht es dem konvertierten Katholiken offensichtlich auch bei seinem jüngsten Streich keinen Augenblick. ■

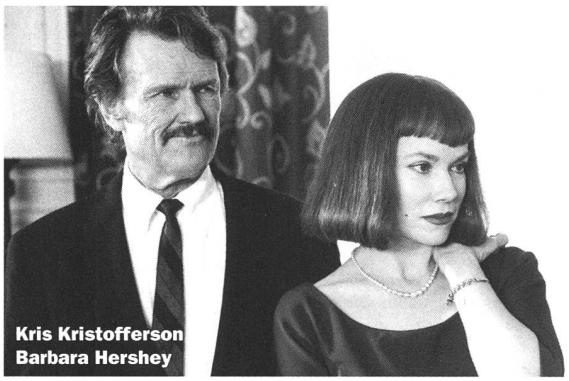
Mehr zum Manifest «Dogma 95» in ZOOM 2/99.

A Soldier's Daughter Never Cries

Regie: James Ivory
USA 1998

Michael Lang

Die Fangemeinde des kalifornischen Filmemachers James Ivory ist beachtlich und umfasst eine erstaunlich breite Alterspalette. Man liebt seine handwerkliche Fertigkeit, seine famose Schauspielerführung und seine pointierte Art des Geschichtenerzählens. Dass Ivory auf spekulatives Gehetze und effekthascherische Tricks verzichtet, gehört zum Stil. Nach zwei mittelprächtigen Werken («Jefferson in Paris», 1994 und «Surviving Picasso», 1996) erfüllt nun das bewährte Team – Regisseur Ivory, Drehbuchautorin Ruth Prawer Jhabvala, Produzent Ismail Merchant – wieder die hohen Erwartungen, die Filme wie «A Room With a View» (1986), «Howards End» (1992) oder «The Remains of the Day» (1993) geweckt haben.


Kris Kristofferson
Barbara Hershey

«A Soldier's Daughter Never Cries» spielt in den sechziger und siebziger Jahren dieses Jahrhunderts und basiert auf dem 1990 erschienenen, autobiografisch geprägten Roman von Kaylie Jones, der Tochter des amerikanischen Autors James Jones (1921 – 1977), dessen ebenfalls in einem autobiografischen Roman aufgezeichnete Kriegserlebnisse die Basis für Terrence Malicks Filmepos «The Thin Red Line» (ZOOM 3/99) bildeten. Kaylie Jones skizziert das Porträt einer Familie und liefert genau den Stoff, aus dem Ivorys Filme ihre Kraft schöpfen. Es geht dabei um den kultivierten und doch erdverbundenen amerikanischen Schriftsteller und Ex-Militär Bill Willis (Kris Kistofferson), der mit seiner intelligenten und attraktiven Gattin Marcella (Barbara Hershey) und der siebenjährigen Tochter Channe (Leelee Sobieski) im bohemehaften Paris lebt.

Eines Tages beschliesst das Ehepaar Willis, den sieben Jahre alten Benoît (Samuel Gruen) aufzunehmen, der einst von seiner minderjährigen Mutter zur Adoption freigegeben wurde. Das gibt anfangs Probleme: Die Tochter sieht ihre Rolle als Platzhirsch bedroht, der Junge hat Mühe, sich im luxuriösen Haushalt zurecht zu finden, und das Dienstmädchen Candida (Dominique Blanc) hat mit dem neuen Gast ebenfalls Mühe. Doch die künstlich erweiterte Familie rauft sich schnell zu einer Einheit zusammen. Im zweiten Teil des Films zeigt Ivory sensibel die Schul- und Pubertätszeit der Geschwister in den bewegten späten sechziger und in den siebziger Jahren. Und im dritten Kapitel, das auf einem idyllischen Landsitz in North Carolina an der amerikanischen Ostküste spielt, wird der problematische Übergang vom Kinder- ins Erwachsensein abgehandelt und die Konsequenz, die eine schwere Herzerkrankung des Vaters mit sich bringt.

Ivory gelingt ein liebevolles Potpourri aus prägenden Episoden. Einmal kommt die Sicht der Jungen zum Tragen, dann wieder ruht der Blick auf der Befindlichkeit der Eltern. Im Mittelteil erzählt er in einer Rahmenhandlung zudem von der hippieartigen, emanzipierten Mrs. Fortescue (Jane Birkin) und ihrem verträumten, androgyn wirkenden Sohn, der quasi zu Channes erster Liebe wird. Dass in Ivorys zuweilen humorvoll-melancholischem Film wieder alle Rollen plausibel besetzt sind, versteht sich. Aus dem Ensemble ragen dennoch die zeitlos schöne, sinnliche Barbara Hershey sowie der legendäre Folksänger und Akteur Kris Kristofferson heraus – und die sehr talentierte Leelee Sobieski, die durch ihren natürlichen Charme bezaubert.

Bei der Suche nach neueren Vergleichen mit «A Soldier's Daughter Never Cries» kommt man an Ang Lees Beziehungstragödie «The Ice Storm» (ZOOM 11/97) nicht vorbei, in der die heuchlerische Prüderie und Verlogenheit in der Nixon-Ära der siebziger Jahre meisterlich kommentiert wird. Bei Ivory beeindruckt dagegen die bewegende Art, mit der er es nahezu spielend schafft, die kulturellen Gegensätze zwischen der französisch-europäischen und der amerikanischen Lebensart in der Provinz abzubilden und den Zeitgeist mit dem Auge des weisen und scharfen Beobachters zu rekonstruieren. Dabei vertraut er – bei allen Andeutungen der unberechenbaren Launen des Schicksals – auf einen optimistischen Tenor.

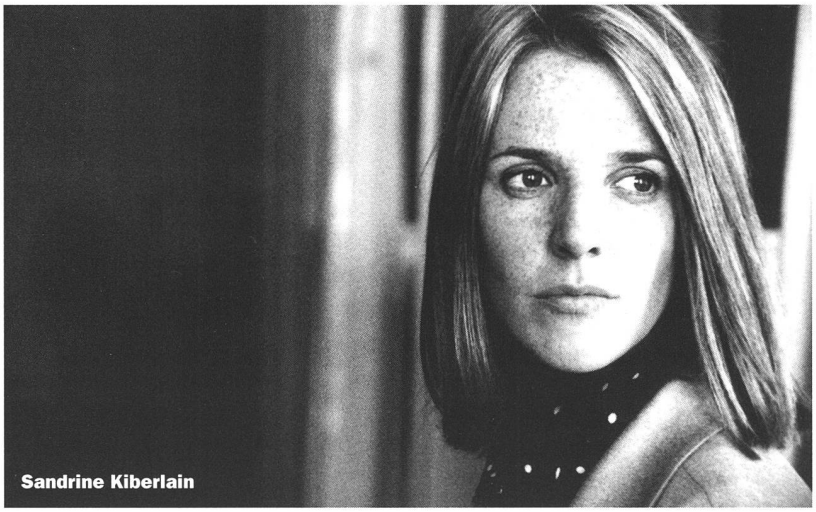
James Ivory präsentiert keine Musterfamilie, sondern eine aussergewöhnliche. Wie weit Kaylie Jones ihre eigene Chronik erstellt hat, ist nicht bekannt. Tatsache bleibt, dass ihre Aufzeichnungen – wieder im Gegensatz zu «The Ice Storm» – einem gütigen Vatercharakter gewidmet sind. Dem Publikum bleibt so nach einem facettenreichen Film das Gefühl, eine Lebens- und Schicksalsgemeinschaft kennengelernt zu haben, deren Grundwerte Toleranz, Wärme und Fürsorglichkeit sind. «A Soldier's Daughter Never Cries» ist gewiss nicht Ivorys perfektester Film, aber er besticht durch seine auf Versöhnlichkeit abzielende, ethisch fundierte Haltung. ■

Le septième ciel

Regie: Benoît Jacquot
Frankreich 1998

Horst Peter Koll

Hypnose – das ist der schlafähnliche Zustand, der durch Suggestion künstlich hervorgerufen werden kann. Dabei sind Hypnotiseure einerseits als seriöse Therapeuten an der Schwelle zwischen Medizin und Psychologie anerkannt, werden andererseits aber häufig als Jahrmarkt-Scharlatane diskreditiert, die mit Taschenspielertricks ein staunendes Publikum in Bann schlagen. In dieser Janusköpfigkeit ist der Hypnotiseur durchaus mit dem Filmemacher «verwandt», der sein Medium ebenfalls im Wechselspiel zwischen Jahrmarktsattraktion und Kunst immer wieder neu definieren muss.


Sandrine Kiberlain

Für Benoît Jacquot ist dieser Zusammenhang zwischen Hypnose und dem Kino Dreh- und Angelpunkt seines neuen Films. Mit einem zwischen Traum und Wirklichkeit fliessenden Erzählansatz entfernt er sich weit von der fast dokumentarischen Inszenierung früherer Arbeiten; bei aller Liebe zur Genauigkeit und Präzision wird «Le septième ciel» von einem eigentümlichen, zunächst irritierenden Schwebezustand zwischen Lug und Trug bestimmt, und dies sowohl auf der Handlungsebene als auch im Verhältnis zwischen dem Film und seinem Betrachter, der lange nicht weiss, was er von der Geschichte halten soll. Aber: Er sollte sich wachen Auges gedulden und sich spätestens durch das himmlisch schöne Ende belohnen lassen.

Zu Beginn tritt aus der Verschwommenheit unscharfer Lichtpunkte Mathilde (Sandrine Kiberlain) hervor, mit feierlichem Gesichtsausdruck und aufmerksamem Blick – und doch seltsam abwesend. Die schöne junge Frau eines Pariser Chirurgen (Vincent Lindon), Mutter eines etwa siebenjährigen Jungen, entpuppt sich als zwanghafte Ladendiebin. Ihre Arbeit als Notarin in der Kanzlei ihrer Mutter (Francine Bergé) vernachlässigt sie zunehmend, zumal sie immer wieder auch an Ohnmachtsanfällen leidet, denen lange Tiefschlafphasen folgen. Irgend etwas geht in Mathilde vor, niemand aber schaut in sie hinein, nicht ihr Mann Nico und auch nicht der Zuschauer, der sie bei den vielen akribisch eingefangenen Alltagsverrichtungen als «normal», bei ihren Aussetzern vielleicht als exzentrisch bis «zickig» erachten mag.

Während einer Party begegnet Mathilde ein rätselhafter älterer Mann (François Berléand), der sich später als Hypnose-Arzt entpuppt. Schon bald übt er einen grossen Einfluss auf Mathilde aus; ihm öffnet sie sich bereitwillig und akzeptiert ihn als ihren «Meister des Windes und des Wassers», als jene Persönlichkeit, so erklärt es ihr der Arzt, der traditionsbewusste Chinesen bei der Aufteilung der Zimmer und Möbel in einem neu bezogenen Haus berät. Denn auch Mathilde ist offensichtlich dabei, ein «neues Haus zu beziehen»: Unter dem Einfluss der Hypnose findet sie innere Ruhe und Erfüllung, vor allem auch in sexueller Hinsicht. Nachdem sie sich bislang Nicos Liebesspielen nahezu unbeteiligt hingegeben hat, empfindet sie nun ungekannte sexuelle Befriedigung. Ausgerechnet diese offen ausgedrückten Gefühlsregungen aber irritieren und verwirren Nico.

Jacquot teilt die Geschichte in zwei Teile, wobei sich der erste auf Mathilde, der zweite auf Nico konzentriert. Männliches und weibliches «Prinzip», Tag und Nacht, Innen- und Aussenansichten, Wachzustand und Traum, Einbildung und Wahrheit – auf diese und weitere Dualitäten baut die filmische Erzählung unaufdringlich auf, um sie ganz am Ende in einer Symbiose zu einer Art von Erlösung zusammenzuführen.

Mathildes Arzt lenkt den Blick seiner in Trance versunkenen Patientin einmal behutsam zur Seite und lässt sie auf die weisse Wand schauen, auf der sich die Bilder ihrer Vergangenheit einstellen; und ähnlich muss sich der Zuschauer von Jacquot lenken lassen und bereit sein, das nicht Gezeigte hinzu zu addieren, um die Dinge zu vervollständigen. Dabei wird es immer fraglicher (aber auch unbedeutender), ob Mathildes Hypnose-Arzt wirklich existiert; vielleicht erlag der Betrachter lediglich einem imaginierten Trugbild, das sich Mathilde auf dem Weg zur Bewältigung ihrer Lebenskrise ersann.

Während die Namen der Beteiligten im Nachspann des Films auf schwarzem Grund ablaufen, reden Mathilde und Nico weiter, in der Dunkelheit, leise, zärtlich und behutsam. Einen intimeren und zärtlicheren Moment einer liebevollen Annäherung «sah» beziehungsweise hörte man selten im Kino – es ist in der Tat ein Stück vom «siebten Himmel». ■

Little Voice

Regie: Mark Herman
Grossbritannien 1998

Günter H. Jekubzik

Mit dem Publikumserfolg «Brassed Off» (ZOOM 8/97) gab Regisseur Mark Herman der britischen Sozialkomödie musikalischen Schwung. Auch sein neuer Film «Little Voice» spielt sehr humorvoll mit dem besonderen Verhältnis der Briten zum populären Liedergut. Allerdings folgt der Skizzierung eines politisch-öffentlichen Umfeldes in «Brassed Off» nun eine kleine, familiäre Geschichte.

Laura Hoff (Jane Horrocks), die «Heldin» in Hermans neuem Film, ist ein stilles, junges Mauerblümchen, das sich über dem verwaisten Plattenladen ihres verstorbenen Vaters zwischen Tagträumen und in Vinyl gepressten Erinnerungen versteckt. Little Voice – kurz L.V. – wird sie wegen ihrer piepsigen Stimme genannt, die sie selten genug hören lässt. Dafür spielt das zierliche Wesen mit den strähnigen Haaren Tag und Nacht die alten Platten des Vaters. Die grobschlächtige Mutter Mari (Brenda Blethyn) hingegen redet ununterbrochen mit einem vor allem lauten Organ, so dass die Tochter zwangsläufig verstummen musste.

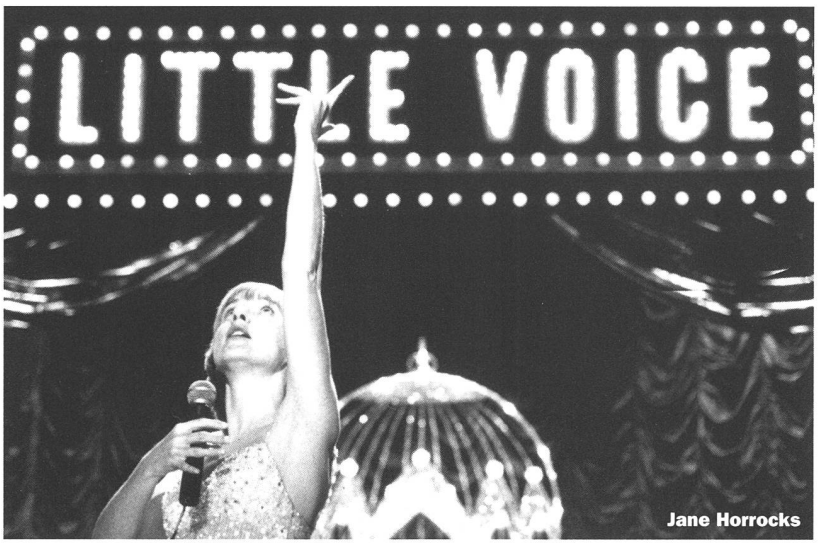
In ihrer Verzweiflung greift sich die alleinstehende Mari jeden erreichbaren Mann. Ray Say (Michael Caine), ein Starpromoter, der von angeblich besseren Zeiten zehrt, horcht allerdings mitten im Sauf- und Sexgelage auf: Mit einer faszinierenden Stimme imitiert L.V. bekannte Schlager. Verblüffend und bezaubernd erklingen die *standards* berühmter Sängerinnen wie Judy Garland, Marilyn Monroe, Marlene Dietrich oder Billie Holiday aus der Dachkammer. Schnell entwirft Ray grosse Pläne von Erfolg und Reichtum: Die extrem schüchterne Little Voice soll auf die Bühne, obwohl sie sich kaum aus dem Haus traut.

Herman erzählt nicht nur die kleine Geschichte vom Aufstieg und Fall eines unfreiwilligen Stars, sondern bringt gleichzeitig eine stille Liebesgeschichte auf die Leinwand: zwischen dem fast ebenso leisen Fernmeldetechniker und Taubenzüchter Billy (Ewan McGregor) und L.V., zu der er mit viel Geduld den richtigen Draht findet.

«Little Voice» bietet durchgehend ein sympathisches Filmerlebnis. Eindrucksvoll ist vor allem die Hauptdarstellerin Jane Horrocks mit ihrer Gesangskunst. Die Mittdreissigerin tritt als Little Voice – nach Rollen in Michael Caton-Jones «Memphis Belle» (1989) oder Mike Leighs «Life Is Sweet» (1990) sowie in verschiedenen TV-Produktionen – nachdrücklich ins Rampenlicht. Wie sie die vielförmige Stimme in erstaunlichen Gegensatz zu ihrer fast durchscheinenden Präsenz bringt, ist immer wieder irritierend und faszinierend: Es ist schwer zu glauben, dass der musikalische Ausdruck so vieler Gefühle, Stimmungen und Frauentypen aus einem derart verhuschten Wesen erklingt. Schon auf der Bühne spielte Jane Horrocks diese speziell für sie geschriebene Rolle, in Jim Cartwrights Stück «The Rise and Fall of Little Voice», auf dem Mark Hermans Film basiert. Die einmal einfühlsamen, dann geschmetterten Darbietungen der Evergreens von «Somewhere over the Rainbow» über «My Heart Belongs to Daddy» bis «Big Spender» fügen das ihre zum Filmvergnügen bei.

Bemerkenswert ebenfalls der Auftritt von Michael Caine als heruntergekommener Starpromoter. Neben ihm sind ein nur netter Ewan McGregor sowie eine sagenhaft schlampige Brenda Blethyn («Secrets and Lies») zu sehen. Gerade deren Darstellung stimmt nachdenklich. Viele humorvollen britischen Sozialfilme vermeiden es knapp, ihre Figuren der Lächerlichkeit Preis zu geben; bei L.V.s Mutter, einer unerträglich quasselnden, lieblosen Schlampe, wurde die Grenze überschritten. In Dessous, die besoffene Körperfülle nicht beherrschen könnend, wird sie der Kamera und dem Lachen des Publikums dargeboten.

Mark Herman brachte dem Publikum mit «Brassed Off» die Figuren- und Themenfülle eines ganzen Blasorchesters samt Anhang – eigentlich eines ganzes Kohleabbau-Reviers – exemplarisch nahe. In «Little Voice» geht es bescheidener, intimer zu. Eine Handvoll Figuren in einem einfachen Plot – das macht schon der Titel von Jim Cartwrights Vorlage klar: Aufstieg und Fall von Little Voice. Doch dass die simple Metapher zu L.V.s Freiheit in Form von Billys Tauben emporsteigt, passt eigentlich recht gut zu den gefeierten Schlagern in diesem wahrlich beschwingenden Film-Erlebnis: *Come on get happy ...* ■



Jane Horrocks