Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 51 (1999)
Heft: 11

Rubrik: Kritik

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

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

Brad Pitt
Edward Norton

Fight Club

Regie: David Fincher
USA 1999

«Seven»-Regisseur David Fincher bringt einen weiteren kontroversen Film auf die Leinwand. Ästhetisch überzeugend, vermag die Variante des uralten Jeckyll-Hyde-Themas dem inhaltlichen Anspruch nur bedingt gerecht zu werden.

Claus Löser

Mit künstlich zurückgehaltenen Informationen ist es so eine Sache. In Hollywood scheint das Lancieren von Gerüchten im Vorfeld von Filmstarts inzwischen fester Bestandteil der PR-Konzeptionen geworden zu sein. Nach dem Schweigegelübde vor der Premiere von «Eyes Wide Shut» (FILM 9/99) nun also ein bisschen Brimborium um David Finchers «Fight Club». Hier verlegte man sich darauf, in sämtlichen Ankündigungen auf Inhaltsangaben zum Film zu verzichten. Stellt sich die Frage, was das für einen Sinn haben soll – wo doch die Romanvorlage seit Jahren im Handel ist und sich selbstverständlich auch im Internet jede Menge Hintergrundmaterial findet. Die an den Tag gelegte Verschwiegenheit korrespondiert zwar teilweise mit dem Inhalt des Filmes, wirkt aber dennoch aufgesetzt. Eigentlich hätte die Produktion derartige Schachzüge nicht nötig gehabt.

Da wir uns nicht an der Geheimniskrämerei beteiligen wollen, nun Folgendes im Schnelldurchlauf. Der Icherzähler (Edward Norton) lebt den tristen Alltag eines Büroangestellten. Als er bei der Rückkehr von einer Dienstreise sein Appartement in Flammen aufgehen sieht, ist er plötzlich obdachlos und nimmt Kontakt zu einem Mann auf, den er erst wenige Stunden vorher im Flugzeug kennen gelernt hat. Zwischen diesem sinistren Handelsvertreter namens Tyler Durden (Brad Pitt) und dem Erzähler entwickelt sich eine bizarre Beziehung: Mittels brachialer Faustkämpfe setzen sie Adrenalinschübe frei, die ihnen sehr spezielle Rauschzustände verschaffen. Das Beispiel macht Schule – die Geburtsstunde des «Fight Club» ist gekommen. Verstreut auf sämtliche Bundesstaaten gründen sich Ableger des Vereins, rasch nimmt er die Form einer Privatarmee an. Unter der Führung Durdens beginnen erste Anschläge gegen Geldinstitute, Luxusgüter und Statussymbole des «freien Unternehmertums».

Bei «Fight Club» handelt es sich um einen entschieden merkwürdigen Film. In seinen stärksten Momenten setzt er eine obsessive Energie frei, wie man sie in Hollywood-Filmen nur selten zu spüren bekommt. Auffällig, dass sich die Gewaltakte der Gruppe zunächst nur nach innen richten (diese selbstzerstörerischen Männlichkeitsrituale sind visuell kaum noch zu ertragen). Später, als die schwarz gewandeten Jünger hinaus in die Welt ziehen, gelten die Anschläge vorrangig Dingen, nicht Menschen. Das eigentliche Ziel bleibt indes im Dunkeln. Mitunter scheint es, als sei «Fight Club» eine Art *prequel* des Klassikers «Assault on Precinct 13» (1976). Doch anders als bei John Carpenter, bei dem die Desperados zielgerichtet Vertreter der Staatsmacht vernichten, mutet bei Fincher der allgemeine Bürgerkrieg eher wie der verzweifelte Wunsch nach Kommunikation an. Viele historische und ästhetische Assoziationen werden freigesetzt: von Robert Heinleins Roman «A Stranger in a Strange World» über Charles Mansons reelles Treiben bis hin zu David Cronenbergs Ballard-Verfilmung «Crash» (1996).

Zuvorderst ist «Fight Club» – bei allen modernistischen Attitüden – natürlich eine Variante des uralten Jeckyll-Hyde-Themas. Stevenson formulierte in seinem klassischen fantastischen Roman exemplarisch die Entfremdung des Menschen in der von ihm geschaffenen Moderne – und genau dies tut David Fincher auch. Diesen eigentlich «alten Hut» versucht der Regisseur mit viel Aufwand zu kaschieren und verliert dabei seine Geschichte auch schon mal aus den Augen. Grandiose Bildeinfälle gibt es in Fülle, doch entwickeln diese keine rechte Funktionalität, bleiben im Effekthaften stecken. So setzt eine lange Endoskop-Fahrt in den ersten Minuten starke formale Akzente, ohne dass sich das Makrostrukturelle später zur Metapher auswachsen würde.

Fincher packt viel hinein in seinen vierten Spielfilm, der in seiner Nervosität fast wie ein Erstlingswerk anmutet. Dass der dämonische Durden nebenbei auch noch als Filmvorführer arbeitet und sich einen Spass daraus macht, in Unterhaltungsfilme «für die ganze Familie» winzige Sequenzen aus Horror- oder Pornofilmen einzumontieren, muss als unmittelbare Reflexion auf das Filmemachen verstanden werden. «Fight Club» hätte ein subversiver Film werden können, wenn nicht das Wollen um Subversion immer wieder spürbar wäre. In der vorliegenden Form verrät der Film den dringenden Wunsch, eine Synthese aus gross angelegter Westküsten-Produktion und dem europäischen Autorenkino herbeizuführen, um damit etwas Drittes, völlig Neues zu schaffen. Ein trotz seines Scheiterns achtbares Unterfangen. ■

Luis Alberto García
Jorge Molino

La vida es silbar

Regie: Fernando Pérez
Kuba/Spanien 1998

Was braucht der Mensch zum Glück? Selten wurde die Frage so verspielt, humorvoll, metaphorisch und lebensnah gestellt. Grosses Kino aus Kuba, das glücklich macht.

Matthias Rüttimann

Kuba bewegt sich doch. Und nicht bloss nach den Rhythmen des Buena Vista Social Club. Seit dem Zusammenbruch der Sowjetunion gilt in Kuba die so genannte *periodo especial*, die Spezialperiode. Diese bescherte der letzten kommunistischen Bastion nacheinander die Legalisierung des Dollarbesitzes, eine aufstrebende Privatwirtschaft, immer mehr Tourismus, Prostitution, Kriminalität und eine Zweiklassengesellschaft. Höchste Zeit, die Frage nach einem glücklichen Leben in Kuba neu und individuell zu stellen.

Mariana, Elpidio und Julia sind in «La vida es silbar» unterschiedlich gefordert, ihre Zukunft in die Hand zu nehmen, um glücklich zu werden. Mariana (Claudia Rojas) teilt als ehrgeizige Balletttänzerin ihre Leidenschaft für bewegte Körper zwischen Bühne und Bett. Der Aussenseiter Elpidio (Luis Alberto Garcia) weiss nicht, ob er bleiben oder weggehen soll, und verbringt seine Tage unausgefüllt am Malecón, Havannas berühmter Flaniermeile. Und Julia (Coralia Veloz), die Selbstlose, opfert sich seit 20 Jahren in der Pflege alter Leute auf. Julia, Elpidio und Mariana leben in Havanna, und da braucht es manchmal eine wohlwollend lenkende Hand, um zu seinem Glück zu kommen. Als Schicksalskupplerin und allwissende Erzählerin greift deshalb Bébé (Bebe Pérez) aus den Sphären der Stadt feenhaft in das Leben der Drei ein. Elpidio schickt sie per Heissluftballon eine Ausländerin. Julia attackiert sie mit Ohnmachtsanfällen, um sie aus ihrem freudlosen Trott in die Arme eines Psychologen zu treiben. Und Mariana verführt sie mit der Hauptrolle für das populäre Ballett «Giselle» von Adolphe Adam zu einem Enthaltsamkeitsschwur, um ihr gleich darauf die ganz grosse Liebe vorzuführen.

Als eigentlicher Magier dieser verschiedenen Geschichten erweist sich Regisseur Fernando Pérez. Obwohl sich die Wege der drei Figuren bis zum grandios sentimentalen Finale bloss peripher überkreuzen, gelingt ihm das höchst vergnügliche Kunststück, die drei Handlungen in beschwingter Parallelmontage gleichzeitig zu erzählen. Virtuos flicht er mit Hilfe seiner auktorialen Erzählerin Bébé die Stränge ineinander, verknüpft sie durch weitere Figuren, die in allen drei Erzählungen auftauchen, und verschleift sie vollends auf der atmosphärisch dichten Tonspur. Da alle drei Figuren bloss in Variationen dieselben emotionalen Höhen und Tiefen durchleiden, entsteht ganz selbstverständlich der Eindruck einer einzigen Geschichte.

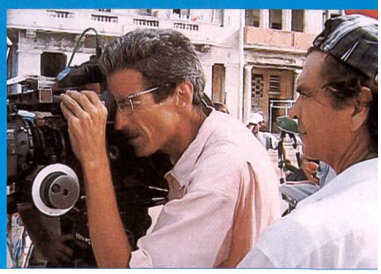
«Leben bedeutet Pfeifen»! Die Ironie im Titel kündet den heiteren Tonfall an. Pérez nutzt Ironie und Humor, um gewisse Wahrheiten und Realitäten Kubas überspitzt wiederzugeben. Umwerfend die Szene beim Psychiater, der Julia vorführt, wie viele Menschen in Kuba bei gewissen Worten in Ohnmacht fallen. «Opportunismus», «Liebe zur Wahrheit», «Doppelmoral» – und reihenweise verlieren die Passanten das Bewusstsein. Auch der mittels Archivaufnahmen fingierte Auftritt der kubanischen Musiklegende Bola de Nieve gehört zu den augenzwinkernden Partien des Films, wenn dieser Elpidios Anbandeln mit der Touristin besingt: «Don't fall in love if you don't know English.»

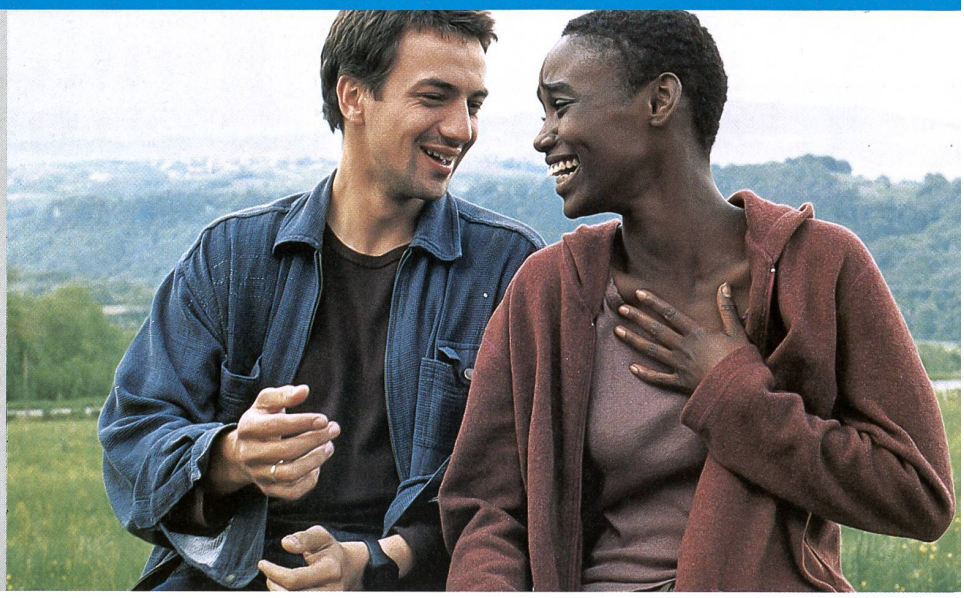
Als Vorbild verrät Pérez Fellini und braucht den Vergleich mit ihm nicht zu scheuen. «Es hat uns inspiriert, wie es Fellini gelingt, andere, äusserst künstliche ▶

La vida es filmar

Regie: Beat Borter
Schweiz 1998

mr. «Wie alle möchte ich dieses Land verlassen.» Solche Sätze haben die Kubaner in einem Dokumentarfilm noch nicht vernommen. Der Schweizer Beat Borter wollte mehr als bloss die Entstehung von «La vida es filmar» seines Freundes Fernando Pérez festhalten. Auf dem Set wendet er sich an die Schaulustigen. Er will wissen, was sie glücklich macht und was ihnen Kino bedeutet. So erhält der Zuschauer nicht nur Einsicht, wie Pérez in Havannas Strassen seine metaphorischen Bilder findet, sondern auch ein aufschlussreiches Stimmungsbild des heutigen Kubas, das längst nicht alle verlassen wollen (siehe auch Kurzkritik auf Seite 7).





▶ Bilder zu schaffen, die zugleich wirklichkeitsnah erscheinen.» Die graduelle Überzeichnung der Realität verleiht den Bildern surrealistische Züge und metaphorische Dimension. Wie in Pérez früheren Filmen («Hello Hemingway», 1990, «Madagascar», 1994), die sehr präzise die jeweilige Stimmung im Lande spiegeln, wird dabei der gegenwärtigen Gesellschaft kritisch der Puls gefühlt. Damit ist Pérez auch Traditionen des lateinamerikanischen Kinos, etwa Filmen des argentinischen Regisseurs Fernando E. Solanas («El viaje», «La nube») nahe.

Das Glück verlangt die Bereitschaft, Wahrheiten ins Auge zu schauen und allenfalls sein Leben zu ändern. Julia muss ihre verdrängte Vergangenheit akzeptieren, Elpidio seine ambivalenten Gefühle zu seiner verschollenen Mutter Cuba (!) klären, und Mariana sich zwischen dem Wahnsinn Giselles und der Liebe entscheiden. Für die Kubanerinnen und Kubaner mag dabei neu klingen, was Fernando Pérez in Beat Borters Dokumentarfilm «La vida es filmar» (siehe Kasten) über das Thema seines Films sagt: «Die Gefahr besteht zu glauben, Glück könne man per Dekret erlassen. Jeder ist anders. Es ist eine individuelle Frage.» Mögen auch viele Anspielungen auf den kubanischen Alltag und die Subtilität der Gesellschaftskritik einem eoropäischen Publikum entgehen, so beeinträchtigt dies den Genuss von «La vida es silbar» in keiner Weise. Auch wenn man nicht weiss, dass Julia, Mariana und Elpidio auf dem Platz der Revolution unter der Statue von Kubas intellektuellem Urvater José Martí zusammenfinden, der allen Kubanern gleichermassen als Integrationsfigur gilt, so wird man von diesem Meisterwerk nicht weniger bewegt und glücklich gemacht. ■

Jonas et Lila, à demain

Regie: Alain Tanner
Schweiz/Frankreich 1999

Von filmischen Fortsetzungsgeschichten halte er nicht viel, liess Alain Tanner kürzlich verlauten. Sein neuer Film ist nun aber eben eine solche. Ist der Genfer sich damit selbst untreu geworden?

Vinzenz Hediger

Zu den Mustern des Erzählkinos gehört die gelegentlich benutzte Technik, am Ende des Films in Texteinblendungen mitzuteilen, was aus den Figuren geworden ist. Damit wird, wie mit allem, was sich am Instrumentarium des Kinos bewährt hat, einem Bedürfnis des Publikums entsprochen. Wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie heute noch, heisst nicht von ungefähr schon die formelhafte Schlussklausel der Grimm'schen Märchen. Alain Tanner ist nun gewiss kein Märchenverfilmer, und auch das amerikanische Illusionskino war seine Sache nie. Ist man mit seinem Oeuvre einigermassen vertraut, seinen quasidokumentarischen und in ihrer Luzidität universalen Zustandsbeschreibungen der Lebens- und Ideenwelt seiner Westschweizer Zeitgenossen und seiner selbst, dann erstaunt es kaum, wenn er sagt: «Ich finde es absurd, über das Nachleben fiktionaler Figuren zu spekulieren. Eine Fiktion hat keine Realität, und wenn sie fertig ist, dann ist sie fertig.»

Vielleicht handelt es sich bei dieser Aussage um ein Beispiel dessen, was Freud als «Verneinung» bezeichnet: Man benennt ein Phänomen, versieht diese Benennung aber mit einem Minuszeichen, um seine doch eigentlich unleugbare Realität abzustreiten. Denn liest man Tanners Aussage nicht als Beispiel einer Verneinung, so müsste man sagen, er sei sich mit seinem neuen Film untreu geworden. «Jonas et Lila, à demain» ist nämlich eine Fortsetzung von «Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000» – mit weit über zwei Millionen Eintritten weltweit nach wie vor der erfolgreichste Schweizer Film aller Zeiten. Am Ende des «Jonas» von 1975 wurde ein Kind geboren, und der Ausgangspunkt für «Jonas et Lila, à demain» bildet nun die Frage, was aus diesem kleinen Jungen heute, an der Schwelle zum neuen Jahrtausend, geworden ist. Die fiktionale Figur Jonas hat also eine Realität über die Fiktion hinaus entwickelt.

Dass Tanner sich aber mit seinem neuen Film untreu geworden wäre, kann man schon aus zwei offensichtlichen Gründen nicht sagen. Zum einen hat Tanner sich seine filmische Handschrift in einer Frische bewahrt und sie zugleich fortentwickelt, die 30 Jahre nach seinem Erstling «Charles mort ou vif» beeindrucken muss. Wie in seinen Filmen der Siebzigerjahre etwa bestehen viele Szenen aus Gesprächen von Leuten, die an Tischen sitzen. Wo Tanner diese Szenen früher mit fixen Kameras filmte und die Gesprächsdynamik mit Schwenks inszenierte, setzt er nun die Steadycam ein, die erschütterungsfrei tragbare Schulterkamera. Ein subtiler, wirkungsvoller Kunstgriff: Der Blick der Kamera wandert so, wie das Gespräch fliesst. Darüber hinaus greift die jüngste Arbeit des siebzigjährigen Genfers zudem zwei Themen auf, die ihn seine ganze Laufbahn hindurch beschäftigt haben.

◀ Claudia Rojas

Jerôme Robart
Aïssa Maïga

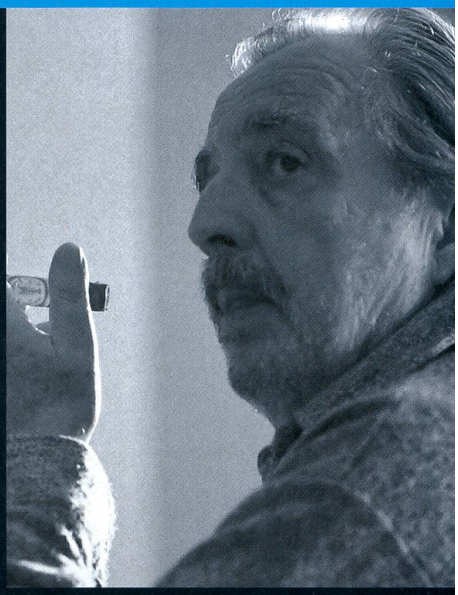
Zum einen ist das die Reflexion über den Akt des Filmens und seinen Zusammenhang mit der Erotik und zum anderen die Frage nach alternativen Lebensentwürfen, nach der Möglichkeit eines anderen, von der sozialen Norm abweichenden Lebens.

Die Reflexion auf den Akt des Filmens macht sich an der Titelfigur fest, dem 25-jährigen Jonas (Jerôme Robart), der eben die Filmschule abgeschlossen hat und nun seine eigenen dokumentarischen Projekte verfolgt. Die Frage nach dem anderen Leben verkörpert in gewissem Sinn die zweite Hauptfigur, Jonas' Angetraute und grosse Liebe seit Kindheitstagen, Lila (Aïssa Maïga). Lila ist ein Adoptivkind und stammt ursprünglich aus Senegal. Ihre Anwesenheit im Film macht Afrika zum Thema, Afrika als Raum der Utopie und Quelle des besseren Lebens, ein Motiv, das Tanners Publikum schon aus Filmen wie «Le retour d'Afrique» oder «La femme de Rose Hill» vertraut ist. Tanner entwickelt diese Themen in einer scheinbar losen Abfolge von Szenen an wechselnden Schauplätzen. In Marseille trifft Jonas immer wieder seinen Mentor, den Regisseur Anziano, der von Heinz Bennent mit einer inspirierenden Mischung aus Gravität und Leichtigkeit verkörpert wird. In Genf, in der Wohnung von Jonas und Lila, und an verschiedenen Schauplätzen in und um die Stadt wird die Geschichte ihres Zusammenlebens erzählt.

Wie in Tanners besten Filmen durchdringen sich Gedanken und Geschehen im Gezeigten, und wie im ursprünglichen «Jonas» trägt ein präziser, kunstvoller Erzählrhythmus den Film. Ein geglücktes Alterswerk? Es besteht jedenfalls Anlass, Tanners letzten Film, die müde Tabucchi-Verfilmung «Requiem», als Aussetzer zu taxieren und auf weitere Arbeiten des Genfers gespannt zu sein. ■

«Wir sind noch nicht völlig in der Wüste»

Alain Tanner, der weltweit bekannteste Schweizer Regisseur, über Fortsetzungen und das Schwimmen gegen den Strom.



Françoise Deriaz «Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000» ist weltweit der bekannteste Schweizer Film... ein aussergewöhnlicher Erfolg. Als er 1976 herauskam, haben ihn zwei Millionen Menschen gesehen, eine Million allein in den USA, in Berkeley ist er ein ganzes Jahr gelaufen. In Berlin wurde nach seinem Start ein «Café Jonas» eröffnet und wir haben damals von der Vereinigung der amerikanischen Filmkritiker den Preis für das beste Drehbuch erhalten. Der Film war erfolgreich in Japan und sogar in Italien, wo er mit fünf Jahren Verspätung synchronisiert und dann mit dem Titel «Jonas, der im Jahr 2000 zwanzig Jahre alt sein wird» herauskam.

Was verbindet ihren aktuellen Film mit dem Erfolg von 1976? Indem wir auf diese Figur mit dem gleichen Namen zurückgriffen, wollten wir ihn zum Erben von etwas machen, das heisst, zu einem Menschen mit einem Hintergrund, der nicht einfach verloren ist in der Welt, wie viele der Jungen von heute. Die Ideologien sind auf dem Rückzug, sie wissen kaum noch, welchem Heiligen sie sich anvertrauen sollen. Für Jonas trifft das nicht zu. Wir haben ihm einen Hintergrund geben können, er ist ein Mensch mit einem eigenen Urteilsvermögen.

Tatsächlich gibt es in «Jonas et Lila...» aber kaum Anspielungen auf den ersten «Jonas». Der einzige, der sich aus dem ersten Film herübergerettet hat, ist Anziano, der von Heinz Bennent gespielte alte Filmemacher. Ich habe Szenen gedreht mit den «Vorfahren», sie am Schneidetisch aber wieder herausgenommen. Fiktionale Figuren müssen mit der Fiktion verschwinden. Die Szene war amüsant, aber sie funktionierte nicht und sie wäre völlig unverständlich gewesen für alle, die «Jonas...» nie gesehen haben.

«Jonas et Lila...» ist ein «junger» Film, der sich dem Dialog zwischen den Jungen und den Alten verschrieben hat...
Ich wollte keinen «jugendlichen» Film machen oder gar einen «über die Jungen von heute», denn ich weiss ja gar nicht, was das ist. Man sieht heute viel inszenierte Jugend im Kino, meist Hängertypen, kleine Gangster oder Aussenseiter. Ich wollte etwas ganz anderes machen, der ganze Film läuft gegen die Strömung der Mode und der Bilder von heute. Ich habe die Geschichte in der Moderne angesiedelt, nicht in der Mode. Die jungen Filmemacher bewegen sich ausserhalb unserer «Moderne», der Periode von Antonioni, Bresson, Godard.

Wer ist daran schuld? Der Kapitalismus.

Aber der war doch schon 1970 in Höchstform? Ja, aber unterdessen wurde er globalisiert, hat alles kahlgeputzt. Das ist der Hauptgrund für die Rückzugsstimmung, in der wir heute leben. Das Gesetz des Marktes überschattet alles. Glücklicherweise gibt es auch heute noch Menschen, die in ihren eigenen Ecken basteln, sei das in der Literatur, im Theater, im Tanz oder in der Musik. Es gibt noch viele Menschen, die etwas tun, wir sind noch nicht völlig in der Wüste.

Philippe Torreton

Ça commence aujourd'hui

Regie: Bertrand Tavernier
Frankreich 1999

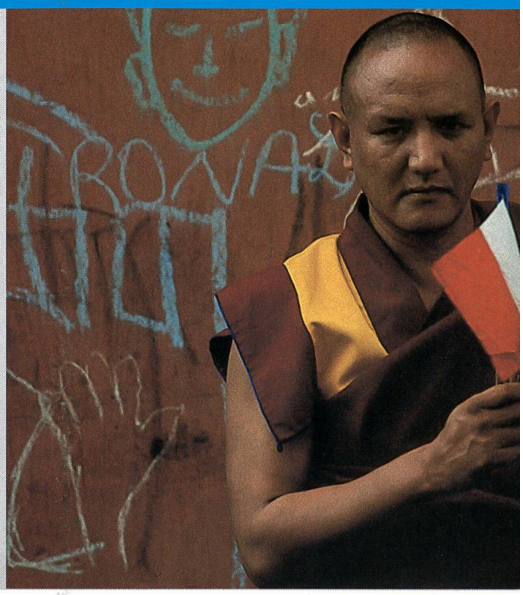
Schulalltag im Norden Frankreichs aus der Sicht eines engagierten Lehrers. Unspektakulär, aber packend inszeniert.

Charles Martig

In Frankreich gibt es ein staatliches System der Früherziehung, das über unsere Kindergärten weit hinausreicht. Die *école maternelle* betreut Kinder von zwei bis sechs Jahren in einem vollständigen Tagesablauf. Während mindestens sechs Stunden pro Tag fördern Pädagogen und Pädagoginnen die sozialen, sprachlichen und kreativen Fähigkeiten der Kinder. Bertrand Tavernier situiert seine Geschichte in Valenciennes – in dem von hoher Arbeitslosigkeit betroffenen Norden Frankreichs – und erzählt mit kämpferischem Pathos vom Alltag des Schuldirektors Daniel Lefebvre (Philippe Torreton) und seinen Begegnungen mit Menschen, die ihr Leben in der *quart monde* verbringen, im Schatten der Leistungsgesellschaft. Einfache, aber auch erschütternde *faits divers* sind der Ausgangspunkt des Drehbuchs, etwa das Gespräch zwischen Lefebvre und einer Mutter, die das Schulgeld von 30 Francs nicht bezahlen kann, weil sie damit bis zum Ende des Monats ihre Familie ernähren muss. Lefebvres Kampf gegen die Resignation der Eltern, die Ignoranz der Sozialfürsorge und den engen finanziellen Spielraum endet nicht in der absehbaren Ohnmacht, sondern in einem optimistischen Gemeinschaftserlebnis, das die Solidarität im Quartier aufleben lässt.

«Ça commence aujourd'hui» ist mit dem Anspruch einer Sozialreportage ausgestattet. Nüchtern wird hier Fiktion erzählt, in kalten, unspektakulären Bildern, die dennoch zu Tränen rühren. Wie Lefebvre an alle Orte im Schulgelände gerufen wird, wo es Probleme zu lösen gilt, und möglichst überall sein sollte, so springt der Film von einem Kind zum nächsten, von einer Momentaufnahme zur anderen. Philippe Torreton verkörpert den Vorschuldirektor höchst glaubwürdig. Gemeinsam mit der überzeugenden Leinwandpräsenz von Nadia Kaci als Krankenschwester vom Jugendamt und Maria Pittarresi, welche Valéria, Künstlerin und Lebensgefährtin Torrentons darstellt, ist die schauspielerische Leistung der Equipe derart überzeugend, dass sie die mäandrierende, nicht in allen Teilen überzeugende Spielfilmhandlung durchträgt.

Mit seinem sozial-realistischen *setting* und seinem unzeitgemässen liberal-humanistischen Anspruch ist dieser Film stilistisch wohl am nächsten bei Taverniers «Des enfants gâtés» (1977). Die Reduktion auf das Wesentliche ist es auch, die diesen Tavernier krasser erscheinen lässt als etwa «L'appât» (1995). Die sozialen und seelischen Grausamkeiten werden hier nicht gezeigt, sondern kommen erst in der Vorstellung des Publikums zur Entfaltung. In den starken Momenten gelingt Tavernier sehr dichte, fiktionalisierte Alltagsbeobachtung. In dem Versuch, die Sozialreportage mit lyrischer Sprache und Naturbetrachtung zu verbinden, kommt der Film an seine Grenzen. Die pathetische Überhöhung verträgt sich nur teilweise mit dem dokumentarischen Anspruch. ■



Phörpa – The Cup

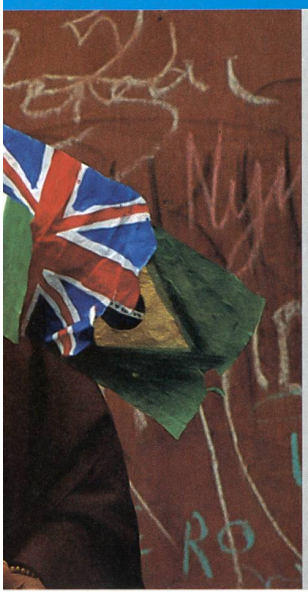
Regie: Khyentse Norbu
Bhutan/Australien 1999

Was machen kleine Schüler eines Klosters am Fuss des Himalaja, wenn sie die Fussball-WM sehen wollen? Das ist im charmanten ersten Langspielfilm eines buddhistischen Lamas die Frage.

Judith Waldner

Zwei Buben kommen in einem Kloster am Fuss des Himalaja an. Wie viele Kinder aus dem chinesisch besetzten Tibet wurden sie ausser Landes geschickt, um eine buddhistische Erziehung zu durchlaufen. Im Allgemeinen geht es im Kloster zwar streng und andächtig zu, doch sind die Interessen der verschiedenen zukünftigen Mönche nicht nur religiöser Natur. Das Fussballfieber grassiert nämlich, völlig vom Virus befallen ist Orgyen (Jamyang Lodro). Er schleicht sich gar mitten in der Nacht mit ein paar Freunden fort, um im Dorf die Übertragung eines Spiels zu sehen. Bald aber ist diese Möglichkeit vom Tisch, ausgerechnet als der WM-Final vor der Tür steht. Was also tun? Etwa den strengen Aufseher (Orgyen Tobgyal) bitten, einen Fernseher ausleihen zu dürfen? Oder den ehrwürdigen Abt (Lama Chonjor) fragen, der nicht einmal weiss, was Fussball ist? Und woher das nötige Geld nehmen, um einen Fernseher und eine Satellitenschüssel zu mieten?

Fussball-*aficionados* seien gewarnt, Verächter des Spiels ums runde Leder beruhigt: «Phörpa» dreht sich zwar um Fussball,



Orgyen Tobgyal

doch Matchs und Resultate sind nicht etwa Hauptgegenstand des Films. Vielmehr ist der Sport das Sujet, an dem sich «weltliche» Bedürfnisse der kleinen Mönche manifestieren, sich ihre Wünsche entzünden. Um die Frage, wie diese – oder eben andere – verwirklicht werden können, dreht sich «Phörpa». Er ist der erste abendfüllende Spielfilm in tibetischer Sprache, die Mehrzahl der Laien-Darsteller lebt im Chocklin Kloster am Fuss des Himalajas, in dem der Regisseur und bedeutende buddhistische Lama Khyentse Norbu (sein geistlicher Titel lautet Dzongsar Jamyang Khytense Rinpoche) gedreht hat. So spielt etwa der Abt gleich sich selbst.

Tibet und seine Religion, seine Tradition, rufen im Westen mehrheitlich etwas hervor, das man am ehesten als stumme Ehrfurcht bezeichnen kann. Das überraschend Erfrischende an «Phörpa» ist, dass er eine andere, unbekannte Seite zeigt, ohne allerdings das, wofür das Land in unseren Breitengraden so bewundert wird, auf irgendeine Art negativ darzustellen. Klar ist, dass Khyentse Norbus Film unter anderem darum ans Herz geht, weil eine ganze Menge kleiner (Laus-)Buben zu sehen sind. Allerdings besticht «Phörpa» nicht etwa durch «Jööh-so-süss»-Effekte, sondern dadurch, dass er zeigt, wie ein paar Jungs ausziehen, ihre Wünsche wahr zu machen, ohne dabei ihre Verpflichtungen anderen gegenüber einfach zu vergessen. Und durch den Umstand, dass der Regisseur mit einfachen Mitteln eine intelligente Geschichte auf die Leinwand zaubert, in der sich traditionelle Werte und Errungenschaften der modernen Welt verschränken. «Phörpa» ist ein kleiner Film, charmant und solide gemacht. Es dauert zwar ein wenig, bis er so richtig in Schwung kommt, aber ab dem Punkt ist er dann nur noch eines: bezaubernd. ■

«Fussball ist ein Symbol für die moderne Welt»

Der 1961 geborene Khyentse Norbu zu seinem Spielfilmerstling, zu Tradition und Zukunft des Tibets.

Judith Waldner **Sie sind einer der bedeutendsten Lamas des tibetischen Buddhismus. Wie hat ihre Umgebung reagiert, als bekannt wurde, dass sie einen Kinofilm realisieren?** Viele Leute waren überrascht, dachten bis zur letzten Minute, ich mache einen Witz. Als religiöser Führer wird von mir erwartet, dass ich auf einem Thron sitze und an Zeremonien teilnehme. Ich denke, nicht alle Tibeter können akzeptieren, dass ich Filme mache – na ja, vielleicht können sie es doch und ich bilde mir das nur ein.

Wie haben Sie das Filmhandwerk gelernt? Filmschule habe ich keine besucht, einmal war ich in New York an einem mehrwöchigen Regiekurs. Gebracht hat mir dieser jedoch nicht viel, weil die Schüler zu oft sich selbst überlassen blieben. Ich habe dann 1993 bei der Entwicklung der Story von Bertoluccis «Little Buddha» mitgearbeitet und konnte auf dem Set Erfahrungen sammeln.

Fussball ist das Hauptsujet Ihres Films. Ich mag Brasilien und da ich viel in England bin, gefällt mir auch dieses Team, das ja leider nicht so richtig gut ist. Mein Film basiert auf einer wahren Geschichte. Gewählt habe ich diesen Stoff, weil ich vom Zusammenkommen von traditionellem und modernem Leben erzählen wollte und Fussball in meinen Augen ein stimmiges Symbol für die «moderne» Welt ist.

Sie zeigen die «moderne» Welt nicht als schlecht oder die Tradition zerstörend. Oh nein, natürlich nicht! Ich möchte, dass Tibet bereit ist für das 21. Jahrhundert. Es gibt eine Tendenz unter vielen Tibetern, von der Vergangenheit zu träumen und diese zu romantisieren. Ich denke, wir sollten die Vergangenheit, die Traditionen und unsere Kultur nicht vergessen, doch wir sollten uns mit dem 21. Jahrhundert anfreunden, um darin in Harmonie leben zu können.

In Ihrer Heimat wird vieles nach den Regeln des «Mo», einer Art Orakel, entschieden. Auch wenn ich viele modern zu nennende Ideen habe, bin ich auch vielen Traditionen und Ritualen verhaftet und glaube an das «Mo»; so haben wir dieses etwa für das *casting* befragt.

Wie geht es weiter? Ich möchte nicht allzuviele Filme machen, vielleicht vier oder fünf. Ich wünsche mir, dass junge Tibeter verstehen, dass sich im Kino nicht alles um Geld und Macht drehen muss, Film vielmehr eine Möglichkeit sein kann, seine eigene Geschichte und Kultur mit anderen zu teilen. Dann sind da auch noch meine religiösen Studien und die Leitung von Meditationszentren in Indien und Bhutan.

Welches Filmprojekt würde Sie interessieren? Mein Traum wäre es, eines Tages einen Film über das Leben von Buddha zu realisieren. Wie ich ihn mir vorstelle, müsste er möglichst nah bei dessen wirklichem Leben sein, ohne Effekte und Stars auskommen. Das wäre ein riesiges, aufwändiges Projekt. Halten Sie sich vor Augen, dass Scorseses «Kundun» viel weniger Zuschauer gefunden hat als Annauds sehr viel schlechterer «Seven Years in Tibet». Dann werden Sie verstehen, was ich denke: dass es fast unmöglich ist, dass dieser Traum in der Realität wahr werden wird.

An Ihnen bleibe ich dran.

Ich erscheine hier so lange, bis auch Sie zwei Wochen lang vom Gratis-Probeabo profitieren.

Vorname _____ **Name** _____

Strasse, Nr. _____

PLZ, Ort _____ **Telefon** _____

Coupon einschicken an: Tages-Anzeiger, Abo-Service, Baslerstrasse 30, Postfach, 8048 Zürich. Oder per Fax: 01-404 62 66.

Tages Anzeiger

Madeleine Stowe
John Travolta

The General's Daughter

Regie: Simon West
USA 1999

Frauen gehören nicht ins Militär, stellen John Travolta und Madeleine Stowe fest, die den Sexualmord an einer Generalstochter untersuchen. Ein zwiespältiger Thriller mit einigen exzellenten Dialogen.

Michel Bodmer

Im Armee-Ambiente rege sich in ihm eben das «Alpha-Männchen», entschuldigt sich Militärpolizist Paul Brenner (John Travolta), als ihn seine Ko-Ermittlerin und Ex-Geliebte Susan Sunhill (Madeleine Stowe) für einen sexistischen Spruch tadelt.

Damit ist schon fast alles gesagt. Brenner und Sunhill, die sonst Vergewaltigungsopfer berät, untersuchen den Mord an Captain Elisabeth Campbell, die splitternackt, mit gespreizten Beinen an Zeltpflöcken festgezurrt und erdrosselt auf einem Übungsgelände gefunden wurde. Ihr Vater, ein angesehener General auf dem Weg in die hohe Politik, fragt Brenner, ob er als Soldat oder als Polizist ermittle. Als Soldat, gibt Brenner zurück. Doch als ein Adjutant des Generals ihm darauf erklärt, es gebe drei Arten, etwas zu tun: «the right way, the wrong way, and the Army way», wird Brenner misstrauisch. Soll er um des Rufs des Generals und der Ehre der Armee willen ein Unrecht vertuschen?

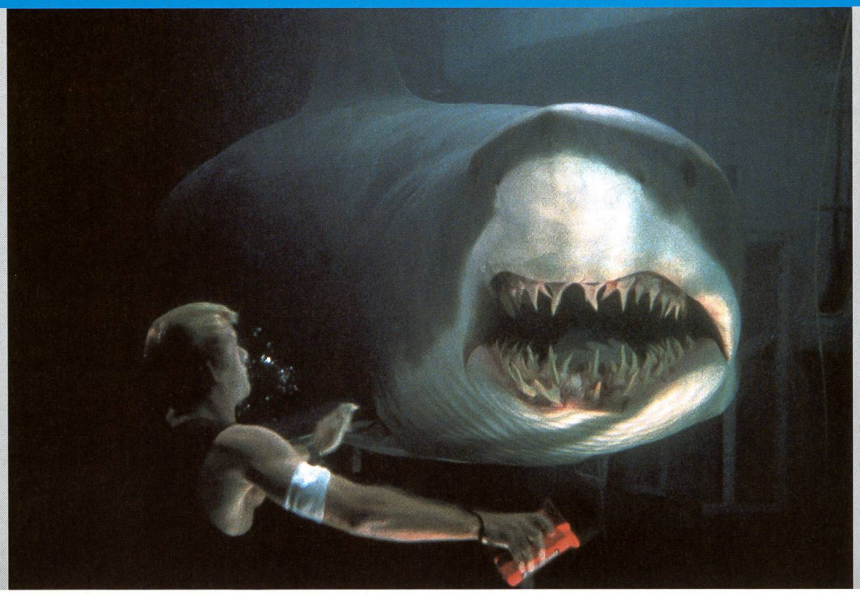
Brenner und Sunhill wühlen unter Zeitdruck; in 36 Stunden übernimmt das verhasste Zivilistenpack vom FBI den Fall. Bald entpuppt sich die Armeebasis als Sumpf voller Sadomaso-Spiele, Missbrauch und Verrat. Elisabeth dozierte bei der Abteilung PsyOps («Mostly, we fuck with peoples minds», erklärte sie ihre Tätigkeit). Ihr Mentor und Psychotherapeut Moore (James Woods) blockt Brenners Fragen gekonnt ab und gerät unter Verdacht. Aber den eigentlichen Schlüssel zu Elisabeths Nymphomanie wie auch zu ihrem bizarren Tod finden Brenner und Sunhill in einem traumatischen Erlebnis der Generalstochter an der Militärakademie West Point.

Lacanianer werden an dieser Verfilmung von Nelson DeMilles Bestseller «The General's Daughter» ebenso viel Freude haben wie die GSoA: Das korrupte patriarchalische System des Militärs, personifiziert im General selbst, geht um der Erhaltung seiner Macht willen über die schöne Leiche der emanzipierten Tochter. Differenziertere Dramen wie Fred Zinnemanns «From Here to Eternity» (1953), Robert Altmans «Streamers» (1983) und Rob Reiners «A Few Good Men» (1992) entlarvten immanente Probleme militärischer Denkstrukturen und Hierarchien. Ex-Kriegsheld und Strandlektürenautor DeMille dagegen wählt das dankbare Gebiet Sexismus in der Armee, trampelt aber so plump darin herum, dass es sich als Minenfeld erweist. Genüsslich zelebrierte Schlüpfrigkeiten und eine unbedarfte Hauruck-Psychologie untergraben die angeblich aufklärerische, antisexistische Absicht. Würde eine vergewaltigte Frau, die sich jahrelang mit psychologischer Kriegsführung beschäftigt hat, sich wirklich selbst kurieren und sich an ihrem Vater rächen, indem sie zuerst seinen ganzen Stab durchbumst (ausser dem properen Schwarzen) und dann ihre eigene Demütigung noch einmal inszeniert? Und wie blöd ist diese brillante Frau, wenn sie den Mann, der sie in dieser hilflosen Position antrifft, aufs Blut erniedrigt?

Werbe- und Clip-Filmer Simon West setzt, ähnlich wie in seinem Erstling «Con Air» (1997), Bluttaten und Vergewaltigung ästhetisch zerdehnt ins Bild. Dafür verkürzt er die Charakterisierung der Figuren. Die Beziehung von Brenner und Sunhill bleibt blosse Behauptung; Nebenfiguren werden psychologisch stenografiert oder bleiben Klischees. Woran erkennt man einen Homosexuellen? Er versteht sich aufs Kochen und hört gerne Oper.

Packend wird der Film einzig in ein paar Dialogduellen, die (hoffentlich) vom Star-Autor William Goldman ins Drehbuch von Christopher Bertolini gesetzt wurden. Vor allem Woods und Travolta stellen einander raffinierte verbale Fallen, die an die sprachlichen Schusswechsel in Tony Scotts «Crimson Tide» (1995) erinnern. Hätten Autoren und Regisseur dem übrigen Film so viel Subtilität gegönnt wie diesen Szenen, wäre etwas mehr daraus geworden als nur ein unausgeglichener, effekthascherisch und spekulativ inszenierter Reisser. ■

Lacanianer werden an der Verfilmung des Bestsellers von Nelson DeMille ebenso viel Freude haben wie die GSoA



Deep Blue Sea

Regie: Renny Harlin
USA 1999

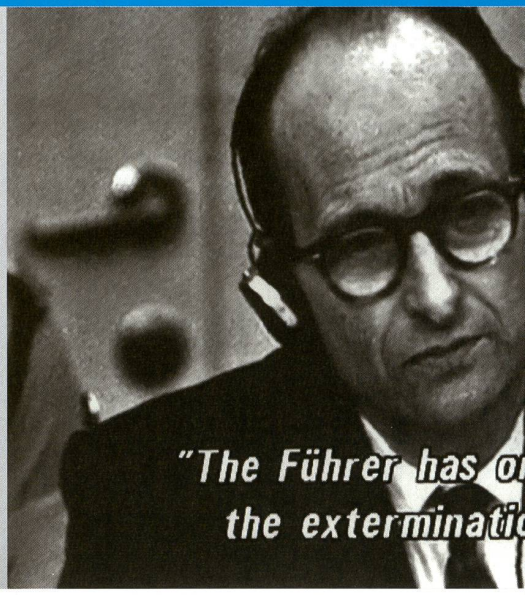
Gen-Forschern ist es gelungen, intelligente Haie zu züchten. Was ihnen allerdings nicht gelingt, ist die Tiere auch unter Kontrolle zu halten.

René Classen

Ein Katamaran treibt einsam auf hoher See. Tagsüber hätte das Boot den idealen Schauplatz für ein romantisches Happyend abgegeben, aber es ist Nacht, und die feucht-fröhliche Stimmung unter den jungen Leuten an Bord schlägt bald in blanke Panik um, als das Schiff von zwei riesigen Mako-Haien attackiert wird. Glücklicherweise bleibt es beim blossen Schrecken, denn bevor jemand verletzt wird, fängt der Mitarbeiter einer mitten im Meer gelegenen Forschungseinrichtung die Fische wieder ein. Dort waren sie ausgebrochen, nachdem man mittels gentechnischer Manipulation ihre Hirnmasse vergrössert hatte, um Proteine für den Kampf gegen die Alzheimer-Krankheit zu gewinnen. Auf Grund dieses Vorfalls gerät der verantwortliche Pharma-Konzern ins Kreuzfeuer der Kritik, sodass man das Projekt abbrechen will. Die leitende Wissenschaftlerin Susan McAlester (Saffron Burrows) erbittet jedoch eine Frist von 48 Stunden, um den Geldgebern vor Ort den Erfolg ihrer bisherigen Arbeit demonstrieren zu können.

Allein der Anblick der riesigen Raubtiere beschwört den Vergleich mit dem Klassiker «Jaws» (1975) herauf. Im Grunde haben die beiden Filme aber nicht viel gemeinsam, da sie auf gegensätzlichen dramaturgischen Prinzipien beruhen. Spielbergs Thriller lebt von den zentralen Charakteren, die aus unterschiedlichen Gründen Jagd auf den Hai machen. In «Deep Blue Sea» hingegen machen die Haie Jagd auf die Charaktere, sodass das Verhalten der Figuren, die permanent um ihr Leben fürchten müssen, keiner ausgefeilten psychologischen Motivation bedarf.

Die ausschliessliche Konzentration auf den Kampf des Labor-Personals gegen die Gen-Geister, die es rief, macht den Minimalismus des Plots zwar sehr deutlich, garantiert aber auch das Funktionieren des Films innerhalb des von ihm selbst gesetzten bescheidenen Rahmens. «Deep Blue Sea» will nämlich nicht mehr sein als eine moderne Variante des klassischen Horrorfilms, in dem die Menschheit für die Anmassung der Wissenschaft bestraft wird. Die Haie müssen daher die Rolle von Frankensteins Monster spielen, werden aber angenehmerweise nicht übermässig dämonisiert. Letztlich verfolgen sie ein legitimes Ziel, indem sie wie der Orca-Wal in «Free Willy» (1993) in die Freiheit entkommen wollen. Nur eignen sich Haie leider nicht so gut zur Verniedlichung wie die grossen Meeressäuger, sodass ihnen kein Happyend vergönnt ist. Stattdessen dürfen sie gelegentlich die Genre-Erwartungen bezüglich der Identität des nächsten Opfers unterlaufen und auf diese Weise dazu beitragen, dass man sich als Zuschauer nur selten entspannt zurücklehnen kann. Insofern überzeugt «Deep Blue Sea» als simples Popcorn-Kino – auch wenn manchem Kinogänger angesichts der ziemlich blutigen Hai-Attacken der Appetit vergehen dürfte. ■



Ein Spezialist

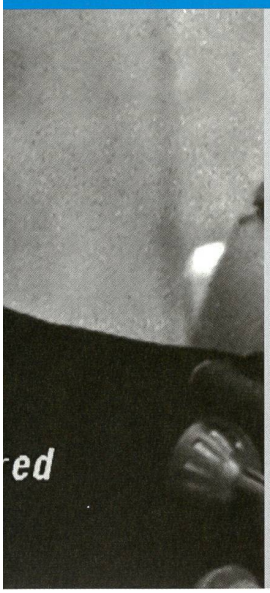
Regie: Eyal Sivan
Frankreich/Deutschland/Belgien/Österreich/Israel 1999

Ein Film, der zur rechten Zeit kommt: Eyal Sivan bringt eine eindrückliche Montage aus Teilen des bisher unveröffentlichten Filmmaterials des Prozesses gegen den ehemaligen SS-Obersturmbannführer Adolf Eichmann im Jahre 1961 in die Kinos.

Gerhart Waeger

Die am 11. Mai 1960 erfolgte Entführung des unter dem Namen Ricardo Klement in Argentinien lebenden ehemaligen SS-Obersturmbannführers Adolf Eichmann durch den israelischen Geheimdienst sowie der vom 11. April bis 15. Dezember 1961 in Jerusalem unter strengen Sicherheitsvorkehrungen stattfindende Prozess gegen Eichmann hatten weltweit ein grosses Presseecho zur Folge. Bereits ein halbes Jahr vor Ende des Prozesses in Jerusalem kam Erwin Leisers Dokumentarfilm «Eichmann und das Dritte Reich» (1961) in die Kinos. Der Autor nannte ihn eine «logische Fortsetzung» seines Kompilationsfilms «Den Blodiga Tiden – Mein Kampf» (1959). Es gab darin bereits Originalaufnahmen Emil Bernas vom Beginn des Eichmann-Prozesses. Eine kritische Bilanz des ganzen Prozesses zog aber erst Hannah Arendt in ihrem Buch «Eichmann in Jerusalem», das 1964 mit dem Untertitel «Ein Bericht von der Banalität des

«Ein Spezialist» wirkt spannend



Adolf Eichmann

Bösen» auch auf Deutsch erschien. Rony Braumann, mit dem Regisseur und Produzenten Eyal Sivan zusammen Autor der Dokumentation «Ein Spezialist», erklärt ausdrücklich, von Hannah Arendts Buch angeregt worden zu sein.

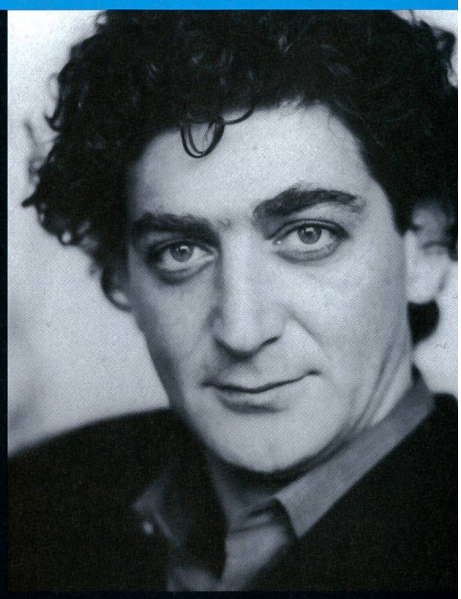
Vier Kameras filmten in der damals noch revolutionären Bild- und Ton-Videotechnik den gesamten Prozessverlauf, während der amerikanische Regisseur Leo T. Hurwitz im Aufnahmeraum bestimmte, welche Bilder tatsächlich aufgezeichnet werden sollten. Aus dem noch erhaltenen, 350 Stunden umfassenden Material haben die Filmautoren jene Passagen ausgewählt, digital restauriert und auf 35-mm-Negativfilm kopiert, die nun den in 13 Prozess-Szenen von insgesamt 128 Minuten Laufzeit unterteilten Dokumentarfilm ausmachen.

Eyal Sivans Film kommt schon deshalb zur rechten Zeit, weil demnächst eine Publikation der 1200 Manuskriptseiten umfassenden Aufzeichnungen Eichmanns zu erwarten ist. Durch seine Authentizität wirkt «Ein Spezialist» spannender als jeder fiktionale Gerichtsfilm. Wenn Eichmann sich mit Äusserungen wie: «Das ist bedauerlich, aber nicht meine Schuld» von Gräueltaten der Nazizeit distanziert oder die von ihm organisierten Deportationen als «transporttechnische Angelegenheit» verharmlost, wirkt er nicht wie ein Verbrecher, der sich reinwaschen will, sondern wie ein verstörter Schüler, der sich an einem üblen Streich beteiligt hat, dessen Konsequenzen er sich nicht vorstellen konnte. Der Betrachter erlebt hautnah, was mit der «Banalität des Bösen» gemeint ist. Ein Film, der den Zuschauer während Tagen über die Themen Verantwortung, Schuld und Feigheit nachdenken lässt. ■

als jeder fiktionale Gerichtsfilm

«Ich vertraue auf das Publikum»

Der Regisseur, Autor und Produzent Eyal Sivan über seinen Film «Der Spezialist» und das historische Gedächtnis.



Marcy Goldberg Weshalb heute ein Film über den Eichmann-Prozess? In «Ein Spezialist» geht es im Grunde genommen nicht um Eich-mann oder den Holocaust, sondern um Gehorsam und Verantwortung. Wir wollten aber auch einige Klischees in Frage stellen: Wie sieht ein Nazi aus, und wie sieht ein Holocaust-Überlebender aus? Wenn man Eichmann hört und sieht, fängt man an, diese Klischees aufzugeben.

Die von Leo Hurwitz gefilmten Videoaufnahmen des Prozesses – etwa 350 Stunden Material – lagen 35 Jahre lang in einem unbenutzten Toilettenraum der Hebrew University in Jerusalem vergessen, bis wir sie fanden. Und heute rennt man paradoxerweise rund um den Globus, um noch die letzten Aufnahmen der Überlebenden zu machen, «bevor sie sterben». So wird das historische Gedächtnis instrumentalisiert.

Sie haben nicht versucht, ein psychologisches Porträt von Adolf Eichmann zu zeichnen. Der psychologische Aspekt interessierte mich nicht. Man kann alles mit Psychologie erklären – dass er einen strengen Vater hatte beispielsweise –, aber die öffentliche politische Figur war uns wichtiger als die private Person. Es ist letzten Endes eine Frage des Handelns, nicht des Gefühls. Wie Hannah Arendt erklärte: Bei den Verbrechen der so genannten Schreibtischtäter waren viele Tätigkeiten an und für sich banal und äusserst «normal». Zusammen wurden sie jedoch zu einer Industrie des Verbrechens. Der Gerichtspsychiater sagte übrigens, Eichmann sei durchaus normal, vielleicht normaler als er selbst.

Sie haben auf eine Kommentarstimme verzichtet, aber der Film trägt sichtbar Ihre Handschrift. Ursprünglich hatten wir vor, Ausschnitte aus Arendts Buch über den Prozess einzusetzen. Aber als wir die Videoaufnahmen anschauten, fanden wir die Besetzung perfekt: Eichmann in der Rolle Eichmanns, Gideon Hausner als Staatsanwalt... Auch die Aussagen der Überlebenden hatten einen besonderen Wert, da diese Leute damals noch jung waren und einen anderen Eindruck machen, als die klischeehaften weinenden Omas und Opas, die man heute in allen Fernsehbeiträgen sieht.

Der Film fängt mit der Anklage gegen Eichmann an, aber das Urteil wird nicht gezeigt. Weshalb? Der Film ist keine Zusammenfassung des Prozesses, sondern unsere Stellungnahme zum Prozess und zu Eichmann. Er spricht im Film von seiner «Gespaltenheit» zwischen seiner Pflicht und seiner Person. Er bezeichnet sich sogar als «Idealisten», weil seine berufliche Pflicht für ihn Vorrang hatte. Und was er getan hat, streitet er an keiner Stelle ab.

Wir überlassen den Zuschauern das letzte Wort: Ist er schuldig – oder ist er unschuldig – weil er gehorsam war? Dieser offene Schluss im Film soll eine Diskussion auslösen. Bei der Kinoauswertung in Frankreich gab es viele Debatten. Wenn man aus dieser Materialfülle einen zweistündigen Film schneidet, muss man natürlich eine Dramaturgie aufbauen, so wie bei jedem Spiel- oder Dokumentarfilm. Bei diesem Thema ist dies natürlich sehr heikel. Aber ich glaube, die Schnittstellen bleiben sichtbar. Ich vertraue auf das Publikum – so naiv dies klingen mag.