

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 40 (1988)
Heft: 10

Rubrik: Film im Kino

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: 14.04.2026

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

Roland Vogler

Withnail and I

(Withnail und I)

Grossbritannien 1987.

Regie: Bruce Robinson

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 88/140)

1969: Die Konservativen siegen bei den Unterhauswahlen in Grossbritannien. Georges Pompidou wird im Juni zum Präsidenten Frankreichs gewählt. Der amerikanische Schriftsteller Jack Kerouac stirbt am 21. Oktober. Die Beatles veröffentlichen die Langspielplatte «Abbey Road».

London, Camden Town: «Ich konnte nicht anders als mich in eine Frau umwandeln zu lassen!» oder «Das Treiben eines nackten Au-Pair-Mädchens» schreien die fetten Schlagzeilen von den Titelseiten der Boulevardzeitungen herab. Entsetzt beobachtet der namenlose «I» in einem Pub, wie sich die Geschichte an den Menschen, die solche Blätter lesen, beinahe spurlos vorbeischiebt; diese Leute vermag, während sie genüsslich Hot-Dogs in sich hineinstopfen, lediglich das Exotische, das sexuell Anrühige im Alltag anderer zu ergötzen. Alleine schon die Tatsache, dass zwei unkonventionelle Männer wie die beiden arbeitslosen Schauspieler «I» und sein Freund Withnail zusammen in einer Wohngemeinschaft leben, hätte für diese Leute, wüssten sie davon, einen skandalösen

Beigeschmack. Genau dieser Spiessigkeit und wohlbehüteten Ordnung strecken Withnail und «I» mit ihrem liederlichen Lebensstil die Zunge heraus.

Withnail (Richard E. Grant) wird 30 Jahre alt; mit seinem länglichen, knochigen Gesicht, seinen tiefen Augenrändern sieht er wesentlich älter aus, zweifelsohne abgelebt. Seine Kleidung erweckt den Anschein eines Second-Hand-Dandys, und einem seiner Schuhe fehlt die Sohle. Er gebärdet sich gerne als Wortheld, besitzt einen vorlauten, beissenden Witz, zeigt sich jedoch als Feigling, sobald er beim Wort genommen wird. Für Withnail stellen Lüge und Schwindel «taktische Notwendigkeiten» dar.

In den feinen Gesichtszügen des jüngeren, namenlosen «I» (Paul McGann) spiegelt sich hingegen noch eine jugendliche Unschuld, die vor Lügen zurückschreckt. Er lässt sich gerne mitreissen und anführen, woher vielleicht seine Faszination für den ausgebrannten Withnail rührt. «I» ist zwar introvertiert, indem er aber seine Erlebnisse und Gedanken aufschreibt und derart zu verarbeiten versucht, steht er der Wirklichkeit näher als Withnail.

Genüsslich zelebriert der eigenwillige Regieerstling von Bruce Robinson das Chaos, in dem Withnail und «I» hausen: Auf den Gestellen türmen sich Berge von Trödel und Kleinkram, der Abfluss des Waschtrogs ist mit lauter schmutzigem Geschirr verstopft, der Abfallhaufen hat ein Eigenleben entwickelt, Kaffee muss aus Suppentellern getrunken werden. Doch genauso wie «sogar eine kaputte Uhr zweimal im Tag die Zeit richtig anzeigt» («I»), drückt auch diese Unordnung im Haushalt etwas Wahres aus, das über die blossen Faulheit der zwei Bewohner hinausweist: Sie vergegenständlicht das Lebens-

gefühl der sechziger Jahre, als die Uhren plötzlich verkehrt herum zu laufen schienen. Allorts wurde die Norm in Frage gestellt, nach Freiheit gestrebt, die gesellschaftliche Provokation gesucht. Man ging auf die Strasse, um für Rechte zu kämpfen; man predigte Liebe statt Krieg. Withnail und «I» vertreten zwei typische Bohemiens jener Tage («Bringt die Toten raus!», schreit Withnail den verknocherten Gästen eines Teehauses entgegen); sie scheinen die englische Nachhut der Beatniks zu bilden, einer literarischen Bewegung in Amerika, die alle bürgerlichen Fesseln sprengte (einer ihrer Anführer, Jack Kerouac, starb 1969).

Das Chaos, in dem Withnail und «I» leben, spiegelt auch die Seelenlandschaft der beiden Männer wider, die Unentschiedenheit, in welcher sie – persönlich und vor allem beruflich – schweben. Verzweifelt sind sie auf der Suche nach einem Engagement, doch entweder werden sie abgewiesen oder mit minderwertigen Fernsehauftritten abgespiesen: «Den Dänen (Hamlet) werde ich wohl nie spielen», prophezeit Withnail. Tagtäglich schinden sie Zeit heraus für ihren Nichtsnutz, ihre Langeweile, die sie mit Drogen, Alkohol oder Pillen betäuben, die ihnen Danny beschafft, ein «Lieferant von erlesenen Kräutern und Medikamenten» und ein regelrechter Hippie, der sich «LOVE» auf seine Fingerknöchel hat tätowieren lassen. Withnail und «I» glauben, ihr Glück – doch wie relativ ist Glück! – in der Harmonie zu finden, obwohl oder gerade weil sie im Chaos zu versinken drohen.

Der talentierte Drehbuchautor Bruce Robinson (er schrieb das Buch zu «The Killing Fields» von Roland Joffe, 1984) verarbeitet in «Withnail and I» eigene Erfahrungen, die er als Student der

Paul McGann als I, Richard E. Grant als Withnail.



Dramaschule und als Schauspieler gemacht hat; der Film ruft denn auch unverkennbar die Stimmung der sechziger Jahre in Erinnerung. Dennoch zeugt auf der Musikspur die teilweise Neuinterpretation von Pop-Klassikern jener Tage bereits vom retrospektiven Blick, den der Film vom heutigen Standpunkt aus auf das Damals wirft. Derart drängen sich, gewissermassen zwischen den Zeilen, auch aktuelle Bezüge zum klassenbeherrschten England auf – einem Land, «wo etwas nur gratis ist für denjenigen, der es sich leisten kann» (Withnail), wo prosperierende Bautätigkeit (die Kamera fängt einen Häuserabbruch ein) über

die grassierende Arbeitslosigkeit und das soziale Elend hinwegtäuscht. In einer Anspielung auf die damaligen politischen Verhältnisse in Grossbritannien (Ende der sechziger Jahre stellte die linke Labour-Partei die Regierung) – «Nachdem das Land von den Tories runtergebracht worden war, hat es Labour wieder aufgerüstet» – meint man im Film auch einen Hinweis auf den augenblicklichen Staatszustand unter den konservativen Tories herauszuhören und einen Ausdruck von Hoffnung für die Zukunft zu finden.

Um den «Scheusslichkeiten» der Stadt, dem Chaos drinnen und draussen für eine Weile zu

entfliehen, um sich zu «verjüngen», fahren Withnail und «I» aufs Land, wo Withnails Onkel Monty ein Häuschen besitzt. Dort erleben die beiden, dass das Leben sich nicht in hochfliegenden Tiraden erschöpft, sondern bei den Grundbedürfnissen beginnt. Mit mitfühlender Schadenfreude beschreibt der Film, wie ungeschickt sich Withnail und «I» anstellen, um zu Nahrung zu gelangen (als ihnen ein benachbarter Bauer ein lebendes Huhn überlässt, bringen sie es beinahe nicht übers Herz, dieses zu töten) oder wie sie aus Holzmangel ihre Stiefel in den wärmenden Kamin werfen, so dass sie sich fortan Plastiksäcke um ihre Füsse binden müssen, wenn sie nach draussen gehen wollen.

Withnail und «I» bleiben derart in ihren Lebensumständen verhaftet (immer wieder rufen sie nach London wegen Angeboten an), sind derart mit sich selber beschäftigt, dass sie die freie, unberührte, wengleich verregnete – «England, Königreich der Regenfälle» – Landschaft um sich herum gar nicht wahrzunehmen imstande sind. Nicht ein einziges Mal halten sie inne, um sich an der Schönheit dieser satten Landschaft zu erbauen. Dabei könnten sie vielleicht gerade hier, in dieser stillen Abgeschiedenheit, jene Harmonie finden, nach der sie sich so sehnen.

Mit der Verschrobenheit seiner Figuren und ihrem schlagfertigen Witz belebt Bruce Robinson, wenn auch überdreht, den Geist der klassischen Komödien aus den «Ealing»-Studios bei London wieder, die diese bis in die fünfziger Jahre hinein produzierten (Alec Guinness hat in vielen davon mitge-

wirkt). Gleichermassen ambivalent geht Robinson an seine Figuren heran: Er liebt augenfällig ihre Exzentrik und ihr unentschiedenes Schwanken, zugleich benutzt er diese Charakteristiken, um sich über sie lustig zu machen. Nicht durchwegs ist die Mischung von herzhaftem Lachen und bitterem Ernst geglückt. Am zwiespältigsten bleibt Robinsons Film in seinen sexuellen Anspielungen. In die nicht völlig ausformulierte Beziehung zwischen Withnail und «I» drängt sich Withnails Onkel Monty. Dieser, ein ällicher, durch seine gezierte englische Art feminin wirkender Homosexueller, der sich Blumenkohl-Köpfe anstelle von Blumen einstellt, da «Blumen Huren für Bienen sind», wird in seinem unverhohlenen, jedoch vergeblichen Werben um die Gunst von «I» auf befremdliche Weise einer tragischen Lächerlichkeit preisgegeben.

«Wenn man an einem Ballon hängt, muss man sich früher oder später entscheiden, ob man daran hängenbleiben oder ihn loslassen will», umreisst Withnail einmal seine Situation. Es ist bezeichnenderweise der namenlose «I» (namenlos vielleicht, weil er fähig ist, sich anzupassen und für andere das zu verkörpern, was sie von ihm erwarten, und so zu heissen, wie andere ihn nennen wollen), der sich schliesslich entscheidet und den Ballon loslässt, als ihm die Hauptrolle in einem Theaterstück angeboten wird. Die Haare kurz geschnitten und adrett angezogen, verabschiedet er sich von Withnail und damit vom Chaos. Er läuft jenen geordneten Verhältnissen entgegen, die ihn einmal angewidert haben. Withnail hingegen wird wohl warten, bis alle Luft aus dem Ballon ist, und dann eine endgültige Bruchlandung machen. ■

Antonio Gattoni

Patti Rocks

(Sex macht Spass)

USA 1987.

Regie: David Burton Morris
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/134)

Gleichzeitig mit Jim Jarmuschs neuentdecktem Debutfilm «Permanent Vacation» (ZOOM 9/88) kommt eine weitere unabhängige amerikanische Low-Budget-Produktion ins Kinoprogramm: «Patti Rocks», der Film mit dem allerweltsweisen deutschen Verleihtitel «Sex macht Spass», hält sich schadlos an den Stilelementen seiner Vorläufer. Der Einsatz von grobkörnigem Filmmaterial, häufiges Filmen bei geringer Ausleuchtung, lange Einstellungen im Echtzeitrythmus sind Gestaltungsmittel, die deutlich auf Filme des Neuen Amerikanischen Kinos hinweisen, auf Exponenten wie Jim Jarmusch, Amos Poe, Charles Burnett.

David Burton Morris führt in «Patti Rocks» ein Setting weiter, das er bereits in «Loose Ends» (1975), seinem erfolgreichen Regieerstling, entwickelt hat. Im Mittelpunkt stehen zwei Männer, Billy und Eddie, und ihre sich in leisen Tönen entwickelnde Freundschaft. «Loose Ends» beschreibt, episodisch verdichtet, ihren leid- und freudbestückten Lebensalltag. In «Patti Rocks» treffen sich die beiden wieder, an einem kritischen Lebenspunkt, wie es scheint. Die Illusionen und Sehnsüchte von gestern (wie Karriere, Liebe und Hoffnung) sind in wilde Problemhaufen zerbrochen: Arbeitsfrust, Beziehungspuffer und klaffende Leere bestimmen das Heute. Billy, grobschlächtig und aufdringlich in seinem Auftreten, drängt den bedächtigen, leicht

depressiven Eddie, ihn zu seiner Geliebten zu begleiten. Diese erwartet von Billy, der übrigens verheiratet ist und bereits zwei Kinder hat, ein Kind. Eddie soll Billy helfen, die Geliebte davon zu überzeugen, dass Abtreibung die beste Lösung sei.

Die Reise zur Geliebten führt die beiden Männer einander näher, entlarvt sie jedoch gleichzeitig in ihren Rollenklischees. Eine ganze Nacht lang dauert die Autofahrt, genug Zeit und Weile, um persönlich zu werden. D. B. Morris orientiert sich dramaturgisch und in der Bildgestaltung an Jarmuschs Kultfilm «Stranger than Paradise» (ZOOM 22/84). Was Jarmusch jedoch brillant und stimmig gelang, nämlich situativ-atmosphärisch das Lebensgefühl seiner Protagonisten einzufangen, sieht bei Morris höchstens wie eine billige Imitation aus. Billy und Eddie zerreden lavierend die kleinen Gesten. Eine Bierbüchse in der Hand protzen sie derb-vulgär von ihren sexuellen Abenteuern. Während sie sich gegenseitig die Macho-Maske der Männlichkeit vorhalten, erstarren sie immer mehr in ihrem gefühlstoten Rollengebaren. An der glänzenden Oberfläche zwischen Smalltalk und kumpelhaftem Aussprechen ist der amerikanische Traum noch intakt, zumindest was an Fluchtvergnügen wie Sex, Alkohol und schnellen Autos sich anbietet.

Die Begegnung mit der Geliebten, sie heisst bezeichnenderweise Patti Rocks, lässt die beiden Männer ansatzweise aus ihrer Rolle fallen. Nach dem langweilig-monotonen Sexgerede der überlangen Autofahrt entwickelt der Film zum ersten Male so etwas wie Dynamik. Die Figuren treffen aufeinander und beginnen zu leben, sie zeigen Schwächen und Entwicklungsmöglichkeiten.

Patti ist nicht gerade erfreut, die beiden Eindringlinge am frü-

hen Morgen vor ihrer Wohnungstür zu erblicken. Kaum hat sie die beiden Männer hereingelassen, wird Billy schon aufdringlich und versucht, sie plump-egoistisch zur Abtreibung zu bewegen. Patti reagiert verärgert, aber erstaunlich gelassen für die herablassende Behandlung.

Auf die Bitte Billys hin redet Eddie unter vier Augen mit Patti. Das leere Gerede bricht, als Eddie zaghaft ein ehrliches Gespräch anknüpft. Patti und Eddie, beide gefühlsverloren und einsam, kommen sich sehr nahe, auch sexuell. Selbst Billy, der anfänglich eifersüchtig herumtobt, zeigt eine Träne lang Gefühl. Die drei sitzen gemeinsam an einem Tisch und reden miteinander. Billy zeigt ein Foto seiner Kinder, fängt an zu schlucken, will etwas sagen, stockt und beherrscht sich doch. Er kommt nicht aus seiner Haut und Rolle heraus. Eddie hingegen hat sich verändert, er gesteht sich Schwächen zu und fühlt sich weniger einsam. Auf der Heimfahrt entwirft Billy in Gedanken ein erschreckendes Zukunftsbild: Ein Einkaufszentrum für die Befriedigung sexueller Bedürfnisse. Keine frustrierenden und mühsamen Beziehungen mehr, cleane, konsumierbare Robotersexualität.

David Burton Morris studierte Film an der University of California, Los Angeles (UCLA). Weitab vom Mainstream will er Filme machen, die etwas Persönliches zum Thema haben. Das zeigt sich auch in der Zusammenstellung seiner Mitarbeiter: Es sind Leute, die er persönlich kennt. D. B. Morris nahm sich für «Patti Rocks» Jean Eustaches Meisterwerk «La maman et la putain» (1973; ZOOM 3/75) zum Vorbild. Ein hochgestecktes Ziel, wie mir scheint. Eustache reflektierte zeitgemäss und formal ungewöhnlich über den Zustand einer Generation

nach dem Kartenhaussturz der sexuellen Revolution. «Patti Rocks» bedient sich einer ähnlichen freizügigen Sprache, wirkt aber nicht halb so dicht und ehrlich wie das Vorbild und kommt vor allem viel zu spät. ■

Peter F. Stucki

Overboard

(Ein Goldfisch fällt ins Wasser)

USA 1987.

Regie: Garry Marshall
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/133)

Mit seinen Fernsehshows, Soap-Operas und Bühnenstücken steht Garry Marshall, Regisseur von «Overboard», in der US-amerikanischen Entertainment-Industrie seit mehr als 20 Jahren ganz vorn. Als 1983 sein erster Spielfilm «Young Doctors in Love» in unseren Kinos gezeigt wurde, waren die Meinungen über Marshalls Feingefühl für Humor recht geteilt. Während etwa Corinne Schelbert im «Züritip» vom 7. Januar 1983 dem respektlosen Krankenhaus-Gaudi eine Reihe tüchtiger Volltreffer attestierte («Reaganomics» stand darin beispielsweise als Chiffre für manches, was in diesem Stadtspital schief lief), empörte sich einer ihrer Zunftkollegen, der Film gehöre in die Kategorie jener üblen Streifen, die unter dem Deckmantel der Komödie vor nichts haltmachten und sich das Grinsen des Zuschauers mit Dummheit und Menschenverachtung erpressten («Berner Zeitung» vom 12. Februar 1983).

Unwiderrspochen dürfte bei allen Einwänden wohl nur der Nachtrag zur eben zitierten

Standpauke sein, wonach die Komödien oft besonders deutlich Ausdruck des Zeitgeists seien. Jedenfalls trifft diese Feststellung sowohl auf die beiden nachfolgenden Spielfilm-Produkte Marshall als auch auf dessen neustes Opus zu:

In «Flamingo Kid» (1985) ist der Junge Jeffrey (Matt Dillon) überzeugt, im richtigen Club, zur richtigen Zeit ebenso leicht wie flink zu schönen Frauen, Glück, Geld und Geltung zu kommen, wird dann aber, nach einer herben Enttäuschung durch seinen Mentor, vom Vater als höchste moralische Instanz zurückgeholt.

In «Nothing in Common» (1986) vollzieht der jugendliche Senkrechtstarter David aus Pflichtgefühl eine ebenso erstaunliche wie rundum gefällige Rückkehr ins Familiäre (als Vater Jackie Gleason), obwohl er etliche Abstriche an seiner Karriere in der Werbebranche in Kauf nehmen muss.

Während sich also «Flamingo Kid» und «Nothing in Common» als kleine, nette Trendsetter eines allgemein zu beobachtenden Rückzugs in eine geschönte Behaglichkeit jeden Nervenkitzel an den Hut steckten und sich dadurch auch gleich den Vorwurf der Langeweile einholten, wurde nun, was in «Overboard» die Handlungsträger und die Schauplätze – nicht aber die Schlusssensenz – angeht, die Ausgangskonstellation der Geschichte mit soviel Klamauk, Witz, Schneid und Glitzer aufgemöbelt, dass das hinwiederum reichlich biedere Ende 100 Minuten später auch von Sauerböpfen mit einem Schmunzeln zur Kenntnis genommen werden muss: aber Grundkonstellationen, die in der Filmkomik beliebte Voraussetzungen für Gemeinsamkeit bilden. Bis es aber soweit kommt, werden die ebenso als grundverschieden, spassig wie verlockend emp-

fundenen Ausgangspositionen so lange miteinander konfrontiert, bis die Kontrahenten konvergieren.

Konkret: Das an Überheblichkeit und Arroganz kaum mehr zu überbietende Millionenbiest Joanna Stayton (Goldie Hawn), das sich während einer unvorhergesehenen Ankerung in einem Provinznest – sei's aus Trübsal, sei's aus Frust –, den dort ansässigen Zimmermann Dean Proffitt (Kurt Russell) wegen einer Reparatur an Bord bestellt hat, wirft diesen am zweiten Tag nach ausgeführter Arbeit über Bord und lichtet, ehe sich der um seinen Lohn Geprellte wieder zu fassen vermocht hätte, den Anker.

Ein glücklicher Zufall verhilft Dean zur fälligen Revanche. Auf hoher See stürzt Joanna nachts über Bord, verliert ihr Gedächtnis, wird von einem Mülldampfer aus dem Meer gefischt und bringt die Betreiber eines Krankenhauses und einer Lokalfernsehstation zur Verzweiflung. Dean Proffitt erkennt in der Fremden die Frau, die ihn um seinen Lohn betrogen hat und gibt sich flugs als ihren Ehemann aus, was umso leichter fällt, als ihr richtiger Gatte Grant (Edward Herrmann) aus verständlichen Gründen nicht einen Bruchteil einer Sekunde daran denkt, nach seinem über die Reling gekippten Goldfisch zu suchen.

Joanna bleibt keine andere Wahl, als sich in die Ereignisse zu fügen und abzuwarten. Sie soll, der verschwiegene Absicht Deans folgend, so lange für dessen völlig heruntergekommenen Haushalt sorgen, bis sie ihre Schuld abgearbeitet hat. Die ungewohnte Umgebung, die fehlende Haushalterfahrung, «ihre» ausser Rand und Band geratene kleeblättrige Randalenbrut und einige brenzlige Erinnerungssplitter, die den Schwindel fast an den Tag brin-

gen, lassen die Zeit im Fluge vergehen. Doch als sich Joanna immer hingebungsvoller abrakert, die Zuneigung der Kinder gewinnt, Stolz auf «ihre» Familie entwickelt und Dean endlich die Zeit für gekommen sieht, das Spiel zu beenden, ist es zu spät: Er hat sich in Joanna verliebt, seine vier Junioren wollen die neue Mutter um keinen Preis mehr hergeben. Da taucht Grant auf.

Ein ideologiekritisch-tiefenpsychologisierender Blick auf die Thematik lässt deutlich werden, dass gängige Ansichten der Gesellschaft (zum Beispiel über die Rollenverteilung von Mann und Frau, über den Gegensatz von arm und reich sowie die kleinbürgerliche Verknüpfung von diesen zwei Sachverhalten in der Vorstellung von Glück und Wohlstand) in Filmen wie «Fatal Attraction», «Nuts», «Overboard» und anderen – mit allerdings unterschiedlichem Sinn für Humor – wieder von einem recht vulgären, überholt geglaubten Strickmuster ausgehen:

Wie kann sich eine Frau erdreisten (siehe die reiche, herrische und frustrierte Joanna), ihren angetrauten Schlufi Grant auf Tontauben schießen zu lassen, selbstherrlich über einen Tross von Dienern zu verfügen und alleinerziehende Familienväter wie Dean über Bord zu schmeissen? Auf der Suche nach ihrem verlorenen Ehering (!) verliert Joanna deswegen ihr Gleichgewicht, stürzt ins Meer, verliert ihre Identität, ist nicht viel mehr wert als Müll, muss dann für ihr extraordinäres Vorleben bitterböses büssen und wird von Dean und seinen vier Rabauken entsprechend tüchtig in die Mangel genommen. Im Kochen, Schrubben und Bügeln entdeckt sie ihr wahres Ich, Selbstbescheidung und solche Liebe, dass auch Dean sich beschäftigungsmässig und so zu

mausern beginnt. Klar, dass nun Joanna ihre Yacht nach den «Aschenbrödel-Tagen» mit in den Hafen der Ehe fährt, damit allfällige Vorwürfe, es handle sich beim Happy-End doch nur um das Hohelied eines künftigen Hausfrauenschicksals, entfallen. Auch Zimmermänner sollen heutzutage im Rahmen der Konventionen zu ihrem vergoldeten Haussegen kommen.

Dass Garry Marshalls «Overboard» auf den ersten Blick nicht so moraltriefend, aber auch weniger bieder als seine beiden letzten Kinofilme daherkommt, mag aus dem eben Gesagten hervorgehen. Ein wesentlicher Grund dafür, dass der Spass greift, liegt in der geschickten Koordination von Dialog, schauspielerischen Leistungen, Ausstattung und Kostümen, der Kameraführung und der Montage.

Das Drehbuch verfasste jene Leslie Dixon, die bereits mit demjenigen zu Arthur Hillers «Outrageous Fortune» (1986, mit Bette Middler) nicht geringen Anteil am Erfolg dieses Films hatte. Während dem rein optischen Einfallsreichtum in «Overboard» immer etwas recht Vierschrötiges anhaftet, sorgt der rasante und witzige Dialog für die entsprechende Umsetzung der vom Wort her dauernd initiierten Situationskomik: «Muss denn der (Kartoffel-) Stock nicht knusprig sein?» Goldie Hawn gibt als anfangs sophistisch verdrehte Figur, allmählich als fürsorgliche Mutter und Kumpel der «Ihren» eine prächtige Joanna ab. Überhaupt besticht der Film bis in die Nebenrollen von Müllschiffkapitän, TV-Moderator oder Butler durch eine

Ein umgekehrtes «Aschenbrödel»-Märchen: von der hochmütigen Prinzessin zur zupackenden, liebenden Hausfrau. Goldie Hawn und Kurt Russell.



geglückte Besetzung, welche die von der Drehbuchautorin zugespitzten Pointen treffsicher an den Mann beziehungsweise die Frau bringt.

Es fehlt nicht an Hieben auf den Dünkel der High-Society, auf die Lächerlichkeit der Lokalfernsehberichterstattung, auf gestörtes Psychiatrie- und Krankenhauspersonal oder auf falsch verstandene Erziehungsmaximen. Die Schauplätze vermitteln in ihrer weiten, sozialen Bandbreite einen durchwegs präzisen und sorgfältig aufeinander abgestimmten Eindruck, der durch die bewegliche, aber erstaunlich zurückhaltende Kameraführung von John A. Alonzo (unter anderem in Polanskis «Chinatown», in Hal Ashbys «Harold and Maude», in Martin Ritts «Norma Rae») und die Montage Dov Hoenigs eine nuancierte Gewichtung erfährt: Differenziert und effektiv ist beispielsweise das Zusammenspiel von Kameraführung und Schnitt bei der Parallelmontage vom Schiff aufs Land und umgekehrt.

Bei aller passablen Situationskomik und Ironie, bei allen parodistischen Treffern und den eben hervorgehobenen Qualitäten des Films geht der komödiantische Dreh aber auf Kosten der Frau. Diese Häme gehörte von mir aus über Bord. Ob dann aber auf dem Mainstream solcher Unterhaltung die Goldfische (lies: der Profit) noch eingeholt werden könnten? ■

Ella Kienast

Komplizinnen

BRD 1987.

Regie: Margit Czenki
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/149)

Aufgescheucht durch das Scheppern der Gamellen flattert die Kamera der Backsteinmauer entlang und verliert, einer angeschossenen Taube gleich, die Balance. Ausgewogen ist Margit Czenkis erster Langspielfilm über den Alltag in einem Frauengefängnis nicht, kann es nicht sein, da er ein Stück weit ihre eigene Geschichte ist.

1942 geboren, gehört die Regisseurin der 68er Generation an. Von 1971 bis 1975 hat sie selbst gesessen wegen Bankraubs «in einem undogmatischen politischen Zusammenhang». So steht's in ihrer Biografie, die wiederum Margarete von Trotta als Vorlage zu ihrer ersten, eigenständigen Regiearbeit diente: «Das zweite Erwachen der Christa Klages» (1977, ZOOM 6+ 18/78). Darin wird von einer jungen Frau erzählt, die mit zwei Komplizen eine Bank überfällt und durch Geiselnahme eine grosse Summe Geld erpresst, um einen von der Schliessung bedrohten Kinderladen zu sanieren.

Nach der Freilassung arbeitete die Heilpädagogin Czenki wiederum mit Kindern, veröffentlichte Schriften zum Thema «Knast» und begann dann anfangs der achtziger Jahre mit Filmemacherinnen zusammenzuarbeiten, unter anderen mit Claudia von Alemann, Helke Sander und natürlich mit Margarete von Trotta – ein Bündnis von Filmemacherinnen, ganz im Sinne von Czenkis «Komplizinnen».

Im Zentrum steht Barbara (Pola Kinski), die wegen Bank-

raub zu sieben Jahren Haft verurteilt worden ist. Die ersten zwei Jahre verbringt sie in der Einzelzelle, streng isoliert von aussen und den übrigen Gefangenen. Ihrer Forderung, unter Menschen sein zu wollen, wird schliesslich nachgegeben. Nun arbeitet sie in der Schneiderei, wo sie Irmi (Therese Affolter), die ihr Kind getötet hat, näher kennenlernt. Nach erneuter Einzelhaft wegen «Arbeitsverweigerung» (sie will nicht Hand anlegen an Uniformen) wird Barbara in die Kerzengiesserei versetzt, wo sie mit Micha (Gerlinde Eger), einer Drogenfrau, zusammenkommt. Gemeinsam verweigern sie sich den zermürbenden Anpassungstherapien, solidarisieren sich im Hungerstreik und werden so zu Komplizinnen. Nicht etwa der Umstand, dasselbe Schicksal erdulden zu müssen, einigt sie, sondern der Widerstand gegen die Aufseherinnen, gegen den Anstaltsapparat letztlich, der ihre Identität zu brechen droht. Eigensinnig nutzen sie die Lücken zwischen Verordnungen und Verboten, um nicht hinter Gefängnismauern zu verrotten. «Das ist meine Zeit, die will ich nicht absitzen, die will ich leben», stellt Barbara von Anfang an klar.

Der Zustand des Gefangenseins ist Thema von «Komplizinnen». Über die Jahre wisse man irgendwann nicht mehr, was wirklich war; Wahrheit als solche gibt es nicht, weiss Czenki und verzichtet deshalb auf «sozialstimulierende» Hintergrundanalysen. Wenn Irmi schluchzend erzählt, wie sie ihre kleine Tochter unter der Dusche ertränkte, das Kind wie ein verängstigter Vogel in ihren Händen zitterte, so ist's die schmerzliche Erinnerung an diesen Moment, die sie drängt, sich Barbara anzuvertrauen, und weniger das Motiv, das zur Tat führte. «So, wie das bei Tö-



Komplizinnen gegen den Anstaltsapparat: Barbara (Pola Kinski) und Irmi (Therese Affolter).

tungsdelikten im Gefängnis abläuft, gibt es unheimlich wenig Möglichkeiten für die Frauen, sich klar darüber zu werden, wie sowas passiert ist. Sie sind einfach Mörderinnen und werden als solche behandelt», sagt Margit Czenki.

Dieses Alleinsein mit den Gefühlen, das darin Gefangensein prägen auch die Erzählweise des Films: Die eigensinnige, experimentelle Form verweigert sich herrschenden Kinonormen. Regisseurin Czenki und Kame-

rafrau Hille Sagel scheinen sich, mit modernen Mitteln zwar, auf die Avantgarde der Stummfilmzeit zurückbesonnen zu haben. Ähnlich wie Carl Theodor Dreyer in «La passion de Jeanne d'Arc» (1928, ZOOM 9/88, S.7) operieren sie mit Leerstellen, inszenieren das innere Drama mittels einer Abfolge von Grossaufnahmen: Gesicht und Körper sind in einzelne Teile zergliedert, dazwischen Details vom engen Umfeld der Zelle, montiert im Kontext des auf das Elementarste reduzierten Gefängnisalltags: Die Beobachtungsluke und ein Späherauge; die Essensluke und gegen die Türe ballende Hände; die Matratze und ein

sich wälzender Frauenkörper usw. Fragmentarisch wird die auf wenige Meter begrenzte Aussenwelt dem an Ort rotierenden Innern gegenübergestellt, wobei die Kamera in die Schräge kippt oder sich um die eigene Achse dreht.

Weil Bewegung das Gegenteil von In-Haft-Sein ist, verzichten die Filmemacherinnen auf Kamerafahrten und versuchten durch «Bewegung an Ort» den inneren Zustand deutlich zu machen, auch in der Montage und mit Zwischenschnitten von Erinnerungsfetzen aus dem Leben draussen oder von Traumsequenzen: das Wandeln über die Dächer, Schwarzweissfotos von spielenden Kindern. Während

dieses Konzept da, wo Barbara sich in Einzelhaft befindet, gut, weil logisch, aus deren isolierter, subjektiver Sicht heraus funktioniert, wirkt es dort, wo ihr Erlebnisfeld erweitert wird, auf die Arbeit in der Schneiderei etwa, auf den Rundgang im Innenhof, ausserhalb der vier Zellenwände ganz allgemein, oft zwanghaft bis manieristisch.

Dieses «Diktat der Form» scheint mir für das weibliche Schaffen, insbesondere von Bildermacherinnen, seien es Fotografinnen oder Filmemacherinnen, irgendwie typisch zu sein.

Ebenso typisch aber ist die fein beobachtete Kommunikation, das Beziehungsnetz zwischen Frauen: Eifersüchteleien, Gehässigkeiten, Empfindlichkeiten, Moralisierungen und Zuneigungen, z. B. wenn Barbara und Micha vor dem Hungerstreik ihre Schals austauschen – ein facettenreiches Ganzes, so authentisch, wie es im Kino nur selten zu erleben ist.

Damit führt «Komplizinnen» letztlich über die Gefängnismauern hinaus nach draussen, wo es auch fremdbestimmten Regeln zu trotzen gilt, will das eigene Leben gelebt werden, das ist wie drinnen – nur anders. Eben. ■

Michael Lang

Le cri du hibou

(Der Schrei der Eule)

Frankreich/Italien 1987.
Regie: Claude Chabrol
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/144)

Leicht hat er es nicht, der technische Zeichner und Illustrator ornithologischer Bücher, Robert. Das grossstädtische Paris hat er verlassen, ist ins beschaulichere Klima des südfranzösischen Vichy gezogen, um dort die Nachwirkungen einer gescheiterten Ehe zu vergessen. Die Beziehung zu einer allzu temperamentvollen und nymphomanisch veranlagten Frau hat dem sensiblen Träumer arg zugesetzt, der ohnehin seelisch geschwächt erscheint.

Das ist die Ausgangslage für den neuen Film von Claude Chabrol, «Le cri du hibou», der jetzt endlich einen lange gehegten Wunsch erfüllt bekommen hat, nämlich einen 1962 erschienenen Roman der amerikanischen Grossmeisterin der Kriminalliteratur, Patricia Highsmith, umzusetzen.

Ein neuer Chabrol und doch ein vertrauter. Denn wieder geraten in einer von Kameramann Jean Rabier in pralle, sinnliche Düsternis gehüllten Bilderwelt Männer und Frauen in ein Netz, gesponnen aus Realität und Phantasie, verfangen sich unrettbar in einem Gestränge voller absurder Ränkespiele und blutiger Gewalt.

Aber Chabrol wäre nicht er selber, wenn er bloss bares Grauen inszenieren, mit aufgesetztem Naturalismus den platten Effekt suchen würde. Nein, wie weiland Hitchcock in seinen trefflichsten Werken verführt er den Zuschauer zu einem psychologischen Gang hinein in eine modern ausgestattete Mär-

chenwelt, setzt zu kalkulierter Intellektualität immer auch kräftig-farbige Symbolik und mischt das Ganze mit sehr viel schwarzem Humor.

Zurück zur Geschichte. Robert, mit auffallender Zurückhaltung von Christophe Malavoy gespielt, beobachtet in einsamen Nächten eine junge, dunkle Frau, die in einem abgelegenen Haus lebt. Juliette (Mathilda May) spürt, dass in ihrer Nähe ein voyeuristisches Individuum ist, aber es stört sie nicht sonderlich. Vielmehr erscheint sie fasziniert und seltsam angezogen von diesem Fremden in der Dunkelheit.

Eines Abends offenbart sich Robert, wird nach einigem Zögern sogar ins Haus gebeten, bewirtet und muss bald erkennen, dass sich Juliette rettungslos in ihn verliebt. Mit dieser handfesten Entwicklung hat er nicht gerechnet, er, der passionierte Beobachter und Augenforscher, der Juliette nur beobachten wollte, wie einen schillernden, paradiesischen Vogel.

Die innige, emotional starke, aber platonische Beziehung zwischen den schicksalhaft Verbundenen weckt, natürlich, Eifersucht bei Juliettes Verlobtem Patrick (Jacques Penot), einem spröden, schnell aufbrausenden Medikamentenvertreter. Es kommt zur Trennung der Versprochenen, zu Drohungen gegen den Nebenbuhler, zu einem gefährlichen Zusammenstoss mit Körperverletzung und schliesslich zu einem hinterhältigen Plan: Patrick verschwindet, täuscht einen Mord an sich selber vor und diffamiert den unbescholtenen, aber gefühlslabilen Robert an dessen Arbeitsstelle. Plötzlich ist Robert ein geiler Voyeur, ein verbrecherischer Sonderling, der ein glückliches Paar auseinander gebracht hat!

Chabrol schildert den Heraufzug des unvermeidlichen Un-

heils mit bewährter Opulenz. Die Dekors sind von ausge-suchter Schönheit, die Intérieurs elegant, die Naturplätze wahre Kleinode; aber in diesen wunderbar arrangierten und fotografierten Biotopen hausen Figuren, die allesamt defekte Psychen aufweisen, stets falsche Schlüsse ziehen, als würde sie ein fataler Magnet geradewegs ins Unglück manövrieren. Im Zentrum steht Robert, der immer tiefer und fast stellvertretend für die anderen, in die Strömungen des Verderbens hineingerät, bald selber nicht mehr weiss, ob er nun unglückliches Opfer oder schuldhaft beladener Täter ist.

Es kommt zu einem strudelhaften Reigen mit immer verrückteren Kombinationen des Untergangs. Die liebeshungrige und intrigante Véronique (Virginie Thevenet) verbündet sich mit dem verlassenen, ausser Kontrolle geratenen Juliette-Freund Patrick gegen ihren ehemaligen Gatten Robert, macht sogar ihren aktuellen Galan zum Komplizen in einem bitterbösen Verwirrspiel und Täuschungsmanöver, das vollends kriminelle Züge annimmt.

Das zukunftslose Liebespaar Robert und Juliette schlittert ins Nichts. Sie, ohnehin von einer unerklärlichen Todessehnsucht besessen, will vom Leben nichts mehr wissen; er, haltlos und desillusioniert, verliert sein Selbstwertgefühl total und wird erst noch zur Zielscheibe von Attentaten und zum Buhmann einer auf blosser Sensationsmeldungen ausgerichteten Medienindustrie.

Wo bei Patricia Highsmith vieles scharfkantig, unerhört präzise im Detail und messerscharf geschnitzt erscheint, serviert Chabrol nach der französischen Art eine bebilderte Moritat, mit sehr menschlichen Unmenschen. So führt er einen leicht unwilligen, aber immer

überheblich maliziös lächelnden Kommissar (Jean-Pierre Kalfon) ein, der sich für das Malaise des entnervten Robert interessiert wie ein Psychiater. Dabei erweckt er den Anschein, als wüsste er bereits alles zum voraus und kann doch nicht verhehlen, dass sein Einfluss auf die Dinge gering ist.

Und so treiben die Figuren immer mehr, einer unsichtbaren Leitlinie folgend, aus dem sozialen Netz hinaus, führen die geltenden Begriffe von Recht und Unrecht ad absurdum und finden sich letztlich zu einem räuschigen Finale mit verheerendem Ausgang. «Le cri du hibou» ist ein Thriller mit surrealen Zügen zuhauf, ganz im gängigen Stil Chabrols mit jedwelchen kulinarischen Besonderheiten, im eigentlichen Sinne, wie auch im optisch-arrangierten übertragenen.

Und wir stellen eine Verwandtschaft fest zu seinem letzten Film «Masques» (ZOOM 14/87), dieser trefflichen Demaskierung eines tartuffianischen Fernsehmoderators. Auch im «Schrei der Eule» flimmern wieder Fernsehbilder, purzeln hinein in das scheinbar glatt polierte Zuckerbäckerydill der zeitgenössischen Bürgerlichkeit und deuten massive Kritik am alles überflutenden elektronischen Medienwust an. Keiner weiss mehr, was Wirklichkeit ist – oder doch nur verführerisches Trugbild.

Claude Chabrol ist ein filmender Chirurg, der sogar am Operationstisch und am offenen Herzen makabre Witze reisst. Aber immer mit Verstand und mit kalkuliertem Einsatz der Mittel. Das Skalpell führt er nach einem minutiösen dramaturgischen Plan, ähnlich meisterlich wie Patricia Highsmith in ihren Wortgebilden. Der Zuschauer, immer Voyeur – was nicht bewiesen werden muss im Kino –, spürt einen Moment im voraus,

wohin die Geschichten steuern werden, spürt, dass Robert sich nicht gegen das Übel wehren kann; spürt, wie Juliettes Todestrieb unheilbar ist; spürt, wie Patrick nichts hat als brachiale Gewalt, um sein Gefühlskorsett abzusprengen; spürt, dass die hyperaktive Véronique ihren perversen Spieltrieb mit immer ausgefalleneren Exzessen befriedigen muss.

Doch, obwohl fast alles voraussehbar ist, wird die bildhafte Realität jederzeit zum Überraschungscoup. Das ist die Kunst und die Raffinesse des Chabrol'schen Kinos, sein ätzender Charme, dem man sich nicht entziehen kann. Er spekuliert schamlos auf die Faszination, die vom Bösen ausgeht, setzt auf die tief verankerte Lust des Menschen, sich anbahnende Katastrophen hautnah mitverfolgen zu wollen. «Le cri du hibou» ist ein unspektakulärer Film, aber mit drängender Sogwirkung, und einmal mehr der giftgrün angelaufene Spiegel einer verlogenen, selbstbetrügerischen, unmoralischen Gesellschaft. ■

AZ
3000 Bern 1

Reiseführer
Klassiker
Kunstabände
Belletristik
Landkarten
Jugendbücher
technische Literatur
Bildbände
Religion
Hobby
Recht und Wirtschaft
Geschichte
Naturbücher
Philosophie
Wörterbücher und Lexika
Spiel und Sport

Bücher aus allen Verlagen werden besorgt

BUCHSTÄMPFLI

**Die Versandbuchhandlung der Firma
Stämpfli & Cie AG Bern besorgt Ihnen
raschmöglichst jedes lieferbare Buch**

BUCHSTÄMPFLI

Postfach 263, 3000 Bern 9
Tel. 031/23 7171 (auch ausserhalb der Geschäftszeit)
Telex 911 987