Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 40 (1988)
Heft: 16

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

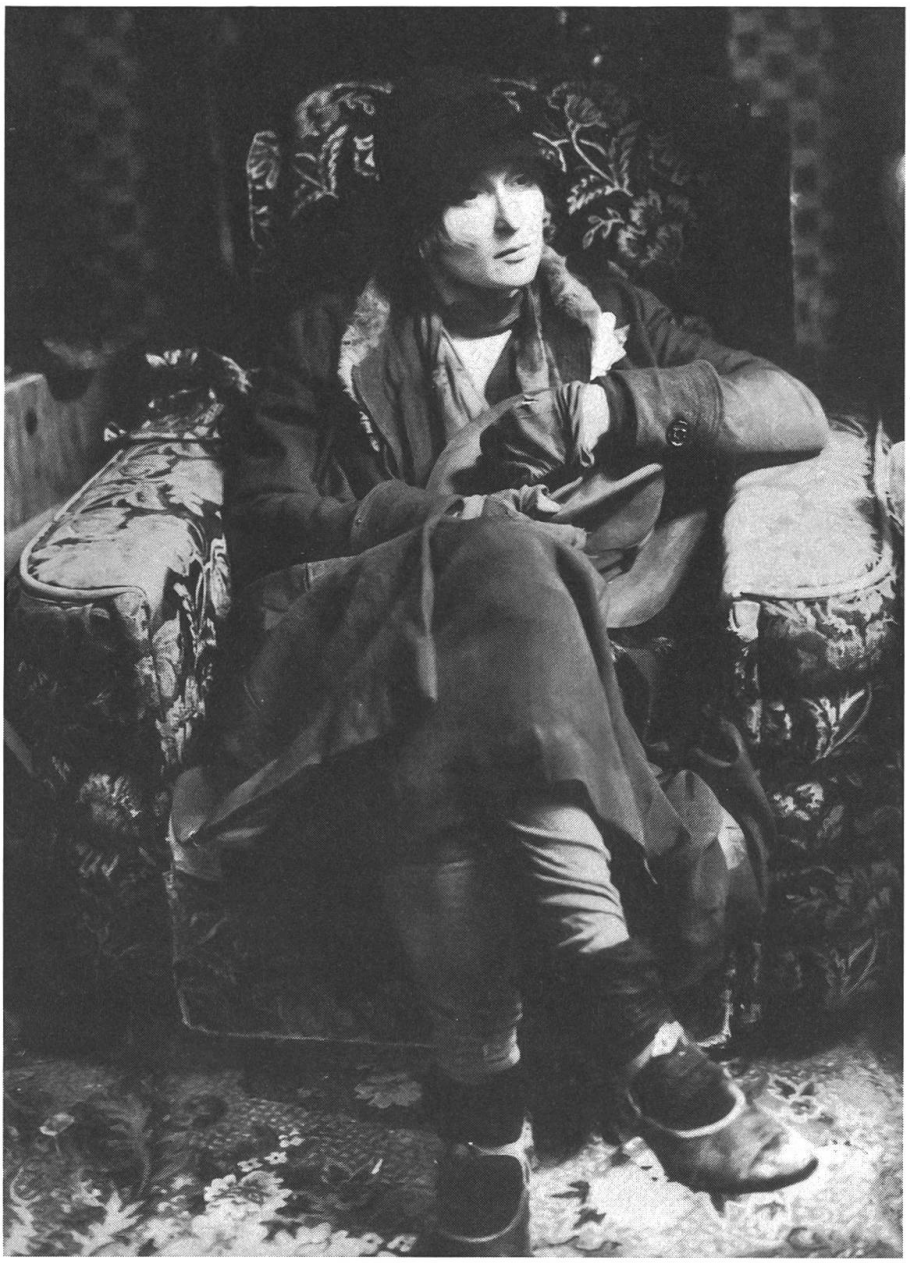
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on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

Download PDF: 07.01.2026

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

Antonio Gattoni

Ironweed



USA 1987.
Regie: Hector Babenco
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/234)

Eisern sind in der heutigen Zeit nicht nur First Ladies, US-Präsidenten und ihre politischen Grundsätze, eisern in ihrem Überlebenswillen müssen vor allem die Leute sein, die unter den wirtschaftsfördernden, aber gleichzeitig mit Sozialleistungsabbau verknüpften Massnahmen zu leiden haben, wenn sie nicht kläglich im Morast ihres Elends versinken wollen. In Amerika hat die Zahl der Verwahrlosten, der Penner, Trinker bereits beängstigende Ausmasse angenommen. Dies hat sogar Hollywood veranlasst, neben den Lebensverfilmungen Prominenter, den grossangelegten Kriegs- und Fantasyoperas und den in Mode stehenden fatalen Yuppiestreifen, nicht nur dem «Dirty Dancing» zu frönen, sondern auch die dirty people selbst auf die Leinwand zu bannen.

Ironweed heisst im Amerikanischen eine untilgbare Unkrautpflanze, «ein völlig nutzloses Ding, wertlos selbst für die eigene Spezies» (Drehbuchautor William Kennedy), womit in einem weniger botanischen Sinne auf die unterste der gesellschaftlichen Unterschichten angespielt wird. «Ironweed» behandelt denn auch das Schicksal einer Gruppe von Säufern und Pennern, die für die elementarsten Bedürfnisse wie Hunger, Durst, Schutz vor Kälte einen bitteren, aussichtslosen Kampf ausfechten müssen. Wie Unkraut gehören sie zum eisernen Bestandteil eines Gesellschaftssystems und sind sogar in einem besonderen Ausmass die Ausgeburt und der Spiegel desselben.

Für die Regie von «Ironweed» hat Hollywood keinen Geringeren als Hector Babenco ausgewählt. Der brasilianische Regisseur argentinischer Herkunft besitzt reichlich Erfahrung, wenn es um die filmische Zustandsbeschreibung Verwahrloster geht: Sein erster Filmerfolg «Pixote» (1980, ZOOM 13/82) ist eine erschütternde Studie über das von Gewalt geprägte Klima in den Erziehungsheimen Jugendlicher in den Vorstädten São Paulos. Für seinen nächsten Film «Beijo da a mulher aranha» (Der Kuss der Spinnenfrau, 1985, ZOOM 24/85) konnte Babenco bereits amerikanisches Kapital beanspruchen. Die clever gefilmte Geschichte von den zwei grundverschiedenen Gefängnisinsassen, die über die vermittelnde Kraft einer

Gestrandete Aussenseiter, dargestellt von den Megastars Meryl Streep und Jack Nicholson.

phantastischen Gegenwelt eine tiefe Beziehung zueinander finden, avancierte in unseren Breitengraden zu einem «nocturnen» Kultfilm.

Babenco scheint nun selber dem verführerischen Kuss der hollywoodschen Spinnenfrau erlegen zu sein. Ganz im Gegensatz zu «Der Kuss der Spinnenfrau», bei dem es Babenco gelang, die dramaturgische Spannung mit einem einzigen Dekor, der Gefängniszelle, und der subtilen Detailenthüllungsarbeit der Kamera aufzubauen, ist «Ironweed» prätentiös angelegt, kommt als gestelzter Starfilm daher.

Schon bei den ersten Szenen fällt mir der radikale Widerspruch zwischen Form und Thematik negativ ins Auge. Vor einer kaltgrauen Mauerwand liegt neben säuberlich arrangiertem Unrat ein Mann zusammengekrümmt am Boden. Das Häuflein Mensch steht auf, windet sich – von der pathetisch fahrenden Kamera begleitet – schleppend der düsteren Wand entlang vorwärts und torkelt schliesslich besoffen, wie er scheint, in eine verlassene Strasse (in stilvollem Dämmerlicht ausgeleuchtet), während die Kamera sich mondän in Kraneshöhe hievt. Sieht man dann die Hauptfigur, den Säufer Francis Phelan, in Grossaufnahme, entdeckt man hinter dem unrasierten Gesicht mit den geschwollenen Tränensäcken und den fettigen, von einem schäbigen Hut verdeckten Haaren den Megastar Jack Nicholson. Schlotternd vor Kälte drängt er sich an ein Pennerfeuer.

Gemeinsam mit seinem schwerfälligen Freund Rudy (Tom Waits), der sich mit Bärengesten brüstet, wenigstens einmal im Leben etwas gratis bekommen zu haben, nämlich die Krebskrankheit, nimmt Phelan einen Gelegenheitsjob als Totengräber auf dem Friedhof an, um das Überlebens- und Saufgeld für den nächsten Tag zusammenzukratzen. Mit dem verdienten Geld lungern sie durch kalte Strassengruften und miefige Barinnereien, wo sie ihre überflüssige Zeit mit Alkohol noch flüssiger machen. Bei der Heilsarmee bekommen die beiden neben der Predigt, die sie heilsam wenig interessiert, eine warme Gratissuppe. Dort trifft Phelan seine schlurfende Pennerliebe Helen, dargestellt von der geschickt mit Dreck bemalten und mit alten Klamotten ausstaffierten Meryl Streep. Das heruntergekommene Liebespaar bezieht seine Lebenskraft weitgehend aus den Erinnerungskübeln der Vergangenheit, von wo sie noch ein letztes Restchen Lebenswürde abzapfen.

In den raffinierten Rückblenden und den sehnsüchtigen Traumszenen, die nahtlos in die Realität hineingreifen, schimmert erstmals Babencos grosses Können durch. In einer grell beleuchteten Bar trägt Helen melancholisch ein Lied aus der

Zeit ihrer Radiokarriere vor. Die Kamera bleibt lange Zeit hart auf ihrem verlebten Gesicht, dann schlängelt Helen sich plötzlich singend an applaudierenden Gästen vorbei. Wenn die Kamera sich wieder auf ihr Gesicht richtet, merkt der Zuschauer, dass der Erfolg nur Phantasie war. Niemand beachtet sie.

Ähnlich brillant arrangiert sind die Erinnerungen Phelans, wiederum in schummrig-gelbes Licht getaucht. Während einer rüttelnden Strassenbahnfahrt sitzt Phelan unvermittelt einem Mann mit knallweissem Anzug gegenüber, den er mit Erschrekken als den Streikbrecher identifiziert, den er in jungen Jahren während einer Demo mit einem gezielten Steinwurf erschlagen hat. Noch erdrückender plagt ihn das tödliche Unglück mit seinem Sohn Gerald. In angetrunkenem Zustand liess er das Baby von der Wickelkommode fallen, sodass es sich das Genick brach. Die Toten belagern mit der Zeit regelrecht seine Phantasie. Je mehr er sich für seine Taten schuldbewusst zu rechtfertigen sucht, desto häufiger erscheinen sie.

Der einsame Höhepunkt des Films ist Phelans kurzer Besuch bei seiner Frau und seinen andern Kindern. Mit einem differenzierten Sinn für bedeutsame Details zeigt Babenco den behutsamen, wortkargen Verstehensprozess, durch den Phelan und seine Frau sich gegenseitig in ihrer Andersartigkeit akzeptieren lernen. Ein Baseballhandschuh erinnert Phelan an die zukunftsträchtigen Tage seiner Baseballzeit. Gerade dieses für ihn wertvolle Erinnerungsstück macht er seinem älteren Sohn zum Geschenk. Eine Geste, die dem Jungen mehr bedeutet als ein Haufen verlorener Worte von seiten seines Vaters, Worte, die er im nachhinein doch nicht verstehen würde. Der Junge spürt, dass sein Wunsch nach Rückkehr des Vaters eine Unmöglichkeit darstellt. Das Geschenk des Vaters hat ihm den Blick in eine Welt eröffnet, für die es kein Zurück gibt. Phelans Weg sind die öden Strassen, sein Heim die tristen Bars, und sein Versteck die dreckigen Häusernischen, bevölkert mit Pennern, die seine Welt teilen.

Draussen setzt sich sein Happening mit dem Tod auf schicksalshafte Weise fort: Sein Freund Rudy wird bei einem nächtlichen Bürgerwehrüberfall auf ein Bretterhüttendorf der Penner erschlagen, und Helen stirbt einsam in einer Absteige. Die Dauerpräsenz des Todes erscheint bei Babenco als leitmotivische Metapher. Bereits das Einführungsbild mit dem bedrohlich-schwarzen Umriss einer Lokomotive kündigt das Todesmotiv an (ähnlich der erlösenden Todesphantasie der Spinnenfrau). Im Verlauf des Films sind es dann die schrillen Lokomotivpfiffe auf der Tonspur, die jeweils den Tod einer Figur assoziativ begleiten.

«Ironweed» ist die filmische Adaption des gleichnamigen Erfolgsromans von William Kennedy. Der Ex-Journalist Kennedy fand lange Zeit keinen Verlag, der sein Manuskript drukken wollte, bis ihm dank Saul Bellows Unterstützung und einem Werbetrick – er baute «Ironweed» nachträglich in eine Trilogie über die Heimatstadt Albany ein – ein Riesenerfolg und schliesslich sogar der Pulitzerpreis beschieden war. Der ganze Albany-Zyklus zeichnet am Beispiel verschiedener Randexistenzen das Leben während der Depressionszeit der dreissiger Jahre nach. Durch die getreue Wiedergabe des Pennerslangs gelingt es Kennedy, seine stilisierten Figuren in ein glaubwürdiges sozialgeschichtliches Umfeld zu stellen. Der Film jedoch spart sich alle sozialen und historischen Bezüge aus, beschränkt sich ganz auf die kunstvolle Charakterisierung und psychologische Auslotung seiner Figuren. Die sozialen Probleme der Wirtschaftskrisenzeit werden nirgends auch nur angetönt.

Erstaunlich eigentlich, wenn man bedenkt, dass Babenco mit «Pixote» ein politisch heisses Eisen auf eine radikal-direkte Art angepackt hat. «Ironweed» ist vielleicht gerade wegen seiner Starschauspieler zu einem manirierten Individualdrama prominenter Spielwut geworden. Das Interessante an den Figuren, ihre Erinnerungen, Träume und Sehnsüchte geht im theatralischen Leerraum der Geschichtslosigkeit, der sozial-historischen Bezugslosigkeit verloren. Darüber kann auch die bravouröse Schauspielerleistung, vor allem von Jack Nicholson (mit unglaublichen Nuancen, ohne Grimassen auskommend), nicht hinwegtäuschen. ■

Matthias Loretan

Anita – Tänze des Lasters

BRD 1987.
Regie: Rosa von Praunheim
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/198)

I.

Das Heilige, die Aura des Göttlichen, kann zuweilen unangenehm berühren, überfordern. Die ausgelassenen Tänze der Messdiener in ihren Röcken, ihre wilden Keilereien in der Sakristei, die Witze der Theologiestudenten über die festgeschnürten Dogmen, die Zoten katholischer Männer über die Jungfräulichkeit Mariens, ja die

als Ermahnung gemeinten Schreckensgeschichten der Geistlichen, zu was der in der Hostie präsente Leib Christi schon missbraucht worden sei, – sie alle sind Versuche, das Hohe auf ein menschliches Mass zu bringen, es dem Laster, dem Verbotenen auszusetzen und gerade durch die Blasphemie es zu provozieren, hervorzutreiben.

«Die sieben Todsünden». Unter diesem Titel hat das Fernsehen DRS Anfang der achtziger Jahre eine themengebundene mehrteilige Reihe an Schweizer Filmemacher vergeben. Die sittlich verbindlichen Erfahrungen respektive Werte, die mit diesen christlichen Lasterregistern ex negativo seit dem frühen Mittelalter geschützt werden sollten, orteten die meisten zeitgenössischen Autoren gerade in jenen Zonen, die heute als Disfunktionalität gebrandmarkt werden. Die Faulheit wird zu einer souveränen Tugend des Widerstandes in einer nach Leistung genormten Zeit, die Wollust zu einer unserer Zivilisation längst abhanden gekommenen Gnade der Ausschweifung: Leiber, gefangen in kalkulierten Freizeitvergnügen, malträtiert durch den Zwang, fit zu sein.

Überhaupt die Leiber. Sie können sein das Gefäss einer Seele, Ausdruck eines geistreich gelebten Lebens, Ebenbild Gottes. Und doch bleibt die Beseeltheit eines Körpers an den Stil einer Lebensgeschichte, an eine Person gebunden. Wo sie von ihr abgelöst, verallgemeinert zur idealen Norm erklärt wird, gerät sie zum Zwang. Im Namen von höheren Werten wird dem Körper eine minderwertige Rolle zugemutet. Das Ergebnis dieser Geschichte ist das Zweierlei, der Dualismus von Seele und Körper, Herz und Genital, Liebe und Sexualität, Oben und Unten. Diese feindlichen Gegensätze machen erpressbar: Was der Mensch *ist*, sein Leib, das *hat* er nur noch, und er hat es, um daraus etwas Anderes, Besseres zu machen: die Ehe, die platonische Freundschaft, das Zölibat, den an die Maschine angepassten Leistungsmenschen.

Die wirkungsvollsten Repliken auf die idealistische Körpermissachtung geschehen kaum in Worten, schon eher in Bildern, am wahrscheinlichsten in Ausdruckshandlungen, in Tänzen auch, im Vollzug dessen, was als Laster gebrandmarkt wird. Das wusste schon der griechische Philosoph Diogenes. Im wohl ersten Happening unserer Zivilisation erhob er Einspruch gegen das aristokratische Seele-Seele-Spiel ebenso wie gegen Liebesverhältnisse, in denen der einzelne, um der Sexualität willen, sich unters Beziehungsjoch begibt. Auf dem Marktplatz zu Athen befriedigt sich der plebejische Sexualkyniker vor aller Augen selbst. Er lehrt damit die sexuelle Selbstgenügsamkeit als ursprüngliche Möglichkeit des einzelnen. In seiner «Kritik der zynischen Vernunft» betrachtet Peter Sloterdijk deshalb die Masturbation als ein «intim philosophisches wie moralisches ‹Problem›: Sie bedeutet im Libidinösen, was Selbstreflexion im Geistigen ist... Wenn einer kommt, der dem Menschen die Tierbasis ausreden möchte, muss der Kyniker seinem Gegner beweisen, wie kurz der Weg von der Hand zum Glied ist. Kam nicht der Mensch erst durch seinen aufrechten Gang in die Lage, dass er seine Hände genau in der Höhe seiner Genitalien fand? Ist nicht der Mensch – anthropologisch gesprochen – das masturbierende Tier? Kann sein Autarkiebewusstsein nicht, mehr als allgemein vermutet, von der eben erwähnten Folge des aufrechten Ganges herrühren?»

Mit höhnischem Lächeln verkörpert Diogenes seine Provokation, das «Böse». Doch sehen wir einmal vom Affront ab, so entdecken wir eine Person, deren Geist sich in seinen Leib weit vorgewagt hat. Ein sehr verletzbares irdisches Wesen also. Von seinem körperlichen Ende wissen wir nichts Verlässliches. Auf dem Hintergrund der abendländischen Geschichte der Triebunterdrückung mag für Diogenes' Ausgang folgende Anekdote wahr sein: dass er wie ein räudiger Hund mit Steinen weggejagt wurde und jaulend eingegangen ist.

II.

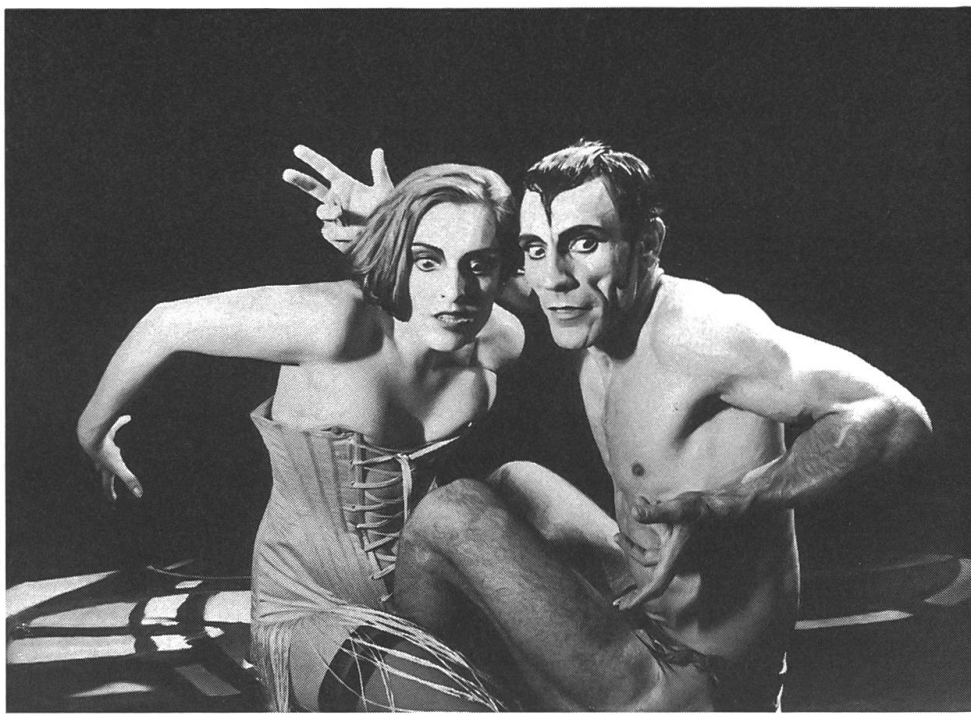
Stilisiert in Zeitlupe. Eine Frau, in hochgeschlossenem Nerzmantel und mit leicht erhobenem Kinn, einen Mann im Schlepp, macht die letzten Schritte entlang der Theke einer Nobelbar, bevor sie kurz vor deren Ende stillsteht. Sie knüpft ihren Nerz auf und steht da – splitternackt, ihr Gesicht schneeweiss gepudert, die Lippen knallrot geschminkt. In überschwenglicher Gestik und einem Anflug höhnischen Lachens renkt sie den Oberkörper nach rechts, zurück zu ihrem Begleiter, der mittlerweile ebenfalls nackt dasteht. Die Handbewegungen des Kellners, der mit einem weissen Tuch ein Glas ausreibt, erlahmen. Fassungslose, gebannte Gesichter der Gäste. Schreiende Grimassen, gespenstisch, da akustisch ihrer Stimme beschnitten. Und erst mit einiger Verzögerung fallen ihnen die Worte ein. Geschriebene Worte. Stummfilmtitel. Verkeilte Grobheiten. Verzückte Entrüstungen.

Die Facette aus Rosa von Praunheims kaleidoskopartiger Hommage an Anita Berber, verruchte Exzentrikerin und berühmt berüchtigte Nackttänzerin im Berlin der zwanziger Jahre, will provozieren. Der Film ruft Erinnerung wach, lässt Anitas

Skandal in unserer Zeit vor unseren Augen auferstehen: Sie liebte Männer, Frauen und sich selbst. Sie spritzte Morphium und schnupfte Kokain. Am Schluss verreckte sie jämmerlich in einem Kreuzberger Krankenhaus.

Die babylonische Orgiastik der zwanziger Jahre: Der Weltkrieg war aus und für die Deutschen verloren; Patriotismus, Zucht und Ordnung des alten wilhelminischen Kaiserreichs waren überführt als verführerische, tödliche Ideale; die formale Demokratie machte aus jedem Bürger einen kleinen König; seine Allmachtsphantasie jedoch wurde enttäuscht durch die Gleichschaltung der Körper in den Massengräbern des Krieges, an den Maschinen in den Fabrikhallen; wem nicht der Hunger seinen Leib krümmte, der haute auf den Putz und tobte sich aus in selbstvergessener Ausgelassenheit. Zynischer Nihilismus und surrealistischer Protest waren wie verschwistert. Kurzum: Als der Geist der zwanziger Jahre sich einen Körper suchte, da fand er den üppigen Leib der Anita Berber. Im Gegensatz zum schlitzohrigen Realismus der Bürger war für sie der hedonistische Protest allerdings mehr als eine Episode.

Das «Kunstwerk Anita» – ihr Leib – lässt sich allerdings nicht einfach zu neuem Leben erwekken, indem ihre vita bloss filmisch re-inszeniert, ihre Tänze des Lasters bloss neu choreographiert werden. Eine nostalgische Rekonstruktion verbietet sich, weil sich damit nur jenes nackte Missverständnis wiederholen könnte, deren tragisches Opfer die femme fatale selbst geworden ist. Ihr Leib, ihr aggressiver, ja obszöner Tanz, ihr rauschhafter Lebensstil waren künstlerischer Ausdruck einer verzweifelt geilen Selbstbehauptung. Grosse Teile des aufgeklärt bürgerlichen Publikums vermochten darin jedoch nur ausgefallene Tricks einer pornografischen Show zu erkennen. «Du Topsau», ein lüsterner Zuruf aus dem Publikum, wurde zu ihrem Markenzeichen. Die blosse Inszenierung dieses Spektakels, gar seine spekulative filmische Vermarktung für die Voyeure der achtziger Jahre, wären unmoralisch.



Expressionistische Körpersprache: Ina Blum und Mikael Honesseau.

Aber auch die kritische Rekonstruktion als historisches Sittengemälde ist Rosa von Praunheims Sache nicht. Er will die Erfahrung der Gestrigen nicht einfach so arrangieren, dass sich bei den Überlebenden der Gegenwart der Eindruck einstellen könnte, Geschichte werde für sie inszeniert, damit sie daraus lernen könnten, – und die Spirale des Fortschrittes drehe sich immer weiter. Eine solche Bagatellisierung, ja Ausbeutung von Geschichte wird den unerfüllt gebliebenen Hoffnungen der Toten nicht gerecht. Das durch Anita verkörperte Glücksversprechen sowie sein tragisches Scheitern müssen deshalb im Stil einer rettenden Kritik respektive Ästhetik für unsere Zeit aufgehoben werden.

III.

Doch wie die Provokation Anitas für unsere Zeit vergegenwärtigen? Praunheim huldigt ihr auf Umwegen, erweckt sie mit zwei Anita-Darstellerinnen zu neuem Leben. In schwarzweissen Tonfilmszenen verlängert Lotti Huber als gealterte Anita deren Lebensgeschichte fiktiv in die Gegenwart. In ihrem Wahnsinn, die berühmte Künstlerin zu sein, provoziert sie auf dem Berliner Ku'damm entsetzte Passanten, denen sie ihr nacktes Hinterteil entgegenstreckt. Der Ort, an den die herrschende Ordnung solche Verrücktheiten versorgt, ist das Irrenhaus. Dort, in klinischer Verwahrung also, überlebt heute das Versprechen Anitas: die Verwandlung des menschlichen Ichs in ein körperliches Ich. In einer Art narzisstischem Taumel aktualisiert es sich geradezu in der Figur der Lotti.

Aus Lottis Perspektive in der Nervenklinik, als Delirium einer Gemütskranken werden Anitas

Leben, ihre Tänze des Lasters imaginiert. Ästhetisch abgesetzt von den Schwarzweissbildern der Gegenwart, sind die Erinnerungen an die Vergangenheit in eine synthetische Kunstwelt eingetaucht: Ihre Stilmittel sind die grossen Gesten des Tanzes, die expressionistische Körpersprache, die Bilderbuch- und Spruchblasen-Dramaturgie des Stummfilms, die aperspektivischen Dekors und die grellen Farben – mit Ausnahme der letzteren alles stilistische Anspielungen an den deutschen expressionistischen Stummfilm der zwanziger Jahre.

Der stilistische Kontrast trennt die Zeitebenen und ist doch zugleich Mittel, die innere Verwandtschaft zwischen den beiden Anita-Figuren aufscheinen zu lassen. Lotti Huber als alternde Anita-Nachfolgerin in trüber Gegenwart und teilweise auch in der erträumten Vergangenheit bewegt sich in einer Art Jetzt-Zeit auf beiden Ebenen. Sie, Praunheims 75jähriger Star (etwa aus «Unsere Leichen leben noch» 1981 und «Horror vacui» 1984), ist dabei eine wunderbare Selbstdarstellerin, eine starke Persönlichkeit, die gar nicht imstande gewesen wäre oder sich geweigert hätte, etwas anderes als ihre Stärke, ihre Naivität, ihre Gefühle darzustellen. Was sie vorspielt, ist das Spiel ihrer Wünsche.

Praunheim mit seinem bewusst einfältigen Voyeurismus, seiner schillernden Irritation zwischen Dokumentarischem und Fiktion, versteht es hervorragend, eine Atmosphäre zu beschwören, in der die Gefühle nicht nur spürbar, sondern haptisch greifbar werden. Hartnäkkig leugnet er gerade in den stärksten seiner Werke den guten Geschmack, spielt todernst mit Kitsch, sucht konsequent die Übertreibung, die monströse Fülle der Zeichen, das Grelle und Schräge, das Bunte und Laute. Jenseits der ästhetischen Zensur, im Kitsch, sucht er das unstatthafte Verlangen nach Glück, die noch nicht verschüttete Kraft des Wünschens hervorzutreiben, zu retten (vgl. dazu Klaus Kreimeier, Das grosse hermaphroditische Tableau-Theater; in: Rosa von Praunheim, Reihe Film 30 bei Hanser, München 1984).

Gegenüber der Inbrunst des Traumkitsch-Dschungels von Praunheim/Huber und Co. stechen die sorgfältig recherchierten Zitate aus der Tanz- und Filmwelt der zwanziger Jahre ab, welche die Kameraarbeit von Elfi Mikesch kongenial ins Bild umsetzt und die von Ina Blum und Mikael Honesseau mit ausdrucksstarken Auftritten vorgeführt werden. Die spürbare künstlerische Ambition, die gedrechselte Filmsprache lassen allerdings die Ekstase zuweilen zur schönen Pose gerinnen, den Rausch zum kühl kalkulierten Tableau. Immerhin kann der stilistische Bruch zwischen schmutzigem Dilettantismus und professioneller Glätte auch als Verweigerung Praunheims gelesen werden, dem spekulierenden Publikum ein gefahrloses pornografisches Abenteuer zu bieten. Und vielleicht kann die Spannung zwischen den beiden ästhetischen Polen in diesem Werk gar manchem Cinephilen erst einen Zugang zum Geheimnis von Praunheims Filmschaffen erschliessen.

IV.

Unbestreitbar gibt es eine leibfeindliche Tradition im Christentum. Es mag bezweifelt werden, ob diese vor den Heilszeichen der Bibel bestehen mag, mit denen diese das menschliche Leibsein interpretiert: als Gottes gute Schöpfungstat, die in Gestalt des fleischgewordenen Wortes eine unwiderrufliche Auszeichnung empfängt, der schliesslich mit dem Versprechen der Auferstehung des Fleisches eine nicht mehr aufkündbare Zukunft beschieden ist. Unbestreitbar ist es eine Aufgabe der christlichen Ethik, den Sinn dieser Bilder zu deuten, damit die leibhafte Existenz vorbehaltlos und unbefangen angenommen und in ein personales Selbst integriert werden kann. Aus Ehrfurcht und Scheu vor den numinosen Mächten der Triebe hat freilich christliche Moral vor allem Modelle des Verzichts und der Kanalisierung (Ehe als legitimer Ort geschlechtlicher Sexualität) entwickelt. Gerade hier allerdings scheint ein Dialog mit Praunheims visionärer Obsession fruchtbar. Seine inszenierten Skandale zielen nicht auf ein billiges Freizeitvergnügen, auf Bestätigung blasierter Aufgeklärtheit gegenüber verklemmten Vorgestrigen. Seine Obszönität will nichts anderes als die Heiligung (ich sage bewusst nicht «Befreiung») der Leibhaftigkeit des Menschen selbst.

Wie radikal Praunheim diese ernstnimmt, zeigt sich nicht zuletzt auch in der Annahme der von Leid, Krankheit und Tod markierten Begrenzungen gegenwärtigen Leibseins. Jenseits eines elitären Schönheitskultes oder eines dandyhaften Jugendtraumes besteht er auf jenen Grenzerfahrungen, welche die barocke Tradition etwa mit der Chiffre der vanitas, der Vergeblichkeit oder Vergänglichkeit, als Ausdruck der Unerlöstheit diesseitigen Glückstrebens gedeutet hat. Praunheim freilich sieht in ihnen nicht nur Zeichen der Hinfälligkeit, sondern deckt in befreiender und zugleich tröstlicher Komik eine ursprüngliche Kraft, eine unmittelbare Vitalität auf. Die Anitas sind narzisstische, ihrem Wesen nach androgyne Körper-Bilder im Meer einer neurotischen, lebensbedrohenden Normalität. ■

Urs Schneider

Five Corners

USA 1987.
Regie: Tony Bill
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/219)

In Five Corners, einem Viertel der New Yorker Bronx, ist von dem rebellischen Geist der sechziger Jahre noch nicht allzu viel zu verspüren. Die Boys fahren stolz ihre Schlitten aus, die Mädchen betäuben sich mit Pillen – Partytime wie in den Fifties. Einziger Vorbote kommenden Aufruhrs: Der Lehrer wird mit einem Indianerpfeil niedergestreckt.

Als der gefürchtete Kleinkriminelle Heinz aus dem Gefängnis ins Quartier zurückkehrt, bahnt sich Auseinandersetzung an. James warnt seine Geliebte Linda, die vor einiger Zeit von Heinz vergewaltigt wurde. Vergeblich versuchte James, sie damals zu schützen; er unterlag Heinz und humpelt seither. Darum sucht denn Linda sofort nach Harry, dem einzigen, der Heinz die Stirn zu bieten vermochte und ihn ins Gefängnis brachte.

Doch Harry hat sich gewandelt. Seitdem er im Fernsehen eine Rede von Dr. Martin Luther King mitverfolgte, ist er ein überzeugter Pazifist. Er will sich der Schwarzen Bürgerrechtsbewegung in den Südstaaten annehmen, mit Gewalt, sei es auch im Dienste der Selbstverteidigung, will er nichts mehr zu tun haben.

In dem Film «Five Corners» prallen brutale Realität und weltfremder Idealismus aufeinander. Utopist Harry übersieht ob seinem hehren Engagement für soziale Gerechtigkeit im Süden das drohende Unheil vor der eigenen Haustür. Anstatt sich der unabwendbaren Konfrontation mit Heinz zu stellen, versteigt er sich in schöngeistige Gefilde und hält dem Missetäter bloss ein lächerliches «I love you» entgegen – die Katastrophe ist vorprogrammiert.

«Five Corners» ist eine witzige Allegorie über die Protest- und Widerstandsbewegungen der sechziger Jahre. Der naive Eifer der Weltverbesserer wird für einmal nicht pathetisch verbrämt, sondern vielmehr in ernüchterndes Licht gerückt: Vermag der penetrante Pazifismus im Endeffekt auch Einiges zu verändern – ein Schwarzer kann schliesslich das Quartier Five Corners unbehelligt betreten –, so hat doch die missionarische Verblendung unnötige Opfer gefordert.

Die Macher von «Five Corners» ergreifen aber nie Partei für die eine ihrer Figuren und propagieren keine bestimmte Handlungsweise; auch dem Bösewicht wird eine tragische Dimension zugestanden. Dieser Film liefert keine moralische Deutung der Geschichte. Auf lockere, tragisch-komische Weise wird hier der Aufbruch einer Generation dargestellt, oftmals ins Groteske überhöht. Der Film ist voller überraschender und amüsanter Szenen, die das Lebensgefühl anno 64 treffend einfangen. Das Buch (Patrick Shanley) strotzt förmlich von originellen Ideen. Seine Schwäche ist bloss, dass die Story sich öfters auf Nebenschauplätzen zu verlieren droht, dass gewisse Handlungsstränge kaum miteinander verknüpft werden.

Die Regie des Amerikaners Tony Bill erinnert stark an den trockenen und lakonischen Stil des neuen britischen Kinos. Das kommt nicht von ungefähr, hat doch George Harrison diesen Film produziert. Seine Handmade Films brachten u. a. «Monty Pythons Life of Brian», «Time Bandits», «The Long Good Friday» und «Mona Lisa» hervor. Auch schauspielerisch vermag «Five Corners» voll zu überzeugen. Allen voran glänzt der intensive John Turturro in der Rolle des rastlosen Heinz. ■

Barbara Hegnauer

Shy People

USA 1987.
Regie: Andrej Kontschalowski
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/226)

Mit spektakulären Bildern wird in die dünne Rahmengeschichte eingefahren. Im New York der rechtwinkligen Strassenschluchten und Glasfassaden packt Jill Clayburgh in der auf sie zugeschnittenen Rolle der etwas schussligen, arrivierten Mittvierzigerin Diana Sullivan gutgelaunt ihre Koffer. Die erfolgreiche Glanzpapier-Journalistin macht sich auf die Fährte einer süffigen Story. Ein isoliert von der Zivilisation im tiefen Süden lebender Zweig ihrer Familie soll exotischen Roots-Stoff liefern.

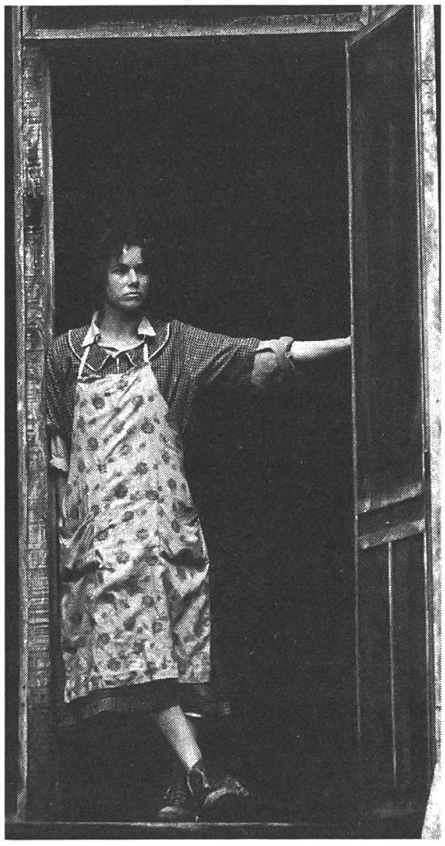
Doch Dianas Vorbereitungen werden abrupt unterbrochen. Im Zimmer der halbwüchsigen Tochter findet sie einen verdächtigen Behälter. Gleich darauf muss sie feststellen, dass zu den Drogen auch schon der Sex gehört. Grace, attraktiv wie's der Name will, vergnügt sich nach dem College mit einem bei weitem nicht gleichaltrigen Beau, den auch ihre Mutter schon im Bett hatte. Um vielleicht an die doch etwas zu weit Abgedriftete heranzukommen – die freie Erziehung resultierte, wie kann es anders sein, in oberflächlichem Nebeneinanderherleben –,

nimmt Diana ihre vorwiegend gelangweilte Tochter auf den Trip in die Wildnis mit. Und, das Happy-End wird's zeigen, die beiden finden wieder zueinander.

1979 erhielt Andrej Kontschalowski für seinen noch in Russland gedrehten Film «Siberiade» den Spezialpreis der Jury in Cannes. Fünf Jahre später, er arbeitet jetzt im Westen, hat er mit «Maria's Lover» einen beachtlichen kommerziellen Erfolg. 1986 folgte «Runaway Train» und ein Jahr später schon «Shy People». Auch dieser Film, der eine konfuse Sehnsucht nach traditionellen Werten und Autorität verströmt, wurde mit viel Aufwand (Kosten: acht Millionen Dollars) in Amerika produziert.

Kontschalowski wählt ein Bibelzitat als Leitmotiv: «Weil du lau bist und weder warm noch kalt, will ich dich ausspeien aus meinem Munde.» Der Lauheit werden die zugereisten Städterinnen von Ruth bezichtigt, der in den Traditionen verwurzelten Gegenspielerin Dianas. Barbara Hershey, in Cannes für ihre schauspielerische Leistung in diesem Film mit dem ersten Preis ausgezeichnet, bereitete sich mit einem mehrmonatigen Aufenthalt im Drehort-Gebiet auf die Arbeit vor. Dennoch bleibt bei ihrem Versuch, den festen Schritt einer mit der Natur verbundenen, hart arbeitenden Frau nachzuahmen, der Zuschauerblick an den klobigen Schnürschuhen kleben. Es gelingt Kontschalowski auch nicht, das Heruntergekommene des Hauses, in dem Ruth mit ihrer Familie lebt, einzufangen. Pittoreske Requisiten ergeben ein gekünsteltes, schnuckeliges Interieur.

Barbara Hershey



Aber das Sumpfgebiet in Louisiana, in dem sich die scheuen Wilden (Shy people) bewegen, ist eindrückliches Gegenstück einer Grossstadtlandschaft. Chris Menges, der Oscar-preisgekrönte Starkameramann, gibt den mächtigen Bäumen, dem Wirrwarr gespenstiger Strünke im trüben Wasser und den wildwuchernden Lianen die bedrohliche Schönheit einer Urwelt. Daneben zeigt er in beklemmenden Bildabfolgen, wie dieses Gebiet vom zivilisierten Amerika eingeholt werden wird. Nicht mehr Fische, sondern Autowracks werden aus dem Wasser gezogen. Keine Bäume wachsen mehr, Öltürme breiten sich aus. Und der Schatten wird von dröhnenden Autobahnbrücken auf totes Wasser geworfen.

Auch das Familiengefüge der in biblischer Einfachheit lebenden Sullivans ist trotz der verzweifelten Gegenwehr Ruths am Abbröckeln. Ihr in den Nebeln der Sümpfe verschwundener Ehemann Joe, unsichtbare, aber allgegenwärtige Autorität, verliert zusehends an Einfluss. Ein Sohn hat sich schon in den städtischen Sündenpfuhl abgesetzt. Ein Wilderer – Joe hätte ihn umgebracht, Ruth zertrümmert in Selbstjustiz seine rechte Hand – dringt in die lebensnotwendigen Jagdgründe ein. Und jetzt die garstige Grace. Mit Walkman, Kokain und Werbefilmerotik bewaffnet, bezirzt sie, recht witzig und prickelnd wird's gezeigt, den sanftmütigen Tommy, der von seiner Mutter wegen mangelndem Vaterrespekt hinter Gittern gehalten wird. Ruths Schwiegertochter Candy entdeckt den Schminkkasten und stellt fest, dass sie ein Leben ohne Television nicht mehr lange aushält. Ihr Ehemann Mike, bis zum Überraschungsbesuch der New-Yorker Verwandten ein folgsamer, rechtschaffener Sohn, wird schon nach einem Schnupf Kokain zum Sexbesessenen und treibt Grace auf der Flucht vor seiner Vergewaltigung in den Sumpf, in dem es vor Alligatoren wimmelt. Man staunt: Die erwartete Schilderung einer antizivilisatorischen Lebensweise verkommt zum mässig spannenden Action-Thriller. Doch Ruth, mit der Bibel in der einen und dem Colt in der anderen Hand, ist auch noch da. Sie schafft wieder Ordnung unter der jungen Generation. Zu guterletzt bringt Kontschalowski noch das Motiv des verlorenen Sohnes, der reumütig zur milder gewordenen Mutter zurückkehrt.

Auf dieses ziemlich überstürzte Versöhnungs-Schlussbild am Familientisch im Süden folgt, leider ganz ohne Augenzwinkern, die Entsprechung im Flugzeug, das die beiden New-Yorkerinnen nach Hause bringt. Diana versucht sich als energische Mutter, die gewillt ist, ihre Tochter, auch unter Opfern, wieder auf den rechten Weg der Tugend zurückzuführen. Nicht mehr Lauheit ist unter den Städterinnen, aber Strohfeuerhitze. ■