Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 41 (1989)
Heft: 22

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

Michel Bodmer

The Cook, the Thief, his Wife and her Lover

(Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber)

Frankreich/Grossbritannien 1989.
Regie: Peter Greenaway
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 89/335)

«Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber» – damit ist eigentlich schon viel gesagt: Tatsächlich dreht sich Peter Greenaways fünfter Spielfilm um vier Personen, eine Dreiecksgeschichte, zwei Tote und ein Restaurant.

Albert Spica, ein mittelgrosser Raubfisch im trüben Teich einer namenlosen Grossstadt, bemüht sich, an sozialem Prestige zu gewinnen, indem er mit seinen Spezis im exklusiven Restaurant des Meisterkochs Richard Borst verkehrt. Jeden Abend besetzen Spica und seine Bande einen Tisch bei Borst, wo Albert sich bramarbasierend als Gourmet und Gönner aufspielt, ohne zu merken, wie sehr er sich mit seinen ständigen *faux pas* und vermeintlichen Französischkenntnissen lächerlich macht. Gegenüber Richard, dessen Kochkunst er nicht ganz begreift, aber immerhin respektiert, buckelt Albert; zu seiner Frau Georgina ist er gemein, herablassend und brutal.

Richard und seine exotische Küchenbelegschaft (der türkische Saucenkoch Troy, der Schwarze Eden, die nonnenähnliche Alice, der Chorknabe Pup, die nordische Servierdame Adele, der französische Kellner Philippe) dulden Spica und sein Gesindel nur mit Mühe, haben jedoch Mitleid mit Georgina: Richard verwöhnt sie beispielsweise mit besonderen Leckerbissen, was Albert nicht gerne sieht.

Inmitten des Trubels, den Albert und seine unritterliche Tafelrunde in Richards Restaurant verursachen, fällt Georgina ein Gast auf, der stets allein an einem Tisch sitzt, ein Buch liest und sein Essen geniesst. Dieser unscheinbare Mann fasziniert sie zusehends, und als er ihr Interesse bemerkt, fädeln die beiden eine «zufällige» Begegnung im Vorraum der Toilette ein. Nach einem ersten, unbeholfenen Kontakt werden die beiden bald ein atemloses Liebespaar, das sich jeden Abend zu hastigen Liebesspielen im Klo trifft.

Albert wird misstrauisch, weil seine Frau so viel Zeit auf der Toilette verbringt. Er schleicht ihr nach und mehrmals ertappt er die Ehebrecher beinahe. Ohne eine stichhaltige Erklärung für das mysteriöse Treiben seiner Gattin zu haben, wird Albert dennoch so aggressiv, dass er sie samt dem verängstigten Küchenjungen Pup hinaus auf den Parkplatz und ins Auto schleppt, wo er Georgina prügelt und missbraucht, zum Entsetzen des gänzlich unschuldigen Pup.

Statt in der Toilette kommen die Liebenden fortan in den Nebenräumen und Speisekammern der Küche zusammen, wo Richard wortlos darüber wacht, dass Albert sie nicht findet.

Eines Abends bereitet Albert seinem Rivalen Terence Fitch einen grossen Bahnhof, um ihn zu beeindrucken, und da nimmt das Geschehen eine böse Wendung: Als Fitch sich hinter dem Restaurant mit dem Flittchen Patricia vergnügen geht, sieht diese durch ein Fenster, was Georgina mit Michael, dem unscheinbaren Buchhalter vom Nebentisch, treibt. Tags darauf, bei einem Streit mit Albert, wirft ihm Patricia an den Kopf, dass er von seiner Frau betrogen werde. Albert, für den ein solcher Gedanke nicht nur unerträglich, sondern unvorstellbar ist, sticht Patricia vor Wut eine Gabel ins Gesicht und tobt durchs Restaurant, auf der Suche nach den Ehebrechern. In seiner Raserei schwört der gehörnte Albert dem Liebhaber Michael grausige Rache: «Ich bring' ihn um, und ich fress' ihn auf!»

Die Liebenden, die dieses schauerliche Versprechen von ferne hören, werden von Richard gerettet, wenn auch auf qualvolle Weise: Zuerst versteckt er die splitternackten Liebenden in einem Kühlraum; dann werden sie von Eden in einem Transporter voll verfaulendem Fleisch weggebracht – eine wahre Höllenfahrt.

Das verfolgte Liebespaar findet Zuflucht in dem Bücherdepot, wo Michael arbeitet. In diesem Hort des Wissens, wo ganze Korridore von Bücherregalen nach verschiedenen Etappen der Französischen Revolution benannt sind, hat Michael eine karge Oase eingerichtet – ein Bett, ein Klo, eine Kochstelle. Hierher schickt Richard den Küchenjungen Pup mit einem Korb voller Köstlichkeiten aus dem Restaurant, um die Liebenden auch von ferne zu verwöhnen. Doch auf dem Heimweg wird Pup von Albert und seinen Spezis, die nach den Ehebrechern suchen, geschnappt. Albert foltert den Küchenjungen, ähnlich wie er schon zu Beginn der Geschichte einen säumigen Schuldner gequält hat. Doch

Kannibalistische Rache: Michael (Alan Howard), Richard (Richard Bohringer), Georgina (Helen Mirren), Albert (Michael Gambon).

erst als er bei Pups Sachen Bücher entdeckt, die den Stempel von Michaels Bücherdepot tragen, kommt Albert den Liebenden auf die Schliche.

Am Abend kommt Richard an Pups Stelle mit dem Essen zu Michael und Georgina ins Bücherdepot und erzählt, dass der Küchenjunge seit der Begegnung mit Albert im Krankenhaus liegt. Georgina, die nicht ertragen kann, dass Pup ihretwegen unter Albert zu leiden hat, geht ihn mit Richard besuchen. Während ihrer Abwesenheit fallen Albert und seine Komplizen über Michael her und stopfen ihm Seiten aus seinen Büchern in den Schlund, bis er stirbt.

Als Georgina ins Bücherdepot zurückkehrt und ihren Liebhaber tot auffindet, schwört sie, Alberts Tyrannei für immer ein Ende zu machen – und zwar mit Michaels Hilfe. Es gelingt ihr, den experimentierfreudigen Koch Richard zu überreden, Michael als Gericht zuzubereiten, um Albert zur Erfüllung seines teuflischen, kannibalistischen Schwurs zu zwingen.

Albert wird zu einem besonderen Anlass ins Restaurant eingeladen, und als er merkt, was gespielt wird, ist es zu spät: Mit vorgehaltener Pistole zwingt Georgina ihren Mann, vor den versammelten Opfern seiner Tyrannei von seinem toten Rivalen Michael zu essen, und als Albert sich endlich dazu überwindet, erschiesst sie ihn.

Ein Rachedrama, genauer: ein «Jacobean Drama» wollte Peter Greenaway machen, eine jener leidenschaftlichen und blutrünstigen Tragödien um Sex und Gewalt, Schändung und Vergeltung, wie sie schon der junge Shakespeare fabrizierte («Titus Andronicus») und die im Zeitalter Jakobs I. zu einer echten Brutalo-Drama-Welle anschwollen. So darf es nicht verwundern, wenn zu Beginn des Films ein Vorhang aufgeht, der zum Schluss wieder fällt, und wenn zwischendurch über den Dekors das Gestänge der Kulissenaufhängungen ins Bild gerückt wird – mit vorgetäuschter Realität hat Greenaways Kino nichts am Hut: Theatralik, Stilisierung und Ironie sind Trumpf.

Angesichts der unbarmherzigen Handlung und der kaum erträglichen Gewaltszenen drängt sich wohl manchen Zuschauern die Frage auf, ob Greenaway, der Kunstfilmer par

excellence, unter die Reisser-Regisseure gegangen sei?

Keineswegs. Vielmehr macht sich Greenaway den emotionellen Antrieb und Extremismus des Genres zunutze, um ohne Kompromisse seine grossen Themen Kunst und Leben, Sex und Tod auf die Leinwand schmettern zu können. Schon in früheren Filmen, insbesondere in «A Zed and Two Noughts» (1985, ZOOM 11/87) und manchen Sequenzen von «Drowning by Numbers» (1988, ZOOM 22/88) ging Greenaway hart an die Grenzen des Erträglichen, lotete die äussersten Regionen von ästhetischem Genuss und Ekel aus und stellte Gewohnheiten der sinnlichen Wahrnehmung auf die Probe.

In «The Cook» reicht seine beachtliche visuelle Palette von den durchgestalteten sechs Hauptdekors mit ihren jeweiligen Grundfarben (Ausstattung: Ben Van Os & Jan Roelfs), den prachtvollen, überladenen Kostümen (Jean-Paul Gaultier), die je nach Dekor die Farbe wechseln, und den Arrangements der Figuren nach den Vorbildern klassischer Bankettmalerei bis zu Kot, Blut und fauligem Fleisch. Die simple, lineare Erzählstruktur des Rachedramas wird paradigmatisch aufgefüllt mit Anspielungen auf die Vertreibung aus dem Paradies (mit Richard als Engel, der sie vertreibt, der später aber auch als barmherziger Engel auftritt) und die Passion Christi, den Trojanischen Krieg und andere Ehebruchsgeschichten, die Französische Revolution und die Emporkömmlinge in Thatchers England.

Die Figuren Richard, Albert, Georgina und Michael haben ihrerseits allegorischen Status: Der Koch ist in seinem Fach ein Künstler; der Dieb kennt nichts als Hab- und Fressgier, Machthunger und Despotie; die Frau steht zwischen verschiedenen Männern und kann schliesslich aus Liebe zum einen und mit der Hilfe des anderen den Tyrannen überwinden; der Liebhaber schliesslich, der Intellektuelle und Büchermensch, kommt unter die Räder der brutalen Realität.

Greenaways Anspielungen und Metaphern sind teils blosse vereinzelte Denkanstösse, die das Publikum zum freien Assoziieren ermuntern, teils als komplette Systeme durchkonzipiert. Die kulinarische Thematik etwa wird nach allen möglichen Richtungen erkundet: Vom Kosten feinen Weins und delikater Speisen bis zur Darmentleerung, vom Schlemmen bis zur Hungersnot, vom Aphrodisiakum bis zum Brechmittel, vom vermeintlich verspeisten Schafshoden bis zum echten Hundekot, die herunter- oder herausgewürgt werden; ausserdem werden die Parallelen zwischen Essen und oralem Geschlechtsverkehr, genitalem Sex und Ausscheidung erörtert.

Dieses neue Panoptikum des eigenwilligen Engländers wird zwar, wie schon seine Vorgänger, die Meinungen des Publikums polarisieren, aber etwas ist kaum zu bestreiten: Nicht nur in handwerklicher Hinsicht, sondern auch was die schauspielerische Darstellung angeht, steht «The Cook» weit über dem Grossteil des zeitgenössischen europäischen Filmschaffens. Michael Gambon (bekannt aus «Turtle Diary» und im Fernsehen als «The Singing Detective» zu Starruhm gekommen) als Albert, Helen Mirren als Georgina, Alan Howard als Michael verkörpern ihre schwierigen Figuren hervorragend, was im allgemeinen auch für Richard Bohringer gilt, der jedoch leider manchmal über Greenaways ur-englische Dialoge stolpert.

Zur Musik von Michael Nyman, die streckenweise ein Mozart-Thema variiert, gehört auch ein «Miserere», das der Küchenjunge Pup singt, mit dem Text des Demuts-Psalms 51, der in krassem Gegensatz zur Despotie und Hybris Alberts steht.

Die Kameraarbeit von Sacha Vierny brilliert hier im Unterschied zu den statischen, streng symmetrischen Einstellungen in früheren Greenaway-Filmen durch zahlreiche virtuose Travellings, die im Publikum den Eindruck erwecken, dass es durch ein lebendes Tableau gefahren wird. Ganz abgesehen vom Ideenreichtum dieses Films: Seit dem Tod von Buñuel und seit Fellini angefangen hat, im Fernsehformat zu drehen, gibt es kaum noch Filme, deren sinnliche Pracht sich mit Greenaways Werk messen kann. ■

Michel Bodmer

Gewalt gehört zum Kino-Inventar

Auszüge aus einem Gespräch mit Peter Greenaway

Über die Themen, die dem Film zugrunde liegen und über die er in einem «Cook-Book», das demnächst erscheinen soll, mehr schreiben wird:

Die meisten Filmemacher betrachten Handlung, Charakterisierung und Ereignisse als hauptsächliche Triebkräfte für ein Thema; bei mir jedoch geht es im wesentlichen um Ideen, mit denen ich spielen kann, und denen mit Hilfe einer Erzählstruktur und einer Form «Fleisch» verliehen wird, so dass meine Filme so etwas wie

Dissertationen in erzählender Form sind. [...]

Ich interessiere mich seit langem für das Jacobean Drama, wie es funktioniert, was es soll und was es mit unserer Zeit zu tun hat. Die zweite Idee ist mein akademisches Interesse an Bankettmalerei. Seit zehntausend Jahren sehen wir Gemälde von Leuten, die bei Tisch sitzen. Wieso? Wozu? Das «Letzte Abendmahl» ist das perfekte Beispiel für die Probleme, die sich dabei stellen. Die Niederländische Malerei sieht das anders, aber dort stellen sich die gleichen Probleme – all die technischen Fragen hinsichtlich des Verdekkens und des Umstands, dass Figuren als Individuen wie auch als Gruppen funktionieren müssen.

Das Dritte ist, dass ich seit langem einmal eine Figur schaffen wollte, die durch und durch böse und schlecht ist, ohne irgendwelche heldenhaften Züge. Miltons «Paradise Lost» etwa erschafft einen Satan, der in mancher Hinsicht eine schöne Figur ist; Macbeth ist eine aussergewöhnliche Figur, mit der man sich identifiziert; Richard III. ist dafür das Beispiel par excellence. Ich wollte eine unheroische böse Figur schaffen.

Viertens wollte ich allgemeingültige Strukturen verwenden, wie die Alphabete und Nummernfolgen, die ich sonst einsetze. Hier wollte ich eine verwenden, die auf Farben und Farbenkodierung beruht.

Fünftens wollte ich Essen als Metapher für allerlei Dinge verwenden – kein besonders origineller Einfall, aber für mich durchaus angebracht im 20. Jahrhundert, in einer Kultur, wie sie heute England darstellt, die voller Snobismus und Etikette auswärts essen geht.

Die anderen Themen haben mit dem Körper im Raum zu tun. Ich bin versessen darauf, Figuren in bestimmten architektonischen Räumen zu plazieren, was mir schon in «The Belly of an Architect» (1986, ZOOM 8/88) ein Anliegen war. Dabei wollte ich auch zu einer malerischen Tradition zurückkehren, welche Leute als Körper, physische Körper betrachtet. Dazu gehören Fragen wie der Unterschied zwischen nackt und Akt, der nackte Körper und seine Konnotationen, ob er immer sexuelle Implikationen ausdrückt; die Faszination, die Furzen, Rülpsen, Kopulieren und Blut auf die Menschen der Zeit Jakobs I. ausübten. Die schiere Körperlichkeit einer Figur, die im Kino nicht sehr oft berücksichtigt wird.

Peter Greenaway mit Richard Bohringer, dem Darsteller des Kochs Richard.

Über das Jacobean Drama:

Ich erinnere mich, wie ich noch fast als Jugendlicher vom Jacobean Drama fasziniert war, als ich zum ersten Mal «The Duchess of Malfi» von John Webster (ca. 1580–1625) sah, aber noch wichtiger war «Tis Pity She's a Whore» von John Ford (1586–1639). Das Stück

handelt von Inzest, eine sehr ernsthafte Erörterung des Inzests im gegenseitigen Einverständnis zwischen erwachsenen Geschwistern. Am Ende tritt der Held auf mit dem blutigen Herz seiner Schwester auf einem Dolch, was für viele Theaterleute unmöglich zu spielen ist, was aber ein äusserst ungewöhnliches und allgemeingültiges Bild ist, das in der gesamten europäischen Kunst erscheint. Das Herz auf dem Dolch stellt die Geheimbünde Europas dar, es ist auch das blutende Herz Jesu und so weiter. Es ist ein sehr, sehr ergreifendes Bild, aber auch ein nahezu inakzeptables, denn wie kann man das realistisch darstellen? Diese Art von Bildern gibt es im Jacobean Drama zuhauf, und die faszinieren mich.

Über Gewalt in der Kunst und in seinem Film:

Im Grossteil der europäischen Kultur hat Gewalt zentrale Bedeutung, denn die meisten Bilder der europäischen Malerei stellen den blutigen Leib Christi dar oder das Martyrium der Heiligen; eine grosse Tradition, die auch in Goyas «Schrecken des Krieges» und Picassos «Guernica» ihren Ausdruck findet. In diesem Rahmen ist Gewalt meiner Ansicht nach auf gute, kathartische Weise verwendet worden, um das menschliche Dasein zu erläutern. Da ist sie ein durchaus legitimes Mittel, um eine bestimmte Wirkung zu erzielen.

Im Kino gehört sie zum Inventar. Die dominierende Gattung des Films ist der Thriller. 60 Prozent aller Filme sind Thriller, die von Blut, Chaos und Rache leben. Aber dabei wird, scheint mir, so viel romantisiert und sentimentalisiert, dass selbst Filme wie «The Texas Chainsaw Massacre», die im Tomantenketchup ertrinken, vom Publikum betrachtet werden können, ohne dass es davon berührt wird. Das halte ich in moralischer Hinsicht für verwerflich. In mancher Hinsicht ist Gewalt abscheulich und sollte um jeden Preis vermieden werden. Aber in gewisser Weise sind die Konventionen der Gewaltdarstellung im Kino so keimfrei geworden, dass das Publikum diese Unmengen von Blut und blutigen Leichen auf eine ganz andere Weise betrachtet, als es sie in Wirklichkeit ansehen würde.

Die meisten meiner Filme bemühen sich, nicht zu romantisieren oder zu sentimentalisieren. Ihre Einstellung zu Sex und Tod zielt direkt auf den Schoss des Publikums, auf Magen und Genitalien, auf möglichst grosse Nähe und Intimität. In diesem Film habe ich bewusst dasselbe zu erreichen versucht. Ich bin sicher, dass manche Leute, die diesen Gedankensprung nicht nachvollziehen können, finden werden, dass ich mich in sinnlosen Gewaltdarstellungen ausdrücke. Das muss ich auf mich nehmen, was immer es mit sich bringt. Aber es ist mir ernst mit der Gewalt in diesem Film. Ich glaube, sie gehört dahin.

Zu den religiösen Motiven in seinem Film:

Der Liebhaber ist ganz klar Christus; er wird geopfert. Ausserdem ist da die Höllenfahrt, als sie in den Transporter steigen müssen und weggefahren werden, über und über mit Unrat bedeckt, um dann von einer Figur namens Eden reingewaschen zu werden. Und wo sind sie da? An dem Ort, wo es Wissen gibt – beim Baum der Erkenntnis, also wieder im Garten Eden, und hier werden sie gereinigt, sowohl buchstäblich als auch im übertragenen Sinne, vor ihrer nächsten Tortur. Der Küchenjunge heisst «Pup» (Welpe), und auf dem Parkplatz haben wir wilde Hunde gesehen; er ist ein potentieller Albert Spica, in zwanzig Jahren vielleicht. Aber er ist auch ein Engel: Er hat weiss gebleichte Haare; er ist süss, und er singt das «Miserere», Psalm 51, den erniedrigendsten aller Psalmen: «Trete auf mich, o Gott, ich bin ein elender Wurm; wasche mich, wasche mich, ich bin voller Blutschuld.» Er ist das Gegenstück zu dem, was Albert sein soll: Alberts Farbe ist Schwarz: Er hat sein Haar schwarz gefärbt, er kleidet sich schwarz; er ist Satan.

Über die grüne Seite von Greenaway:

Eines der Themen all meiner Filme ist, wie erstaunlich schön und im Grunde gutartig die Welt in ihrer aussergewöhnlichen, üppigen Mannigfaltigkeit ist, und wie der Mensch sie total versaut. Er macht exotische Vögel und Fische aus der Tiefe zu erstaunlichen Gerichten, aber, wie Albert sagt, das alles wird am Ende doch nur zu Scheisse. Wir könnten uns durchaus anständig von Brot und Käse ernähren. Warum müssen wir die Vielfalt der Welt plündern? Sie kochen, mit Saucen begiessen, ausweiden, misshandeln, um sie in unsere Mäuler zu stopfen, wenn doch alles am Ende zu Scheisse von derselben Farbe wird? ■

Zahlreiche erläuternde Kommentare zum Film finden sich übrigens in Greenaways Regieanweisungen im Drehbuch zu «The Cook, the Thief, his Wife and her Lover», das auf englisch und französisch bei Dis, Voir erschienen ist und Mitte November auf deutsch unter dem Titel «Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber» im Haffmans Verlag, Zürich, erscheint. – Vgl. auch das Interview mit Peter Greenaway in ZOOM 22/88).

Franz Ulrich

A Dry White Season

(Weisse Zeit der Dürre)

USA 1989.
Regie: Euzhan Palcy
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 89/337)

Unter den Spielfilmen, die gegen die südafrikanische Apartheid Stellung beziehen, zeigen aufwendige Produktionen wie «Cry Freedom» (ZOOM 6/88) und «A World Apart» (ZOOM 20/88) die Auswirkungen der menschenunwürdigen Rassendiskriminierung aus der Sicht der Weissen: Identifikationsfiguren sind einzelne Weisse, die den Kampf der Schwarzen gegen das weisse Unrechtssystem unterstützen und deswegen vom südafrikanischen Polizeiapparat verfolgt werden. In beiden Fällen dienten Berichte über authentische Geschehnisse als Vorlagen für die Filme.

Mit weit bescheidenerem Aufwand entstanden – teilweise in Südafrika gedrehte – Filme wie «Mapantsula» (ZOOM 12/88, S. 3 ff.) und «Place of Weeping» (ZOOM 13/88), die den weissen Rassismus aus der Sicht der Schwarzen darstellen. Diese Filme setzen der «Vereinnahmung» durch weisse Zuschauer Widerstand entgegen, indem sie keine weissen Identifikationsfiguren aufbauen, weniger mit rührenden Gefühlen zu überzeugen suchen, sondern auch unbequeme Fragen stellen wie etwa jene, ob nicht die weisse Gewalt nur noch durch eine entsprechende schwarze Gegengewalt gebrochen werden könne.

Irgendwo zwischen den genannten Filmen ist «A Dry White Season» von Euzhan Palcy angesiedelt. Zwar steht auch hier ein Weisser als Identifikationsfigur im Mittelpunkt, zusammen mit seiner Familie. Aber mit deren Schicksal ist dasjenige einer schwarzen Familie verknüpft, die von weissen Schergen umgebracht wird. Nur weil der Weisse diese Familie persönlich kennt, geht ihm das Geschehen so nahe, dass er sich der für Schwarze unerträglichen Situation bewusst wird und den Kampf gegen Polizeimacht und korrupte Gerichte aufnimmt. Auch dieser Stoff beruht auf der Vorlage eines weissen Autors: André Brink, ein angesehener Schriftsteller und Professor für Afrikaans und holländische Literatur an der Rhodes Universität im südafrikanischen

Hommage an Orson Welles: Marlon Brando als Bürgerrechtsanwalt McKenzie.

Grahamstown, hat den Roman «Weisse Zeit der Dürre» 1979 in Afrikaans veröffentlicht. Das Buch wurde zuerst verboten, später wieder freigegeben. Brink selbst steht seit 1974 unter Polizeibeobachtung, er und seine Familie sind schon mehrmals mit dem Tod bedroht worden. Falls diese Angaben im Presseheft stimmen, beruht der fiktive Roman (und auch der Film) zu einem erheblichen Teil auch auf eigenen Erfahrungen.

Im Südafrika des Jahres 1976 lebt der Lehrer Ben du Toit (Donald Sutherland) in einer familiären und beruflichen Idylle. Die politisch und sozial diskriminierende Realität der Schwarzen nimmt er nicht wahr, bis er eines Tages von seinem schwarzen Gärtner Gordon (Winston Ntshona) vernimmt, dass die Polizei dessen Sohn Jonathan (Bekhitemba Mpofu), der mit Bens Sohn Johan (Rowen Elmes) befreundet ist und dem Ben die Schule bezahlt, bei einer Razzia schwer misshandelt hat. Wenig später verwandeln Ordnungskräfte eine friedliche Demonstration schwarzer Schulkinder, an der Jonathan gegen den Willen des Vaters teilnimmt, in ein Blutbad, wobei Jonathan spurlos verschwindet. Einschüchterungen durch die Behörden zum Trotz sucht Gordon nach seinem Kind, das er schliesslich nur noch tot zu sehen bekommt. Obwohl Ben noch immer der Meinung ist, dass gegen die Behörden nichts zu machen sei, setzt Gordon die Suche nach dem wirklichen Geschehen und nach den Verantwortlichen fort. Als er den Behörden zu unbequem wird, wird er verhaftet und stirbt unter der Folter einer Einheit der Sicherheitspolizei, die vom eiskalt-brutalen Captain Stolz (Jürgen Prochnow) befehligt wird.

Zuerst ist Ben noch gewillt, die offizielle Erklärung «Selbstmord durch Erhängen in der Zelle» zu akzeptieren. Gordons Freund, der Taxifahrer Stanley, kann ihn jedoch vom tatsächlichen Geschehen überzeugen. Es gelingt ihm, mit Hilfe des Bürgerrechts-Anwalts Ian McKenzie (Marlon Brando) den Fall vor Gericht zu bringen. Trotz erdrückender Beweise wird Captain Stolz freigesprochen. Doch Ben gibt nicht auf und sucht, mit Unterstützung Stanleys und der Journalistin Melanie Bruwer (Susan Sarandon), nach eidesstattlichen Aussagen von Zeugen.

In seinem Kampf für das Recht (Anwalt McKenzie: «Gesetz und Gerechtigkeit sind oft nur weitläufig verwandt») sieht sich Ben zunehmend isoliert: Seine Frau (Janet Suzman) verlässt ihn, die Freunde und Kollegen schneiden ihn, er verliert seine Stelle, Stolz durchsucht sein Haus, lässt unliebsame Zeugen verschwinden. Schliesslich wird Ben sogar von der eigenen Tochter verraten, so dass nur noch Stanley, Melanie und sein kleiner Sohn zu ihm halten. Ben und seinen Mitkämpfern gelingt es schliesslich, das belastende Beweismaterial zur Veröffentlichung zusammenzutragen, aber auch er fällt – wie Gordons Frau – Captain Stolz zum Opfer, der seinerseits von Stanley erschossen wird. Wo Recht und Gerechtigkeit verhindert werden, siegt schliesslich die Gewalt.

Die aus Martinique stammende Euzhan Palcy konnte diesen Film aufgrund des internationalen Erfolges ihres ersten Spielfilmes «Rue cases nègres» (1983, ZOOM 7/84) realisieren. Er öffnete ihr den Zugang zu Warner Bros., wo die Produzentin Paula Weinstein das Projekt eines Films über Südafrika unterstützte. Als die Produzentin 1987 zu MGM wechselte, folgte ihr Euzhan Palcy mit ihrem Projekt «A Dry White Season», in das sie bereits viel Zeit investiert hatte.

Euzhan Palcy erweist sich wiederum als Regisseurin mit viel Gespür für die seelische Befindlichkeit der Protagonisten. Es gelingt ihr, ganz verschiedene Elemente zwar nicht nahtlos, aber doch ohne allzu grosse Brüche zu einem spannenden, stellenweise sogar bewegenden Film zu verbinden: soziale und politische Anklage, die Schilderung einer gesellschaftlichen Bewusstwerdung, die zum engagierten Kampf gegen ein Unrechtsystem führt, und Elemente des Krimis und Actionfilms. Zwar kann man kritisch anmerken, dass das Geschehen zu stark an Einzelpersonen hängt, so dass die Analyse des ganzen Apartheidsystems und seines Funktionierens zu kurz kommen.

Neben einigen Figuren, die nicht so recht Profil gewinnen (etwa Winston Ntshona in der Rolle Gordons), ist Donald Sutherland ein ganz hervorragender Ben. Es gelingt ihm, die ganze Spannweite seiner Entwicklung differenziert und psychologisch glaubwürdig zu vermitteln: Je mehr er sich der Verantwortung als Bürger stellt und allen Einschüchterungsversuchen trotzt, desto mehr wird er sich selber – trotz Einsamkeit und Isolierung. Ein ebenbürtiger Gegenspieler ist Jürgen Prochnow als Captain Stolz, dessen kalte Brutalität im Dienste einer unmenschlichen Ideologie streckenweise unheimlich wirkt. Ein Sonderfall ist Marlon Brando, der hier seit 1980 erstmals wieder eine Rolle im Film übernommen hat. Sein Auftritt vor Gericht ist ein Kabinettstück Brando'scher exzentrischer «Monumentalität» – eigentlich eine Hommage an einen grossen Toten: Orson Welles. ■

Jutta Wenz

Ariel

Finnland 1988.
Regie: Aki Kaurismäki
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 89/333)

Aki Kaurismäki gehört zu einer neuen Generation finnischer Cineasten. Zusammen mit seinem Bruder Mika leitet er eine Produktionsgesellschaft in Helsinki. Fast alle seine Filme dreht er mit einer Gruppe junger, talentierter Mitarbeiter und Schauspieler zu Low-Budget-Bedingungen – so auch «Ariel», sein neuestes Werk, das nach «Varjoja paratiisissa» (Schatten im Paradies, 1986, ZOOM 6/87), den zweiten Teil einer Trilogie darstellt.

Der Film aus kühlen Gefilden wurde in der Schweiz erstmals an einem warmen August-Sommerabend in Locarno gezeigt, zu einem der besten Termine auf der vollen Piazza – ausserhalb des Wettbewerbprogramms. Zu Beginn der Vorführung versuchte Aki Kaurismäki sein zahlreich erschienenes Publikum davon zu überzeugen, dass es besser wäre, den Platz gleich jetzt zu verlassen: Sein Film sei ein «Masterpiece of Shit». Andererseits könne man sich ruhig den Film anschauen, dann wäre mehr Platz in den umliegenden Bars, und dahin verziehe er sich jetzt, um sich einen Drink zu genehmigen.

Derselbe lakonische Humor wie aus Kaurismäkis Statement in Locarno spricht auch aus seinem Film «Ariel». Ein schneeweisser amerikanischer Strassenkreuzer fährt über die Landstrasse. Am Steuer die Hauptperson, Taisto (Turo Pajala): Er hat gerade seinen Job in einem Bergwerk verloren. Die Schlüssel zu dem «fahrbaren Traum» hat ihm ein älterer Kollege ausgehändigt, der mit der Schliessung der Mine und dem Verlust seines Arbeitsplatzes alle Hoffnung und den Lebenswillen aufgegeben hat. Auf der Toilette einer Kneipe hat er sich erschossen, während aus der Musikbox ein Tango tönte. Der Jüngere, Taisto, hat die Hoffnung noch nicht ganz verloren. Er startet im offenen Cabriolet, weil er nicht weiss, wie er es schliessen soll. Mitten im finnischen Winter geht es durch die verschneite Landschaft Richtung Helsinki.

Was folgt, ist ein Streifzug durch verschiedene Genres des amerikanischen Kinos (Road-Movie, Romanze, Kriminalstory, Melodrama). Auf der ersten Station seiner Reise wird Taisto überfallen: Seine volle Geldbörse findet in einer Kneipe das Interesse zwielichtiger Gestalten; prompt wird Taisto zusammengeschlagen und um seine gesamten Ersparnisse gebracht. Er sucht sich einen Job bei den Gelegenheitsarbeitern am Hafen, findet Unterkunft bei der Heilsarmee, muss seinen geliebten Wagen verkaufen und wird dabei erneut übers Ohr gehauen. Zwischendurch macht er die Bekanntschaft einer jungen geschiedenen Mutter mit Kind und verliebt sich in sie. Sie hängt ihren Job oder besser: einen ihrer Jobs (sie arbeitet unter anderem als Hilfspolizistin) an den Nagel. Die Zeit im trauten Heim mit Irmeli (Susanna Haavisto) und Kind ist allerdings nur von kurzer Dauer – Taistos Abstieg geht scheinbar unaufhaltsam weiter. Er trifft zufällig wieder auf den Dieb, der sein Geld gestohlen hat, schlägt ihn zusammen, wird von der Polizei erwischt und ins Gefängnis gesteckt. Danach lernt Taisto den Gefängnisalltag kennen.

Spätestens hier fällt die Aufmerksamkeit des Regisseurs für den Menschen auf. Durch die klare Aussagekraft der Bilder wirkt die Handlung realistisch und glaubwürdig. Themen wie Einsamkeit, die Sehnsucht nach Geborgenheit, ein Dasein am Rande der Gesellschaft geraten, wie zufällig, in den Blickpunkt des Geschehens.

Susanna Haavisto (Irmeli) und Turo Pajala (Taisto).

Taisto hält es allerdings nicht lange hinter Gittern aus. Zusammen mit seinem Zellengenossen Mikkonen (Matti Pellonpää) einem intellektuellen Tüftler, gelingt es ihm, aus dem Gefängnis zu fliehen. Die beiden entschliessen sich, gemeinsam Geld zu beschaffen, um sich eine neue Identität zuzulegen. Ein Banküberfall gelingt sogar, obwohl das Fluchtauto nach dem Überfall erst nicht anspringen will. Trotzdem wird der Coup dem Duo zum Verhängnis: Die Komplizen, die den beiden falsche Papiere für die Flucht versprochen haben, beanspruchen die Beute für sich und erschiessen Mikkonen. Taisto rächt den Freund, erschiesst seinerseits die Mörder und flieht. Sterbend, auf dem Rücksitz des weissen Strassenkreuzers, den sich Taisto wiederbeschafft hat, entdeckt Mikkonen jenen Knopf, der es ermöglicht, das Verdeck zu schliessen.

Die Hoffnung des Zuschauers auf ein Happy-End erfüllt Aki Kaurismäki auf seine Weise: Der Fall des Protagonisten nach ganz unten wird gestoppt. Am Pier wartet die «Ariel», ein grosses Handelsschiff, im Dunkel der Nacht auf drei Menschen: auf Taisto, auf Irmeli und das Kind. Ziel der Reise ist Mexiko. Da ist alles enthalten: neue Hoffnung, eine ungewisse Zukunft; die Suche nach dem Glück geht weiter. Das Glück betrifft diesmal aber nicht nur einfach ein Paar, sondern auch ein Kind: Es ist zentral mit einbezogen. «Ariel» ist der Name des Schiffes, aber auch – in Anlehnung an den Geist aus Shakespeares klassischem Drama «Der Sturm» – Ausdruck der Hoffnung schlechthin.

Mit «Ariel» findet die sogenannte Schwarze Serie, findet der «film noir» der amerikanischen Dreissiger- und Vierzigerjahre eine eigenwillige Fortsetzung. Es könnte dies ein Film mit einem neuen Humphrey Bogart sein: Knappe Dialoge, kein überflüssiges Wort, eine Brise Zynismus und wenig Gefühle. Dies alles ist hier allerdings eingebettet in eine finnische Landschaft, der nordischen Mentalität angepasst und – vielleicht die eigenwilligste, für Aki Kaurismäki auch besonders charakteristische Umdeutung des Genres – aufs Arbeitermilieu bezogen. ■

KURZ NOTIERT

«Programm 90» des Fernsehens DRS

wf. Für die Strukturplanreform des Fernsehens DRS hat die SRG-Generaldirektion gemäss Presse- und Informationsdienst des Fernsehens DRS grünes Licht gegeben, gleichzeitig aber gezielte Einsparungen verlangt. SRG-Generaldirektor Antonio Riva und DRS-Fernsehdirektor Peter Schellenberg unterstreichen die Notwendigkeit, dass das Fernsehen DRS mit dem «Programm 90» auf die rasante TV-Entwicklung reagiert. Die verlangten Einsparungen und Kreditverschiebungen innerhalb des auf fünf Jahre hin angelegten Finanzplans sollen es ermöglichen, die erforderlichen personellen und finanziellen Mittel für die programmlichen Ausbaupläne bereitzustellen. «Diesbezügliche Berechnungen und Abklärungen sind erforderlich», wie es in der Mitteilung heisst. Das letzte Wort wird voraussichtlich noch diesen Herbst der Regionalvorstand DRS sprechen: Er ist – unter Vorbehalt der Zustimmung der SRG-Generaldirektion – zuständige Instanz für alle Veränderungen in der Programmstruktur.

TV – kritisch

Rolf Hürzeler

Jugend und Justiz

«Seismo»-Serie «Das Delikt» am Fernsehen DRS

Eine junge Erwachsene handelte mit Drogen, um den Eigenbedarf zu finanzieren. Sie sitzt im Bezirksgericht Zofingen vor dem Richter – eine Halbwüchsige aus «anständigem Haus», ohne Beruf, ohne Geld und mit einem Schuldenberg, den sie aus eigener Kraft nie abtragen kann. Sie ist davon überzeugt, dass ihr Leben zerstört ist. Unartikuliert, mit Phrasen aus dem Szenen-Jargon, versucht sie sich zu erklären. Regisseur Thomas Hostettler kennt die Atmosphäre in diesem Landgericht; er ist gleich neben dem Gebäude dieser Institution aufgewachsen und hat vor einiger Zeit einen Dokumentarfilm darüber gedreht. Dabei sei ihm die Idee gekommen, einzelne Gerichtsfälle in Spielform aufzurollen.

Für die DRS-Jugendsendung «Seismo» hat er die Gerichtsszene im Studio inszeniert. Als Vorsitzender amtet Jürg Fehr, der Bezirksrichter, der für die Urteile in Zofingen verantwortlich ist – er spielt mithin sich selbst. Nach dem Schuldspruch diskutieren Jugendliche im Studio den Fall: Ist es gerecht, eine junge, verzweifelte Frau zu verurteilen, die ohnehin schon genug an ihrem Schick-