Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 42 (1990)
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: 08.01.2026

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

Che ora è

Wie spät ist es?

Regie: Ettore Scola ▮ Italien 1989

IRENE GENHART

«Wie spät ist es?» – Eine kleine, alltägliche, beinahe rein rhetorische Frage steht als Titel über Ettore Scolas neuestem Film. Oft mehr als die Frage nach der Zeit ist dies ein Weg, Fremde anzusprechen, Kontakt aufzunehmen in einer unverbindlichen Art: Beginn einer Konversation.

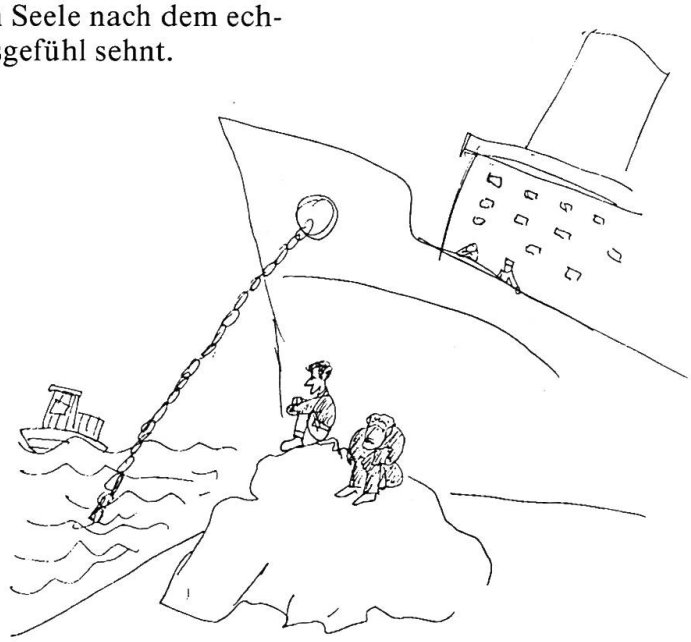
In Scolas Film ist es nicht eine Frage zwischen Fremden, sondern die Frage, die Marcello Mastroianni Massimo Troisi ganz zu Ende des Films stellt: Che ora è? Und Michele (Massimo Troisi) zieht spielerisch eine Taschenuhr aus der Tasche seiner Jeans. «Es ist jetzt genau 22 Uhr, drei Minuten, zehn Sekunden.» Er steckt die Uhr wieder ein, zieht sie erneut aus der Tasche. «Permesso? Es ist jetzt genau 22 Uhr, drei Minuten, 22 Sekunden.» Die beiden sitzen in einem Zugabteil. Vor dem Fenster die trübdunkle Stimmung eines leeren Bahnhofs, auf dem man nicht weiss, ob die Züge schon abgefahren sind oder noch nicht angekommen.

«Es ist eine schöne Uhr. Sie geht ganz genau. Sie gehörte meinem Grossvater. Mein Vater hat sie mir geschenkt.» «Ach, ja Ihr Vater? Es ist eine schöne Uhr. Wie spät ist es?» «Erlauben Sie, es ist genau 22 Uhr, drei Minuten, 52 Sekunden».

Massimo Troisi und Marcello Mastroianni spielen Vater und Sohn, sind Vater und Sohn. Sie haben einen Tag und eine halbe Nacht miteinander verbracht. Papa, ein schwerbeschäftigter Anwalt, will nun zurückfahren nach Rom, Michele in die Kaserne zurückkehren, um den letzten Monat seiner Dienstpflicht abzuleisten. Vor kurzem erst haben sie sich am Brunnen im Streit voneinander getrennt. Wild gestikulierend, Italiener eben, haben sie am Ende miteinander geredet – Enttäuschung, Wut und Hilflosigkeit hat ihr Gespräch ausgedrückt. Nach rechts und nach links sind sie auseinandergegangen: Papa ein gutsituierter Mann von 60 Jahren, Sohn Michele ein Schöngeist, der sich am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts mit der ganzen Seele nach dem echten Lebensgefühl sehnt.

Grundverschiedene Weltsichten

Der Zugang zur Welt ist für beide ein grundsätzlich anderer, der Film verrät es in seinen ersten Bildern. Während sich Papa zu frühmorgendlicher Stunde in einer Bar mit einem Caffè con Grappa und einer Zigarette auf den Tag einstimmt, stürzt Michele, sich streng an die Kasernenvorschriften haltend, in die Ausgangskleider. Auf regennasser Strasse die Begrüssung. Dem lauten «Michele!» von Papa prallt eine stumme Antwort entgegen. Wenig später sitzen sie am Hafen. Eine Sirene heult. «Wie gefallen dir die Sirenen?» Mastroianni möchte von Michele alles wissen. Nicht nur, ob ihm der Klang der Sirenen gefällt, sondern auch, ob er Fussball spielt, ob er Freunde hat, und wie er Liebe macht. «Ja manchmal, sie sind so melancholisch.»



Begegnung der Generationen: Marcello Mastroianni (rechts) und Massimo Troisi (Mitte) im Gespräch mit Ettore Scola.

Papa gefallen die Sirenen nicht. Sie erinnern ihn an den Krieg. An eine Zeit, in der sechs Silberlöffel, in einer Blechdose verpackt, das ganze Vermögen darstellten, das man zum Klang der Sirenen, beim Gang in den Luftschutzraum stets mit sich trug. Was für Papa böse Erinnerung, ist für Michele eine Zeit, der er eine traurige Romantik abgewinnt. «Vielleicht war das schön damals, als der Besitz von sechs Silberlöffeln noch so viel bedeutete.»

Dialektik der Annäherung und Entfremdung

Vater und Sohn. So sehr gemeinsame Erinnerungen die beiden streckenweise zusammen herumalbern lassen, so steht doch auch vieles zwischen den beiden. Der Besuch des alten Herrn beim Sohn in der Garnisonsstadt ist gekennzeichnet von der Dialektik der Annäherung und Distanzierung. Da treibt der offensichtliche Wunsch, seinem Kinde ein guter Vater zu sein, einen alternden, von grässlichem Raucherhusten geplagten Mann zur Begegnung mit seinem Filius. Er möchte ihm alles geben, überhäuft ihn mit Geschenken. Der jedoch fühlt sich von der Grosszügigkeit seines Vaters nur erdrückt. Der Besuch des alten Herrn, seine weltmännische, exaltierte Art zu reden und mit den Gegebenheiten des Alltags umzugehen, sind dem Sohne da, wo ihn alle kennen, vor allem peinlich. Hier in Civitavecchia, fern von der Familie, hat Michele zum erstenmal etwas von dem getroffen, was für ihn echtes Lebensgefühl bedeutet. Das Leben bei den einfachen Fischern, mit der lebenslustigen Freundin mit dem wunderschönen Namen Loredana (Anne Parillaud), die Bedienung der Kaffeemaschine in der Bar sind ihm viel mehr wert als ein von Papa geschenktes Auto, ein Penthouse mitten in Rom, eine Reise nach New York. Das kann der Sohn seinem Erzeuger jedoch nicht sagen, und so vergeht die Zeit, ohne dass etwas geschieht. Papas Neugierde, die unverblümte Art, seinem Jungen die Würmer aus der Nase zu ziehen, verraten diesem jedoch genug. – Verletzt, vielleicht auch einfach enttäuscht, will sich Papa zurückziehen: «Che ora è» ist auch die Auseinandersetzung eines alternden Mannes mit sich selbst.

Dem Zeitenverlauf eines Tages folgend, entwickelt sich die

Narration des Films in strikter Geradlinigkeit. Keine Rückblende, kein grosser Zeitsprung durchbricht den Fluss. Der klassische Aufbau der Geschichte mit Einheit von Ort und Zeit verlegt das Gewicht des Films auf das Spiel der Protagonisten, die Stimmung der Bilder, die Inhalte der Gespräche. Altmeister Mastroianni, ein von Scola immer wieder bevorzugt eingesetzter Schauspieler, hat in dem gut dreissig Jahre jüngeren Massimo Troisi einen ebenbürtigen Gegenspieler gefunden. Der Spontaneität des Jüngerem steht die sorgfältige Gelassenheit des Älteren gegenüber, den sensiblen Gesichtszügen des einen die Faltengewalt eines reifen Antlitzes.

Wichtig: die Orte

Wie erhellte Fenster auf der blaudunklen Fassade eines Tages nehmen sich die gezeigten Szenen zwischen den beiden aus. Die Orte, die sie angehen, sind dabei mindestens so wichtig wie die Konversation, die sie führen. Es sind Orte der Unbestimmtheit, Orte eines Tages, der kein Ziel hat. Dem Gang in den Hafen folgt der Apéro in der Hafenkneipe. Nach dem Mittagessen im kleinen Lokal spazieren sie zur Bibliothek, später machen sie einen Bummel über den Jahrmarkt. Sie sitzen im Kino und dann, auf Mastroiannis Drängen, überraschen sie Micheles Freundin Loredana in deren Wohnung. Hier beginnt die Zeitlosigkeit und Beliebigkeit der Orte aufzuhören. Mastroiannis unverblümte Frechheit ist Eindringen in des Sohnes Privatsphäre, und das ist Verletzung. Je fortgeschrittener der Tag, desto persönlicher, aber auch missglückter die Kommunikation zwischen den beiden. Lange haben sie geredet, ohne etwas zu sagen – geredet, damit sie nichts sagen müssen. Zeitweise, für Sekunden nur, haben sie via Erinnerungen eine gemeinsame Ausgelassenheit gefunden. Jetzt müssten sie endlich reden miteinander – stattdessen streiten sie sich. Als Mastroianni, bereits im Zug sitzend, von Michele für die letzten Minuten des Films nochmals aufgesucht wird, ist dies der Anfang einer Kommunikation, die vielleicht später stattfinden wird. «Che ora è?» beginnt das Gespräch zwischen den beiden.

«Che ora è» ist ein besinnlicher Film, ein ruhiger Film, ein sehr schöner Film. Man kann keine neue Geschichten mehr erzählen, sagen Pessimisten, und vielleicht haben sie recht. Aber man kann alte Geschichten immer wieder neu erzählen, wobei die persönliche Note, der Stil des Regisseurs zum Ziel der Geschichte wird. «Che ora è» erzählt keine neue Geschichte. Ettore Scola greift zurück auf uraltes, oft erzähltes Geschehen: die Begegnung des Vaters mit seinem Kinde, die Kommunikationsschwierigkeiten der Generationen. Doch seine Art, zu erzählen, ist faszinierend. In leisen Stimmungsschwankungen, im Verschieben kleiner Gesten liegen ganze Welten. Ettore Scola ist ein Meister des Kammerspiels, und das macht seinen Film zum Erlebnis. ▮▮▮

Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 90/238

Il y a des jours ... et des lunes

Regie: Claude Lelouch ▮ Frankreich 1990

SAMUEL HELBLING

Die Off-Stimme (gesprochen von Lelouch) teilt gleich zu Beginn des Hauptfilms mit, dass einer der Personen «vor unseren Augen» sterben wird. Auf die griechische Tragödie spielt der sporadisch auftauchende Chor an. Die Spannung konzentriert sich ganz darauf, wie sich das Schicksal erfüllen wird. Was den Menschen als Zufall erscheint, entspricht auf höherer Ebene einem exakten Plan. Für Lelouch bewegen sich die Menschen auf ihrem Lebensweg wie Billardkugeln, die zusammenprallen und wieder auseinandergesprengt werden. Eine kosmische Kraft hält alles in Bewegung. Eine Vollmondnacht bringt, zusammen mit einer Zeitverschiebung, das Gefühlsleben und die Beziehungsordnung der Menschen durcheinander. Schliesslich stehen die meisten auf der Verliererseite.

Ein geheimnisvoller, liebenswürdiger Physiker, der inmitten einer Sammlung alter Fernsehern lebt, spricht voll Ehrfurcht vom Einfluss des Mondes auf das Leben des Menschen. Die Tatsachen sprechen für ihn eine klare Sprache. Auf der ganzen Welt passieren in Vollmondnächten seltsame und unerklärliche Dinge. Die Menschen werden zu Opfern ihrer Leidenschaften und Aggressionen, die sie nicht kontrollieren können. Der Film ist vollgestopft mit solchen Beispielen: Beziehungskrisen spitzen sich zu, frisch geschlossene Ehen gehen in Brüche, Seitensprünge allenthalben;

der aus Südamerika zurückgekehrte Sänger muss im Hotel übernachten, da ihn seine Frau kurzfristig verlassen hat. Der Pfarrer entdeckt die Liebe. Der verheiratete Arzt verliebt sich in seine Patientin, die schwanger ist. Beim Streit um einen Parkplatz schlagen sich zwei Automobilisten blutig. Der Lastwagenchauffeur gerät auf Abwege usw. – und immer ist dabei der Mond im Spiel.

Das ganze Geschehen kulminiert schliesslich in einer Schlusssequenz mit langen Einstellungen. Ein höllisches Verkehrschaos gibt den Rahmen für eine Massenszene, in der alle Schauspieler zusammentreffen. Und – vor unseren Augen – stirbt der Lastwagenchauffeur, der mit einem Messer tödlich verletzt wurde. Die Zeit scheint allmählich stillzustehen. Die Leute verstummen und erstarren. Nichts mehr bewegt sich. Der Chor beendet die Szene.

«Il y a des jours ... et des lunes» trägt unverwechselbar Lelouchs Handschrift und ist voll von Anspielungen an Situationen und Figuren aus früheren Filmen. Aber trotz seiner Stiltreue, die auch sein Markenzeichen ist, fällt die Veränderung in der Komposition auf. Die Erzählstruktur wird aufgebrochen. Kurzsequenzen verhindern ausufernde Gefühlsseligkeit. Der vielkritisierte «Lelouch-Touch» wird dafür um so penetranter im Kurzfilm zelebriert, der zusammen mit einem Werbespot für eine Automarke dem Hauptfilm vorangeht. In 13 Minuten illustriert hier Lelouch mit schönen Bildern, eingängiger Musik und viel Pathos eine Liebe auf den ersten Blick in der Normandie.

Weniger kommt dieser Stil im Hauptteil des Films zum Tragen. Nicht eine Einzelperson steht im Zentrum, geschildert werden vielmehr die Alltagsgeschichten von einem guten Dutzend Personen, deren Lebenswege sich im Laufe des Films kreuzen. Aus den einzelnen Handlungssträngen werden immer nur kurze Ausschnitte gezeigt und zwar häufig in Grossaufnahme. Die Kamera bewegt sich ununterbrochen von einem Geschehen zum nächsten. Vieles wird ausgelassen und die Handlung dadurch gestrafft. Der Schwulst beschränkt sich in der Regel auf die eingestreuten Off-Kommentare. Die Dynamik der Erzählweise täuscht aber nicht darüber hinweg, dass die einzelnen Geschichten für sich genommen ganz banale Intrigen und Beziehungskisten im Fotoroman-Stil darstellen. ///

Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 90/225

The Hunt for Red October

Jagd auf «Roter Oktober»

Regie: John Mc Tiernan ▮ USA 1990

IRENE GENHART

Sie sehen alle verdammt gut aus, und das Leben überschüttet sie mit Nervenkitzel und Abenteuer. Sie sind hart im Nehmen, kennen die Strategien der Kriegsführung auswendig, und die Winde der Meere ziehen an ihnen vorbei: Die Mannschaft der «Red October» befindet sich auf hoher See. Es ist kalt, kalt, und beinahe schwarz-weiss sind die Farben der Cinerama-Bilder, die zum Auftakt von «The Hunt for Red October» über die Leinwand flackern. Captain Ramius (Sean Connery) schaut prüfend gegen den Wind. Majestätische Worte, majestätische Musik: Regisseur John Mac Tiernan legt den Ton dessen, was kommt, in den ersten Minuten fest. «The Hunt for Red October» ist ein Epos und erinnert an die ganz grossen Film-Epen, von Sergej Eisenstein etwa oder von John Ford.

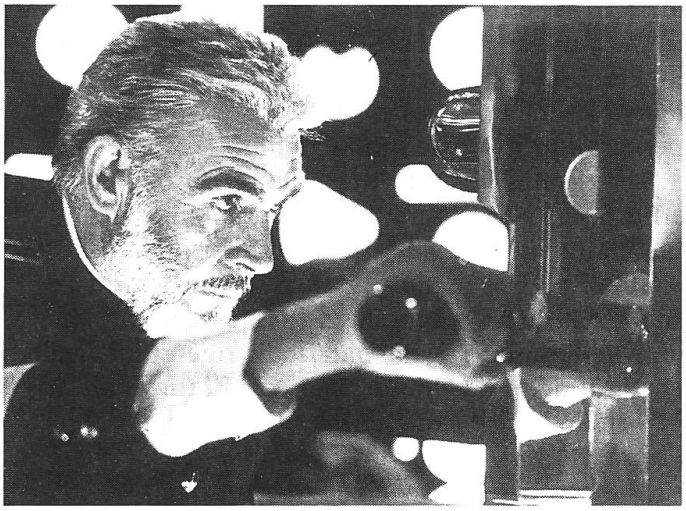
Die Geschichte nach einem – glaubt man den Bestsellerlisten – der meistverkauften Bücher der USA gleichen Titels, aus der Feder von Tom Clancy, ist eine süffisante Mischung aus Action, Spannung und Sentimentalität. Sie besteht aus dem Stoff, aus dem die guten Thriller gemacht sind. Das Rad der Zeit wird zurückgedreht ins Orwell'sche 1984. Der Kalte Krieg kümmert vor sich hin, die UdSSR träumt den sozialistischen Schlaf, und die USA hält wacker das Gleichgewicht der Weltmächte aufrecht. Man überwacht sich gegenseitig via Bildschirm und Funk. Wo anonyme Information nicht ausreicht, versuchen Diplomaten, rhetorisch und diplomatisch geschult, den Stand der Dinge zu erkunden.

Nichts geschieht, ohne dass der andere zumindest eine Ahnung davon hätte. So ist es denn auch nicht weiter erstaunlich, dass CIA-Agent Jack Ryan (Alex Baldwin) eines Morgens dem Admiral James Greer (James Earl Jones) in Washington geheime Schnappschüsse der Briten vorlegt, auf denen sich offensichtlich die neueste Errungenschaft der UdSSR gerade anschickt, im Meer zu versinken. Die «Red October» ist ein gigantisches, besonders leises Unterseeboot, dessen Äusseres bereits Kunde gibt von den Spezialausrüstungen an Bord. Während nun die Amerikaner fieberhaft versuchen, die Technik des Unterwasser-Riesen zu erforschen, macht sich die UdSSR daran, das U-Boot zu testen. Kapitän Marko Alexandrowitsch Ramius, als Ausbilder der U-Boot-Marine einer der wichtigsten, vielleicht der wichtigste Mann der sowjetischen Flotte, steuert die Aktion. Er ist erfahren, älteren Jahrgangs und, wie im Film gerade zum rechten Zeitpunkt bekannt wird, nicht Russe, sondern Litauer.

Der alte Mann und das Meer

Mehr als dreissig Jahre lang ist er zur See gefahren. Einen Weltkrieg hat er hinter sich, Hunderten von jungen Soldaten hat er den Umgang mit dem Krieg, mit Taktik und U-Boot-Technik, beigebracht. Er ist müde, sehnt sich nach einem ruhigen Plätzchen am Wasser, wo er in Freiheit und Frieden fischen könnte. Die

Wer jagt wen? Sean Connery (links) als U-Boot-Kommandant Ramius im «letzten Filmepos aus dem Kalten Krieg».



Jungfernfahrt der «Red October» ist eine besondere Ehre für ihn: Die ganze sowjetische Flotte soll sich zum Scheingefecht mit Ramius treffen...

Und während die USA auf ruhelos blinkenden Monitoren die Stellungen sämtlicher U-Boote kontrollieren, begeben sich die UdSSR in die Funkstille. Auf Befehl des Politbüros in Moskau nämlich sollen... – doch das ist Captain Ramius ziemlich egal. Buchstäblich über die Leiche des Politbüro-Abgeordneten übernimmt er allein den Oberbefehl über das Boot. Die «Red October» nimmt direkten Kurs auf die Ostküste der USA. Noch ahnt Washington nichts von den alarmierenden Vorgängen, da macht der mit einem Supergehör ausgestattete Funker des US-U-Bootes «USS-Dallas» die Fährte der «Red October» ausfindig – trotz deren einmalig leisem Antrieb. Aus Routine, aber auch aus Neugierde heftet sich Captain Bart Manusco (Scott Glenn) mit der «USS-Dallas» an die Fersen der «Red October».

Erst ein Abschiedsbrief von Ramius macht das Politbüro auf die Irrfahrt ihres Bootes aufmerksam. Die gesamte Flotte erhält Order zur Jagd auf Ramius; man will ihn stoppen, bevor er die Küste der USA erreicht. Die auffällige Bewegung in der sowjetischen Flotte bringt wiederum die USA darauf, dass sich in der Tiefe des Meeres Ungeheuerliches tut. In einer Krisensitzung versucht man, Ramius' Absichten zu deuten. Wilde Theorien schwirren durch den Raum, man spricht von Angriff, von einer atomaren Attacke, vom Dritten Weltkrieg. Einzig CIA-Agent Ryan mag den Spekulationen nicht folgen: Er hat Ramius vor Jahren einmal in Moskau getroffen und «weiss» einfach, dass diesem ein solcher Wahnsinn nicht wirklich zuzutrauen ist.

Mit viel Spannung, Action und einem immensen Trickaufwand wird die Story in den noch verbleibenden sechzig Minuten zu Ende geführt. Logisch, dass Ryan recht hat, logisch aber auch, dass er dies unter persönlichem Einsatz beweisen muss. Klar, dass auch der Superheld Ramius überleben muss. Und ebenso klar, dass am Ende, wenn endlich nach wilden Schlachten, etlichen Scheingefechten und politischen Verhandlungen Ryan und Ramius die «Red October» gen Sonnenuntergang zu ihrem künftigen Ruhesitz geleiten, zwischen den beiden nicht nur Freundschaft, sondern Seelenverwandtschaft suggeriert wird.

Logik des Mythos

«The Hunt for Red October» ist spannendes und mit einem immensen technischen Aufwand betriebenes Action-Kino. Cinerama-Breitleinwand, feinfühlige, gewandte Kamerafahrten, endlich die von echten Matrosen gesungenen Kriegslieder erwecken Pathos. Ohne einen einzigen Tropfen Wasser (so die Presseunterlagen), jedoch mit perfekter Tricktechnik und sensibler Tonmanipulation hat das Team der «Industrial Light and Magic» fantastische Unterwasserwelten ins Studio gezaubert. Die sehen dann auf der Leinwand aus wie «echt» – wenigstens beim ersten Hinschauen. Darin, im Vorgaukeln von Wirklichkeiten, liegt die vornehmliche grösste Aufgabe des Kinos, und sie ist in «The Hunt for Red October» perfekt gelöst.

Fragwürdige Ideologie

Wirklich: ein phantastisches Kinoerlebnis, das das Publikum nach mehr als zwei Stunden Spieldauer wie verzaubert entlässt; schwierig, sich der suggestiven Kraft der Filmbilder zu entziehen. Und trotzdem gibt es da Details, kaum wahrnehmbare Kleinigkeiten, die in Ansätzen nachdenklich stimmen. Da sind die Gespräche zwischen dem Botschafter der UdSSR und dem Gesandten der USA in Washington. Es ist ganz offensichtlich, dass der Botschafter der UdSSR im ersten Gespräch «lügt», nicht die Wahrheit sagt und damit trotzdem bewirkt, dass die USA tut, was sich die UdSSR wünscht. Später, nachdem die «Red October» längst in den Besitz der USA übergegangen ist (was wiederum die UdSSR nicht weiss), treffen sich die beiden Herren wieder. Entsprach der erste Dialog einem verbalen Schlagabtausch zwischen zwei Mächten, so erscheint das zweite Gespräch als peinlicher Bittgang der Russen zum amerikanischen Bruder. Häme, Ironie oder anachronistische Persiflage auf Verhandlungen, wie sie mittlerweile einer vergangenen Epoche der Weltgeschichte angehören? Man möchte letzteres gerne annehmen, doch der hohe «Wirklichkeitsanspruch» des Films, dessen Sogwirkung sich der Zuschauer kaum zu erwehren weiss, erzählt anderes.

Sean Connery, ein grossartiger Schauspieler, und Alec Baldwin, sein ebenbürtiger Gegenpart: Sie sind «Helden» im ganz alten Sinn des Wortes. Helden, nicht einfach Protagonisten. Sie verkörpern Männer mit grosser Verantwortung, denn nicht nur ihr eigenes Schicksal, sondern das der ganzen Menschheit – schliesslich steht der Dritte Weltkrieg unmittelbar vor der Tür – liegt in ihren Händen. Sie sind klüger, weiser, gewitzter und überzeugter als alle anderen. Wie fast immer in den traditionellen Abenteuerfilmen liegt die Begründung der Geschichte in der Befindlichkeit der Hauptfiguren. Ausschlaggebend ist da-

bei Erotik, ist Liebe, ist die Beziehung der Männer zu (ihren) Frauen.

Nun sind allerdings in «The Hunt for Red October» gar keine Frauen zu sehen ausser Ryans Ehefrau und einer kleinen Tochter – und die sind ganz zu Anfang nur, in einer winzigen Szene, auszumachen. Es ist also eine reine Männerwelt, in der der Film spielt, und trotzdem ist eine Frau der Grund für Ramius' Handeln: Seine kürzlich verstorbene Ehefrau nämlich hat den Seemann als einen Verbitterten und Enttäuschten zurückgelassen; ihr Tod, so scheint es, hat ihm die Lust am Leben genommen. Noch fadenscheiniger wird die Geschichte an dem Punkt, wo Ryan sagt, er habe Ramius zuvor schon kennengelernt. Aufgrund dieser einen, flüchtigen Begegnung (die unter dem erschwerenden Umstand der Fremdsprachigkeit zustande kam) will Ryan Ramius so gut verstanden haben, dass er, und er allein, den Mann absolut richtig einzuschätzen weiss!

Das Kino hat immer Geschichten erzählt. Geschichten sind Phantastereien, Illusionen, Utopien. Manchmal erzählt es wunderbare Geschichten, und manchmal erzählt es wunderbar. John Mc Tiernans «The Hunt for Red October» ist wunderbar erzählt. ▮▮▮

Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 90/193

Love at Large

Die Liebe eines Detektivs

Regie: Alan Rudolph ▮ USA 1989

MICHAEL LANG

Das muss sich ein gestandener Berufsmann einmal plastisch vorstellen: hängt an seinem Job als Privatdetektiv, erhält von einer ausnehmend verführerischen Frau einen Auftrag, nimmt denselben herzklopfend an. Und was dann? Alles falsch. Nichts geht mehr. Der vermeintliche Grund für den Beschattungsauftrag säuselt locker weiter mit anderen Schönheiten und der professionelle Spürhund hängt sich an einen ganz andern. Dass der Falsche auch ein richtiger Doppelspieler des Lebens ist, nicht schlecht. Dass der leicht von der Rolle gerutschte Schmalspur-Spade zudem von einer Genossin im Beruf ebenfalls observiert wird, hoppla.

Wir sind in einem Film des amerikanischen Regisseurs Alan Rudolph, keiner aus der Nummer Eins-Liga, aber ein abgeklärter Routinier immerhin, mit etwas querer poetischer und eigenwilliger formaler Ambition. Das verfremdete Thrillergeschäft lernte er bei Robert Altman, in dessen Remake des Klassikers «The Long Goodbye». Als Assistent, wie auch in den Komödien mit stechenden Dornen, «California Split» und «Nashville». Mit zunehmender Erfahrung kehrte sich dann das Blatt. Altman produzierte die ersten beiden langen Filme des Schülers, die Regiearbeiten «Welcome to L. A. und «Remember my Name», jeweils mit Geraldine Chaplin auf dem Set.

«Love at Large» nun ist das, was man einen süffigen Cocktail nennt. Gut gemixt, leicht scharf, sehr bekömmlich und gefährlicher ausschauend, als er es verdient. Das unterscheidet diese leichte Detektiven- und Bösebubenparodie von einem scharfkantigeren und doch charmanten Werk, wie es halt die grossen Herren zu Hollywood, ein Howard Hawks oder ein John Hoston haben schmieden können. Oder auch ein Robert Altmann, natürlich.

Bei Alan Rudolph ist die Form fast alles, sind stimmige Bilder, reizvolle Impressionen und ein gewisser Hang zum Schummerigen schon die halbe Miete für ein unverfängliches Unterhaltungsprodukt. Überdeutlich hat er diese Vorlieben ja in «The Moderns» (Zoom 19/89) demonstriert, einer pseudoaufklärerischen Studie aus dem ach so verruchten und faszinierenden Paris der zwanziger, mit reichlich aufgesetzten Emotionswirren und Kunstlawinen.

Rudolph sucht sich natürlich auch die Schauspieler so aus, dass sie nahtlos in das gefällige Konzept passen. Den mittlerweile ganz hübsch arrivierten Tom Berenger, der allerdings nicht so recht in die Rolle des ziemlich abgewrackten, aber cleveren Privatpolizisten passen will. Hat es auch schwer, der Mann, wenn das Publikum immer wieder von Humphrey Bogart bis Colombo ganz andere Kaliber vor dem inneren Auge sieht. Immerhin, Berenger zieht sich artig aus der Affäre, weil er entdeckt hat, dass sich selbstironische Züge auszahlen, wenn sie nicht übertrieben, aber wohldosiert plaziert sind. Dass dem so ist, liegt auch an den beiden Herzdamen, die den Meister des Recherchenpatzers, Harry Dobbs Berenger, vom Drehbuch her unterstützen. Anne Archer etwa, die aus dem fatalen Ehedrama mit tragischem Ende, «Fatal Attraction» wohlbekannt

ist als Michael Douglas Ehefrau und sogar für den Oscar nominiert wurde. Bei Rudolph gibt sie mit leicht hochnäsigem Anstrich die gefährliche Auftraggeberin, die den armen Spion gegen gutes Geld bezirzt und auf den Mann ansetzt, der eben nicht der richtige ist.

Gut, dass Elizabeth Perkins, die in der Superkomödie mit Tom Hanks, «Big», als aufmerksame Freundin agierte, mit Pfiff und burschikosem Sexappeal, ein weibliches Gegengewicht markiert. Noch besser auch, dass in einer klitzekleinen, aber saftigen Rolle ein Herr auftaucht, der jedem wahren Freund des US-Rock'n'Roll und Folkgesangs nach Bob Dylan eine wunderbare Gänsehaut beschwert: Neil Young, schlaksiger Sänger und Gitarrist vom Allerfeinsten. Er mimt den wahren Übeltäter mit Humor, den der fehlgeleitete Tom Berenger am Schluss dann doch ... aber wir wollen ja nicht alles verraten!

«Love at Large» ist ein charmanter Film, handwerklich ohne Fehl und Tadel, im guten Mittelmass, das die amerikanische Kinoindustrie meisterlich beherrscht und zelebriert, ohne rot werden zu müssen. Konfektionsware halt, solide geschustert, mit einem Auge auf Raymond Chandler und Dashiell Hammett und die grossen Filmmeister, die solche gebrochenen Stories mit herrlich ausgelaugten Charakteren eingerichtet haben. Alan Rudolph kopiert mit der leichten Hand dessen, der gerne in Pastelltönen zeichnet und ab und zu mit flotter Hand doch noch Action einbaut. Aber eigentlich sind seine Filme, und dieser neue ist ein gutes Beispiel dafür, doch recht unverbindlich und beliebig. Da fehlt der Saft, da fehlt die Kraft und vor allem das, was Alfred Hitchcock unvergleichlich vorgemacht hat: Suspense, Spannung. Da kann ein Harry Dobbs nicht mithalten. Aber anschauen kann man sich das schon. Alan Rudolph weiss, wo der Grat zwischen Kunst und Kommerz verläuft, im Filmgeschäft. Er balanciert prächtig, aber gerade weil er nie in Gefahr kommt abzustürzen, sind seine Arbeiten nur für den Moment gedacht. Und irgendwie immer etwas langweilig. ///

Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 90/228

Bube mit Herzdamen: Elizabeth Perkins, Tom Berenger und Anne Archer in «Love at Large».