Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 43 (1991)
Heft: 1

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

Stanno tutti bene

Regie: Giuseppe Tornatore ▮ Italien 1990

PIA HORLACHER

«Stanno tutti bene – es geht allen gut», sagt der alte Mann, als er vom Besuch bei seinen Kindern zurückkehrt in sein Heimatdorf in Sizilien: Eine kleine Lüge; nur noch für die andern, was vorher die eigene Lebenslüge war. Zwischen dem Aufbruch und der Rückkehr liegt eine Reise nicht nur zur in ganz Italien verstreuten Familie, sondern auch eine Reise zu sich selber. Der Witwer, der den Tod seiner Frau so wenig akzeptiert wie die Tatsache, dass seine erwachsenen Kinder ein Leben fernab seiner Vorstellungen führen, muss der Wirklichkeit ins Auge sehen. Und die sieht anders aus als seine Träume, die vielleicht einmal seine eigenen waren und die er, wie viele Väter und Mütter, auf die Nachkommen übertragen hat. Mateo Scuro heisst er nicht von ungefähr, der kleine Beamte, der sich an die Illusion klammert, dass seine Kinder den Schritt aus dem Dunkel ihrer unbedeutenden Herkunft geschafft haben und ins Licht getreten sind – von der Schattenseite ärmlicher Bescheidenheit auf die Sonnenseite des Erfolgs, des Ruhms, des Glücks.

Die Kinder hätten ihm, wie viele Kinder, seine Ambitionen gerne erfüllt. Da sie es nicht gekonnt haben, versuchen sie wenigstens, ihm seine Träume zu belassen. Sie spielen ihm auf der Bühne des Familientreffens die Rollen vor – die Ersten und die Besten in Politik, Kultur und Business –, die sie im Leben nicht meistern. Doch was von Ferne funktioniert hat, klappt aus der Nähe nicht mehr. Der Vater durchschaut, wider Willen, das Rollenspiel – sein eigenes und das seiner Kinder. Seine Inszenierung kleinbürgerlichen Stolzes endet im Desaster. Aber der Besuch wird auch zur inneren Einkehr, und damit zur Chance für einen Neubeginn. Nur für den ältesten Sohn gibt es keine Hoffnung mehr. Ihn hat der schwarze Schatten aus den Alpträumen seines Vaters – ahnungsvolle Kehrseite seiner Lichtvisionen – verschlungen...

Wüsste man nicht, dass Giuseppe Tornatore erst dreissig ist, könnte man ihn in der Generation von Scola, Fellini oder seinem Drehbuchautor Tonino Guerra vermuten. Er macht Filme wie die «Alten», hat sie offensichtlich studiert, sich von ihnen inspirieren lassen und zitiert sie gerne und ausgiebig. Das ist Teil seines Reizes als Filmemacher, darin steckt aber auch die Gefahr des Epigonalen, eines gewissen Mangels an Eigensinn und Eigensubstanz: Hier führt ein junger Mann das Kino der Väter weiter, mit Geschichten und Themen, für die heutzutage zwar alle den Kinderschuhen entwachsenen Kinogängerinnen und -gänger dankbar sind, die in Tornatores Aufbereitung aber trotzdem einen schalen Nachgeschmack hinterlassen.

Der blieb schon bei «Nuovo Cinema Paradiso» (ZOOM 19/89), seinem zwar nicht ersten Film – Tornatore arbeitet seit 1979 regelmässig für die RAI –, aber dem Werk, das ihn weit über Italien hinaus berühmt machte und ihm gar den Oscar für den besten ausländischen Film einbrachte. Mit dieser Behauptung setzt man sich in die Nesseln, denn «Nuovo Cinema Paradiso» war nicht nur ein ungeheurer Publikumserfolg, sondern seit seiner Vorführung am Filmfestival von Cannes auch ein Favorit der Kritik. Nun soll beileibe nicht bestritten werden, dass das eine schöne Liebeserklärung an die grossen Zeiten des Kinos und seiner Tempel war und ein verklärter Rückblick auch auf eine filmverrückte Kindheit in Sizilien. Doch ist in «Nuovo Cinema Paradiso» bereits angelegt, was nun in «Stanno tutti bene» – dem zweiten Film von Tornatore, der es, ebenfalls nach einer Wettbewerbsselektion in Cannes, in unsere Kinos schafft – deutlicher wird.

Süsse Traurigkeit

Für ein Werk des Abgesangs – und «Stanno tutti bene» gibt sich noch elegischer als «Cinema Paradiso» – fehlt Tornatore etwas, das sich schwer belegen lässt: vielleicht die künstlerische Reife, vielleicht die Lebenserfahrung, vielleicht ganz einfach die Altersweisheit, die den

Abschied eines Vaters von seinen Kindern: Marcello Mastroianni in «Stanno tutti bene».

Ton der Elegie wahrhaftig klingen lässt und nicht bloss rhetorisch. Schon im ersten Film gerann ihm der Schmelz der Erinnerung gelegentlich zum Schmalz der Nostalgie. Aber in «Stanno tutti bene» geht es um mehr als nur die Vergänglichkeit des Kinos, die den nicht ganz klaren Blick durch den Tränenschleier durchaus noch erträgt. Hier geht es ans Lebendige, um eine Vergänglichkeit von existentiellen Dimensionen, der man mit süsser Traurigkeit alleine nicht beikommt. Denn dieser zweite Film will einen Abschied vom Leben schlechthin zeigen: Der Abschied eines Vaters von seinen Kindern, eines Mannes von seiner Frau (die ohnehin nur noch als Chimäre seines Selbstbetrugs lebt), von seinen Illusionen und von seinen (Alp-) Träumen. Der Gang eines alten Mannes in den Tod. Und auf einer gesellschaftlichen Ebene auch der Gang der traditionellen (italienischen) Familie in ihre Auflösung, und der ihrer Funktion als «Brutstätte aller Neurosen». Eine Tschechowsche Seelenlandschaft also, hinter deren sanften Hügeln Abgründe klaffen?

Eine solche hat sich das Drehbuch vielleicht vorgestellt. Der Film hat sie nicht gefunden. Tornatore hüpft munter die Tonleiter hinauf und hinunter, vom Schwank zur Tragödie, von fellinesken Reminiszenzen (hier findet der Film zu seinen stärksten Momenten) zum geschwätzigen Psychodrama, von kafkaesken Verfremdungen zur sentimentalen Anbiederung. Die stilistischen Spielereien sind öfters zu launig, als dass sie im Dienste der Geschichte stehen würden. Die formale Munterkeit macht den Mangel an inhaltlicher Substanz schliesslich nicht wett, und die Geschwätzigkeit macht müde. Anders als in Scolas «Che ora è» (ZOOM 16/90), der ein beinahe identisches Thema auf einen wirklichen Dialogfilm reduziert, aber in dieser scheinbaren Beschränkung ein unendlich viel weiteres Feld absteckt und darin alle Fazetten mit schmerzlicher Klarheit ausleuchtet.

Betörende Träume

Der Vergleich mit «Che ora è» drängt sich darüber hinaus auf, weil auch dort die Rolle des Vaters Marcello Mastroianni zufiel. Sie ist wohl zu einer seiner schönsten überhaupt geworden. Was man von seinem Mateo

Scuro leider nicht sagen kann. Denn hier ist das absolut Unwahrscheinliche eingetroffen, ein Supergau sozusagen für einen Schauspieler von Mastroiannis Grösse: Man ist diese Figur leid vom ersten Moment an, in dem man sie sieht, und je überdrüssiger man ihrer wird, desto mehr tut einem ihr Darsteller leid. Dass es ausgerechnet Mastroianni ist, der doch den müdesten Rollen in den langweiligsten Filmen (und dazu gehört «Stanno tutti bene» nun auch wieder nicht) noch Leben einzuhauchen vermag, ist so unerhört, dass es schon beinahe wieder sehenswert ist. Zugepappt mit einer Senioren-Maske, hinter der man einen Zwanzigjährigen vermuten könnte – wie wenn er selbst ein junger Spring-ins-Feld wäre –, mit weitsichtigen Glotzaugen so gross wie Suppenteller hinter Brillengläsern so dick wie kugelsichere Bankabschrankungen: In dieser Verkleidung, die jedem Unwetter standhalten könnte, kann sich nicht einmal ein Marcello Mastroianni natürlich bewegen. Nicht zu reden von all den kleinen Gesten, den Regungen des Ausdrucks und den Schwingungen der Gefühle, die aus dieser Kleinbürger-Karikatur einen Charakter hätten werden lassen.

So quälend dieser Anblick ist, so schön sind dafür die Träume, die Giuseppe Tornatore und Co-Autor Tonino Guerra ihrem Protagonisten auf die gequälte Seele schreiben (die man dem armen Marcello Mastroianni eigentlich gar nicht glauben mag): ferne Erinnerungen an lichtdurchflutete Familientage am Strand, über denen schon die Flügel des Todes schlagen, Stimmungsbilder von gleissender Helle und drohendem Dunkel, düstere Vorahnungen, die wie Riesententakel über dem strahlenden Azur einer Lagune hängen – visuelle Sinfonien in Schwarz-Weiss-Blau, von Kameramann Blasco Giurato betörend fotografiert. Bilder der Angst, eingebettet in pure Schönheit und hart an der Grenze des Kitsch, aber von einer eigenen Klangfarbe, die man in einem nächsten Film gerne weniger verschüttet in anbiedernder Gefühligkeit hätte. ▮▮▮

Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 90/378

La Stazione

Regie: Sergio Rubini ▮ Italien 1990

CAROLA FISCHER

Ein schäbiger, kleiner Provinzbahnhof irgendwo zwischen Potenza und Bari ist Schauplatz dieses Kammerspiels für drei Personen, inszeniert von dem 31jährigen Sergio Rubini, der zugleich die Hauptrolle verkörpert. Es ist Nacht, eine dieser Nächte, in der man keinen Hund auf die Strasse jagen möchte, weil es Bindfäden regnet und einem so recht das Dach auf den Kopf fallen möchte, wenn man wie Domenico an diesem gottverlassenen Ort auch noch Nachtschicht schieben muss. «Scharf beobachtete Züge» heisst die Routine dieser Nächte für den jungen Capo della stazione. Beim Aufleuchten der roten Kontrollampe die Dienstmütze aufsetzen, mit der Lampe in der Hand hinaus in den Regen, das Passieren eines Nachtzuges in der Kälte stehend abwarten, und abschliessend ins Büro: Registrieren. Wohl wissend, dass all dies auch ohne sein Zutun, gemäss der im fernen Rom festgelegten Regeln, ablaufen würde (selbst das Stellen der Weiche ist ein an sich sinnloser Akt, da es eigentlich keine Rolle spielt, ob ein Zug hier auf Gleis 1 oder 2 durchfährt), führt Domenico seine Pflichten minuziös aus.

Trotz seines jugendlichen Alters scheint er in dieser Lebensschiene, die vom Vater vorgegeben ist – auch er stand zweiundvierzig Dienstjahre im Sold der Bahn – bereits festgefahren, hat Marotten und Eigenheiten entwickelt, wie sie allerorten in

Amtsstuben zu finden sind. Der Ereignislosigkeit und Endlosigkeit setzt er das akribische Einhalten immer gleicher Abläufe entgegen, ja, er verdoppelt sie gewissermassen, indem er das Zeitnehmen zur Passion macht und alles mit seiner Stoppuhr misst, vom Durchlaufen des Kaffees in der Espressomaschine bis hin zum Verbrennen eines Holzscheits im Ofen.

Und plötzlich ...

Es ist eine Nacht wie hundert andere zuvor. Domenico lernt Deutsch, telefoniert mit der quengeligen, bettlägerigen Mutter, lässt den Fernseher laufen. Im nächsten Augenblick ist alles anders. Als sei sie einem Hitchcock-Film entsprungen, steht sie plötzlich im Raum: die schöne blonde Frau, einem gestrandeten Paradiesvogel gleich in ihrem schulterfreien rotsamtenen Partydress. Überwältigt ob des ungewohnten Glanzes in seiner Hütte rettet sich Domenico in seine Alltagsroutine, spult Fahrpläne und Bahnverbindungen herunter und lässt sich auch durch das Auftauchen des Verlobten der jungen Frau, der diese zum Mitgehen bewegen will, nicht aus der Ruhe bringen. Der Inbegriff des italienischen Macho, dieser präpotente Danilo (Ennio Fantastichini spielt diesen Part mit beängstigender Intensität), der jetzt, da seine Braut nicht nach seinem Willen spurt, die Maske des Kavaliers fallen lässt und seine Aggressivität unter der festlichen Kleidung nur schwer verbergen kann, muss unverrichteter Dinge abziehen. Seine Freundin richtet sich auf eine Nacht des Wartens ein, hier an diesem von der Aussenwelt isolierten Ort, am Ende der Welt.

Behutsame Annäherung

Eine klassische Ausgangsposition, eine alte Geschichte. Der Film erzählt sie erfrischend neu und spannend. Aus dem Aufeinanderprallen der gesellschaftlichen Gegensätze entsteht eine behutsame Annäherung. Flavia, die verwöhnte Bankierstochter, aufgewühlt durch den Krach mit ihrem arroganten Freund, entdeckt in dem schrulligen jungen Beamten eine Bescheidenheit und Liebenswürdigkeit, die sie zunehmend fasziniert. Sie tut einen Blick in die Welt der einfachen Leute, die sie, wäre sie auf einer ihrer zahlreichen üblichen Reisen, nicht wahrnehmen würde. Domenico stürzt sich in das Abenteuer, mit einer (an sich unerreichbaren) Frau Tisch und Stuhl zu teilen. Doch während das kleine Häuschen für Flavia immer mehr zu einer behaglichen Insel der Zuflucht inmitten des unwirtlichen Draussen wird, zieht sich über den Köpfen der beiden das Unheil zusammen. Kaum hat man sich als Zuschauer auf eine Love-Story zu freuen begonnen, wird die Komödie zum Thriller. Danilo, in dubiose Geschäfte verwickelt, für die er das Geld von Flavias Vater braucht, ist wild entschlossen, seine Braut mit Gewalt zurückzuholen. Was so leichtfüssig

Margharita Buy und Sergio Rubini, der den Bahnhofvorstand selber spielt.

als Komödie begann, droht in der Tragödie zu enden. Aber nach dem heftigen Ausbruch von Gewalt findet der Film zu seinem anfänglichen beschaulichen Ton zurück.

Die Auflösung ist melancholisch und unspektakulär zugleich. Wenn Flavia am Morgen wie geplant ihren Zug besteigt, ist sie vielleicht etwas erwachsener geworden. Domenico, der mit dem gefesselten Danilo in dem ramponierten Bahnhof zurückbleibt, wird die Erinnerung an eine Nacht zurückbehalten, in der er über sich hinausgewachsen und zum tatkräftigen Retter einer «Prinzessin» geworden ist. Und er müsste nicht der Italiener sein, der er ist, wenn seine Geschichte vom Sohn zum Enkel weitererzählt nicht «bigger than life», grösser als das Leben, werden würde...

Liebenswürdig, unprätentiös und genau, wie er ist, hat dieser Film in Venedig den Kritikerpreis erhalten. Und obwohl er auf ein Theaterstück zurückgeht (die gleiche Besetzung wie im Film hat drei Jahre lang gemeinsam auf der Bühne gestanden), ist er wunderbarerweise keine Minute lang abgefilmtes Theater. ▮▮▮

Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 91/10.

The Plot Against Harry

Komplott gegen Harry

Regie: Michael Roemer ▮ USA 1969

MICHAEL LANG

Über den sogenannten Regalfilm, Werke osteuropäischer Filmer, die aus politischen Gründen bis zum Abschmelzen des sogenannten Eisernen Vorhangs nicht hatten aufgeführt werden können, ist reichlich viel gesagt worden. Das Thema also ist vorläufig erledigt. Nun gibt es aber auch in den USA, wo das Kino seine üppigsten Blüten treibt, dann und wann eine Trouvaille zu machen, die den Zusatz «Film aus dem Regal» durchaus verdient. Der Grund für den Verbleib in den Filmschachteln ist allerdings weniger eine allzu beherzte inhaltliche – gegen das herrschende System gerichtete – künstlerische Ansprache, die obrigkeitlich missfallen würde, sondern mehr ein Manko innerhalb des kommerziellen marktstrategischen Überlegungsfelds. Oder dann der ideelle Bremsklotz, der moralische Apostel (in den USA gibt man sich oft prüder als nötig), der beispielsweise eine Verbreitung wichtiger Kinofilme partiell verbietet.

Wie sagte erst kürzlich der erfahrene britische Hollywood-Regisseur John Schlesinger, «Oscar»-gefeiert für «Midnight Cowboy» und geehrt für andere wegweisende Arbeiten von «Darling» (1965) bis «Marathon Man» (1976)? «Mein Film ‹Sunday, Bloody Sunday› von 1971 war in New York ein grosser Erfolg, wurde dann aber in Los Angeles vom Produzenten/Verleiher gar nicht herausgebracht.» Und weshalb? «Ich glaube, die Verantwortlichen von United Artists haben damals nicht akzeptieren wollen, dass in einem Film ein Arzt gezeigt wurde, der erstens jüdisch und zweitens schwul und drittens völlig unklischiert dargestellt wurde.» Ende der Einführung.

Mit einem ganz anderen Problem zu kämpfen hatte 1969 jedoch der mit einem vielbeachteten Problemfilm über Schwarze in den Südstaaten, «Nothing But a Man» (1965), aufgefallene Michael Roemer. Er wollte als Filmemacher nach diesem Einstieg nicht in ein Schema gepresst werden, sondern als weitgehend unabhängiger Realisator seine eigenen Ideen angehen. Ein erstes Projekt, die Verfilmung von Elie Wiesels Roman «Dawn», wurde fallengelassen. Dann entschied sich Roemer für eine Story über einen jüdischen Einwanderer der zweiten Generation, der es im Wunderland USA doch nicht ganz so zu schaffen schien wie erwünscht. Es entstand also ein Script mit dem Titel «The Plot Against Harry» mit Schauplatz Chicago. Roemers Ziel war es, eine Komödie mit satirischem Einschlag zu machen, gezeichnet von nachdenklicher Bitterkeit, Lokal- und Zeitkolorit und einem glasklar eingesetzten jüdischen Witz.

Selfmade-Produktion

Im März 1968 wurde gedreht. Roemer und sein Partner Robert Young (Kamera, später selber Regisseur: «Extremities», 1986, stammt von ihm) zogen ihr Anliegen durch, erwiesen sich als Selfmade-Produzenten, sorgten sogar für das Casting eigenhändig und mussten zum Schluss einsehen, dass der fertige Film liegenblieb wie ein gestrandeter Pottwal im brackigen Uferwasser. Ein ausgewähltes Testpublikum mochte sich mit dem Understatement-Charakter der Geschichte nicht anfreunden, potentielle Verleiher winkten ab. Verbürgt ist lediglich, dass der

einstige Filmkritiker der «New York Times» das Roemer-Opus mochte, eine Projektion bei seinem damaligen Arbeitgeber «Columbia Pictures» anberaumte und dort auf wenig Gegenliebe stiess. «The Plot Against Harry» wanderte, genau, ins Regal. Ende der Geschichte?

Nicht ganz. Denn am letztjährigen Festival von Cannes tauchte die schwarzweisse Erzkomödie in der «Séléction Officielle», der immer noch wichtigsten Filmschau überhaupt, auf. Gilles Jacob, der rührige und einflussreiche Festival-Zar an der Croisette, hatte Gefallen am beileibe noch nicht angestaubten Dokument gefunden. Die Vorführungen am Mittelmeer wurden ausgiebig beklatscht. Das Publikum tat sogar, was Roemer seinerzeit schmerzlich bei seinen Bemühungen vermisst hatte: Es lachte. Und zwar ausgiebig, herzlich. Genau so, als hätte es einen Stoff vor sich, der keineswegs die Last zweier Zeitgeist-Jahrzehnte auf dem Buckel hatte. Sondern ein nahezu taufrisches Produkt.

Worum geht es aber eigentlich beim «Komplott gegen Harry»? Der schlecht und recht erfolgreiche Gauner Harry Plotnick verlässt nach ein paar Monaten das Gefängnis. Wie es sich gehört, wird er abgeholt von seinem treuen Adjudanten im zweifelhaften Dienst, Max. Ebenso logisch erscheint, dass Harrys einstiger Vertrauter, Big Julie, jetzt seine eigenen Geschäfte macht. Das Ganovenhaus steht also in Flammen, und Harry hat eine echte Führungskrise zu bewältigen. Im Verlauf der absurden Story gerät er in immer komischere Situationen, rammt beispielsweise mit seinem Wagen eine Limousine, in der – so etwas gibt es in diesen Kreisen – seine Exfrau plus Schwager plus Tocher plus Schwiegersohn plus Enkelkinder sitzen, von denen er nicht einmal alle persönlich kennt. Harry und seine Familie, dazu die Mafia, Gangster aus exotischem Milieu, Mätressen, Justizvertreter, dressierte Hunde – und was weiss ich noch alles –, alles das ergibt ein wahres Kuddelmuddel des (sehr) schrägen Humors. Wo – immerhin – gelegentlich auch gesellschaftskritische Pfeile abgeschossen werden und sich manche melancholische Karambolage der situationskomischen Art ereignet.

Alltagsheld, widerwillig

Das Ganze läuft darauf hinaus: Harry, der sympathisch erfolglose Held mit dem schläfrigen Blick eines gerissenen Cockerspaniels, brillant gespielt von Martin Priest, ist für alles eine Nummer zu klein, weil die

Die liebe, böse Familie: Empfangskomitee für Harry.

Dinge, die er anpackt, so manche Nummer zu gross sind. Dieses Thema war 1969 offenbar die falsche Wahl, denn immerhin bereitete sich das Kinopublikum bereits auf die sakrosankten Mafioso-Heroen um Coppolas «Godfather» vor. Das Publikum wollte keine schwachbrüstigen Gangster – und schon gar nicht in Chicago, wo Roemers Film spielt – sehen.

«The Plot Against Harry» schliesst alles ein, was man gemeinhin als unverwechselbar den sechziger Jahren zugeordnet annimmt. Mode, Musik, Lebensstil: Alles ist echt. Aber von Nostalgie oder Kitsch ist hier nichts zu spüren; Roemers Auge war damals schon erstaunlich wach und auf eine gewisse Zeitlosigkeit bedacht. Und so hat er vorweggenommen, was Woody Allen oder Paul Mazursky auf ihre Weise mit mehr kommerziellem Erfolg wiederholt haben: die Darstellung der kleinen Möchtegerngrossen aus dem jüdischen Milieu, immer im Clinch mit den sozialen und kulturellen (angedeutet auch den politischen) Gegebenheiten des weissen Amerika.

Es ist schön, dass Michael Roemer, der später andere Filme gemacht hat («Dying», 1976; «Pilgrim, Farewell», 1980; «Haunted», 1984) jetzt einen späten Triumph einheimsen darf. ▮▮▮

Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 91/8.

Postcards from the Edge

Grüsse aus Hollywood

Regie: Mike Nichols ▮ USA 1990

STEFAN JÄGER

Erinnern wir uns: Mrs. Robinsons Bein schiebt sich in den Vordergrund. Lasziv entledigt sie sich ihrer dunklen Strümpfe. Ben steht etwas deplaziert und zudem noch barfuss im hinteren Teil des Bildes. Unsicher und verstört versucht er, seinen Blick in eine andere Richtung zu lenken. Es ist dies der Beginn einer Verführung. Anne Bancroft als gelangweilte Mutter stellt den jungen Dustin Hoffmann auf die Reifeprüfung. Er als unschuldiger College-Abgänger steht an der Schwelle zum Erwachsenwerden. Die Welt ist noch verrückt und viel zu undurchschaubar, als dass man mit ihr auf Anhieb klar kommen könnte.

«The Graduate» (Die Reifeprüfung, 1968) war Mike Nichols' zweiter Film. Nachdem

Die Streep singt: Blick hinter die Kulissen Hollywoods mit hochkarätiger Besetzung.

der aus Deutschland stammende Regisseur bereits 1966 für seine Leinwandadaptation von «Who's Afraid of Virginia Woolf» für den Regie-Oscar nominiert wurde, erhielt er die begehrte Goldstatuette dann ein Jahr später. In der Folge setzte er sich neunmal in den Regiestuhl. Ihn als Altmeister des Kinos zu bezeichnen wäre allerdings etwas verfrüht. Obwohl er die Reifeprüfung im wörtlichen Sinne hinter sich hat, muss man eingestehen, dass seine Ausflüge in den stereotypen Hollywoodalltag beim Publikum, vielleicht mehr noch bei der Kritik, einen zwiespältigen Eindruck hinterlassen haben. Ich denke da an «The Fortune» (Mitgiftjäger, 1974), an «Biloxi Blues» (1987) oder an «Working Girl» (Die Waffen der Frauen, 1988), die nur blasse Abbilder einer vergangenen Kinozeit sind. Darüber mag auch das Handlungsumfeld in «Working Girl» nicht hinwegzutäuschen, wo sich Computer neben flimmernden Anzeigen von Börsenzahlen ranken. Denn um was anderes geht es als um den Aufstieg vom Aschenputtel zur mondänen Allerweltsdame, dieses nur allzu bekannten Hollywoodmärchen?

All diesen Einwänden zum Trotz überrascht uns Mike Nichols nun mit einer gekonnten Komödie über den (Schein)-Alltag in Hollywood. Dem Ort also, wo die Kinoträume geschmiedet werden und wo das Leben zur Farce, noch deutlicher vom Sein zum Schein verfremdet wird.

Frauenwelt?

Nach einer neunjährigen Filmpause drehte Mike Nichols 1983 «Silkwood». Meryl Streep verkörpert in diesem auf authentische Ereignisse zurückgreifenden Film eine engagierte Frau: Karen Silkwood arbeitet in einem Plutoniumkonzern zur Herstellung radioaktiver Brennmittel. Bedingt durch schlechte Sicherheitsmassnahmen an ihrem Arbeitsplatz wird sie eines Tages radioaktiver Strahlung ausgesetzt. Jetzt ergreift sie die Initiative, versucht die Missstände im Unternehmen aufzudecken.

Wenn es in Mike Nichols Filmen ein Hauptthema gibt, dann ist es das der Selbstfindung. So wie Karen Silkwood von der naiven Mitarbeiterin zur engagierten Gewerkschafterin wird und sich damit von den Normen der Alltagsgesellschaft löst, genau so erscheint uns auch Rachel Samstat in «Heartburn» (Sodbrennen, 1986). Wiederum ist es Meryl Streep, die dieser Frauenrolle Leben einhaucht. Verheiratet mit Mark Forman (Jack Nicholson), einem jüdischen Reporter, muss sie erkennen, das die Ehe nicht nur ruhig und gleichmässig schaukelt. Ihr Gatte betrügt sie mit einer anderen, trotzdem erklärt sie sich nach einer Trennung bereit, wieder zu ihm zurückzukehren. Es kommt, wie es kommen muss. Mark scheint ein Notoriker zu sein, betrügt sie erneut. Die zweite Trennung dann ist resoluter – zum Abschied schmiert sie ihm den Zitronenkuchen ins Gesicht und besteigt dann mit ihren Kindern das Flugzeug. Auch sie ist die Frau, die nach der (gesellschaftlichen) Demütigung ihr eigenes Ich findet und nicht mehr bereit ist, Kompromisse einzugehen.

Klammert man das Kriegsvehikel «Biloxi Blues», eine kommerziell ausgerichtete Übung in Sachen «Wie werde ich in der Armee zum Mann?» aus, so zeigt uns dann auch «Working Girl» die Metamorphose vom hässlichen und unsicheren Entlein zum strahlenden und selbstbewussten Schwan.

Es stellt sich nun die Frage, wieso Mike Nichols so oft Geschichten von Frauen erzählt. Wäre es denn nicht möglich, die Geschlechterrollen in seinen Filmen zu tauschen? Sich Jack Nicholson in «Heartburn» als betrogenen Ehemann vorzustellen, mit allen Konsequenzen die sich daraus ergeben, dessen bedarf es nicht allzuviel. Ich glaube eher, dass Nichols einen gewissen Trend ausnützt. In «Working Girl» wird das am deutlichsten, hat er doch bereits durch den Einsatz seiner weiblichen Stars einen Kassenschlager vorprogrammiert.

Als Gegenpol ist es interessant, die männlichen Hauptrollen zu untersuchen. Was auffällt, ist die Tatsache, dass der Regisseur hier gezielter vorzugehen weiss. So etwa in «The Graduate», wo er sich nicht auf die Frage konzentrieren muss, wie sich eine Frau im Reifungsprozess zu verhalten hat, sondern aus dem eigenen Erfahrungsbereich schöpfen kann.

Seine Filme, in denen Frauen den Prozess der Selbstfindung durchmachen, sind denn auch Filme aus der Sicht eines Mannes.

Scheinwelt?

«Postcards from the Edge» (Grüsse aus Hollywood) ist nun wieder eine Geschichte über Frauen. Diesmal geht es um Mutter und Tochter.

Schauplatz ihrer Beziehung ist Hollywood. Suzanne Vale, wiederum dargestellt von Meryl Streep, ist eine Filmschauspielerin auf dem Weg nach oben. Als jedoch bekannt wird, dass sie von Beruhigungspillen abhängig ist, wirft sie der Regisseur vom Set. Kurz darauf landet sie mit einer Überdosis im Krankenhaus, wo man ihr den Magen auspumpt. Wenig später befindet sie sich in einem Drogen-Rehabilitationszentrum. «Clean» geworden, versucht sie, ihre Arbeit wieder aufzunehmen, muss jedoch einsehen, dass ihr Stern

ins Wanken geraten ist. Wie es in Hollywood der Brauch ist, will man Sicherheiten, um Rückfälle und somit finanzielle Einbusse auszuschliessen. Die Sicherheit besteht in diesem Fall darin, dass Suzanne zu ihrer Mutter ziehen muss.

Hier beginnt dann auch die tragikomische Geschichte zwischen zwei Generationen. Mutter Doris, verkörpert durch Shirley McLaine, ist ein ehemaliger Musical-Komödien-Star. Sie kann sich nicht damit abfinden dass Glitzer und Glamour vergänglich sind. Unter ihrer Starrsinnigkeit leidet auch ihre Tochter, die sich ständigen Ratschlägen und Vorwürfen ausgesetzt sieht.

Doris soll nun für ihre Tochter die Verantwortung übernehmen und sieht darin eine Möglichkeit, ihre Tochter nach den eigenen Vorstellungen zu prägen. Nachdem Suzanne, ahnlehnungsbedürftig in diesen Zeiten des persönlichen Elends, einem Casanova unterliegt, von ihm jedoch sitzen gelassen wird und niedergeschmettert nach Hause kommt, wobei sie ihre Mutter betrunken vorfindet und gleich attackiert wird, läuft das Fass über. Suzanne wirft ihr vor, an ihrer Misere, oder besser an ihrer Sucht, schuld zu sein und sie als Objekt der Projektion zu missbrauchen.

Am nächsten Tag dann wird Suzanne rückfällig, verpasst beinahe einen Synchronisationstermin. Doch noch rechtzeitig bietet ihr der Regisseur als stellvertretende Vaterfigur eine neue Chance, gibt ihr wieder Selbstvertrauen. Unterdessen erleidet Doris in betrunkenem Zustand einen Autounfall.

Im Spital kommt es zur Aussprache zwischen der herbeigeeilten Tochter und ihrer «ungeschminkten» Mutter. Gerade in dieser Schlüsselszene – es ist das erste Mal, dass man Shirley McLaine auf der Leinwand ohne das übliche Make-up sieht – wird der Schein der Traumstadt brüchig. Endlich sind die wahren Gefühle gefragt, nicht die oberflächlichen Sentimentalitäten. Nach der Aussöhnung von Mutter und Tochter schliesslich steht dem Comeback von Suzanne nichts mehr im Wege.

Freilich, so sentimental wie das Ende tönt, mag es auf den ersten Blick auch erscheinen. Doch dieser «ungeschminkte» Blick ist ehrlich.

Sarkastische Dialoge

Nun ist es nicht der Verdienst des Filmes, die falsche Glitzer- und Glamourwelt Hollywoods anzuprangern, vielmehr treibt er sein ironisches, eben auch leicht verdauliches Spiel mit der Traumstadt. Der Film im Film beispielsweise dient dazu, das Publikum zu verblüffen und zum Lachen zu bringen. Aber die wesentliche Problematik – ich denke hier an die Gründe oder an das Umfeld von Suzannes beziehungsweise Doris' Drogenabhängigkeit – wird nicht ausgeleuchtet. Nur kurz verweilen wir im Rehabilitationszentrum, wo man in den Abfluss Hollywoods schauen könnte. Hier bleibt der Film zugunsten der Komik an der Oberfläche.

Als Komödie funktioniert «Postcards from the Edge» in jeder Hinsicht. Neben den verblüffenden und bewusst lächerlichen Szenen auf dem Set, wo beispielsweise aus einem realitätnahen Hintergrund-Painting plötzlich der Regisseur durch eine Türe eintritt, sind es die sarkastischen Dialoge, die den hohen Unterhaltungswert des Filmes ausmachen. Viel Galgenhumor steckt dahinter, und mitunter findet man auch einen intellektuellen Seitenhieb auf Hollywood und seine Geschichte.

Hervorragend die beiden Schauspielerinnen, deren Duell unter Ausschluss der Männerwelt sämtliche Facetten des Darstellerischen abverlangt. Gerade hier, möchte ich meinen, ist es denn auch der erste unter Mick Nichols «Frauenfilmen», die nicht von einem männlichen Vorstellungsbild geprägt sind. Dank den darstellerischen Leistungen und den im Vordergrund stehenden Frauen verblüfft der Film ungemein und lässt in eine Welt blicken, in der nicht nur Sein zum Schein, sondern auch Schein zum Sein verfremdet wird. ***III***

Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 91/9

Arachnophobia

Eight Legs, Two Fangs and an Attitude

Regie: Frank Marshall ▮ USA 1990

IRENE GENHART

Einmal mehr wird dank wissenschaftlichem Forschungseifer die friedliche Filmwelt von todbringenden und menschenvernichtenden Spinnen bedroht. Denn der wunderschöne Dr. Atherton (Julian Sands) entdeckt auf seinem Abenteuertrip in den tiefsten Urwald Venezuelas eine Riesenspinne. Deren Gift wirkt tödlich, ihre Lebenskraft scheint unbrechbar, und ihr Aggressionstrieb ist gewaltig. Leider entgeht dem Wissenschaftler Atherton im Forschungstaumel, dass der während der Exkursion verstorbene Fotograf Manley deutliche Spuren eines Spinnenbisses auf dem Bauch trägt. Auch merkt er nicht, wie mit dem Leichnam ein blinder Passagier die Reise nach Californien antritt.

Szenenwechsel.

Dr. Ross Jennings (Jeff Daniels) zieht von San Francisco nach Canaima, einem kleinen, verschlafenen Ort in der kalifornischen Provinz. Ross ist jung, dynamisch und wird von seiner Frau Molly und seinen zwei Kindern begleitet. Er ist Arzt, hofft sich in Canaima niederzulassen und will seinen Kindern eine unbeschwerte Jugend auf dem Land verschaffen. Eigentlich sind Ross' Aussichten auf eine Akklimatisierung äusserst gut, denn Dr. Metcalf gedenkt, sich bald zur Ruhe zu setzen. Nur eine kleine Charakterschwäche steht dem gemütlichen Landleben im Wege: Ross leidet seit seiner Kindheit an einer Arachnophobie – er hat schreckliche Angst vor Spinnen.

Mit diesem Charakterzug von Ross erweitert Regisseur Frank Marshall die tatsächliche Gefahr, die von den Spinnen mit dem Todesgift ausgeht, um ein geradezu metaphysisches, irreales Moment. Mit viel Ironie gegenüber dem «American Way of Life», mit ebenso vielen Zitaten aus der (Horror-)Filmgeschichte (Ziehväter scheinen nicht nur Alfred Hitchcock, sondern auch Tobe Hooper und John Carpenter gewesen zu sein) erzählt «Arachnophobia» von Kampf und Sieg der Menschen aus Caramine gegen die Mörderspinnen. Liebevoll wird die Bevölkerung des Dorfes charakterisiert – der alte, schrullige Dr. Metcalf, der den Dienst doch noch nicht quittieren will, als Ross auftaucht, der sportlich joviale Footballtrainer, das Organisationstalent und Dorfunikum Margaret, der trotzköpfige, letztendlich aber gutmütige Polizeipräfekt Parsons; vor allem aber der hünenhafte Kammerjäger Delbert McClintock (John Goodman). Anführer im Kampf gegen die vorerst unbekannten Feinde ist jedoch Dr. Ross, und sein Kampf gegen die Spinnen ist gleichzeitig auch immer Kampf gegen die eigene Angst. Mit seinen groben Zügen ähnelt Frank Marshalls «Arachnophobia» tatsächlich den vielen Vorgängern, den «Insekten-Horrorstreifen» aus den fünfziger und siebziger Jahren mit ihren Tarantula-, Formicula-, Bienen- und sonstigen Insektenschwärmen, die vernichtend und mordend über die Leinwand zogen. Trotzdem weist Marshalls Film in verschiedenen Punkten wesentliche Abweichungen von seinen Vorgängern auf.

Waren in früheren Filmen, wie zum Beispiel in Jack Arnolds «Tarantula» (1955), B. I. Gordons «Empire of the Ants» (1977) und Gordon Douglas' «Them!» (1954), die todbringenden Viecher ein Resultat missglückter beziehungsweise falsch verstandener Forschung, so sind die Spinnen in «Arachnophobia» Wesen, die nur in der Abgeschiedenheit absolut unberührter Natur gedeihen konnten. Dies enthebt Marshalls Film der Wendung ins Ökologische («Die Natur schlägt zurück») und macht die Menschen zu reinen, schuldlosen Opfern.

Der zweite wesentliche Unterschied besteht in der Art, wie hier das Grauen inszeniert wird. Marshalls Spinnen sind zwar riesig, aber sie haben auch noch in ihrer grössten Ausführung eine Grösse, wie sie bei wirklich lebenden Spinnen vorkommt. Da ist weit und breit nichts zu entdecken von Spinnenmonstern, die grösser wären als Hunde, gar grösser als Pferde oder Kühe; Marschalls Spinnen erreichen höchstens die Masse einer riesigen Vogelspinne.

Der Schrecken, den Marshalls Film erzeugt, stammt folglich aus anderer Quelle, aus dem geschickten Umgang mit dem «Suspense», der Spannung, vor allem aber aus der Psychologisierung des Grauens via die Phobie des Arztes.

Eine gewisse Verwandtschaft mit dem Kriegsfilm ist schliesslich Marshalls «Arachnophobia» nicht abzusprechen: wie sonst wäre zu erklären, dass die Invasion der Achtbeiner eine von «Generälen» und «Soldaten» durchgeführte ist und rein militärische Züge trägt, sobald es um die Darstellung der hirarchischen Verhältnisse innerhalb des Spinnenclans geht? ▮▮▮

Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 90/365