Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 43 (1991)
Heft: 4

Rubrik: Film im Kino

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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

Download PDF: 14.01.2026

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

Alice

Regie: Woody Allen ▮ USA 1990

FRANZ
DERENDINGER

Alice (Mia Farrow) ist ein Luxusweibchen, das seine Tage mit Maniküre, Shopping und dem Tratsch darüber verbringt, wer denn nun gerade mit wem das Bettchen teilt. Sie hat alles, sogar einen Chauffeur, der ihr den Deluxe-Krempel von ihren Einkaufstouren nach Hause karrt. Das füllt sie nicht aus – natürlich; und das ungelebte Leben macht sich in allerlei Bresten bemerkbar. Die wichtigste Frage im Tagesablauf besteht darin, ob sie die Kinder selbst von der Schule abholen oder ob sie das Hausmädchen schicken soll. Aber exakt dieser Frage wächst dann etwas existenzielle Tiefe zu im Moment, wo sie vor dem Klassenzimmer ein Mann, ein Saxophonspieler (Joe Mantegna), auf ihre romantische Lektüre anspricht.

Alice lebt im goldenen Käfig. Ihr Ehemann Doug (William Hurt) ist ein narzisstischer Snob, der sein Frauchen mit Luxusgütern zudeckt und dessen bescheidene Versuche, etwas Selbständigkeit zu gewinnen, mit diskreten Hinweisen auf mangelnde Fähigkeiten blockiert. Alice möchte da raus; aber es fehlt ihr an Mut – sowohl, was eine berufliche Karriere als auch, was eine Affäre betrifft. In dieser Situation gerät sie an Dr. Yang (Keye Luke), eine Art Naturheilpraktiker aus Chinatown, der ihre Wehwehchen auf den psychosomatischen Punkt bringt und ihre Hemmungen durch allerlei Kräutertees lockert.

Alice schafft's dann doch – nach diversen Anlaufpannen, versteht sich – bis ins Bett des Saxophonisten; sie durchschaut ihre Lebenslügen und findet wieder den Mut, zu den Idealen ihrer Jugendzeit zu stehen. Nach einem Seitensprung ihres Gatten ist sie sogar bereit, das faule Arrangement aufzukündigen und zu ihrem Liebhaber zu ziehen. Den allerdings zieht es wieder zurück zu seiner geschiedenen Frau, und so sieht Alice sich plötzlich zwischen Stuhl und Bank. Aber der «Drive», den sie aus dem Ausbruch gezogen hat, führt sie letztlich auf ihren ganz eigenen Weg.

Emanzipationsgeschichte mit Verfremdungseffekten

Soweit – nämlich allein vom Inhalt her – erzählt Woody Allen in seinem letzten Film eine Emanzipationsgeschichte nach bewährtem Strickmuster, die auf Ibsens «Nora» zurückgeht. Nichts Neues, so scheint es zunächst, unter den Türmen von Manhattan. Das eigentlich Bemerkenswerte an diesem Film besteht allerdings darin, dass Allen dabei das Kunststück gelingt, den Fussangeln psychologischer Gemeinplätze und Platitüden zu entgehen. Dies erreicht er zum einen, indem er auf jegliches abgestandene Aufklärungspathos verzichtet, zum andern, indem er auf Verfremdungseffekte setzt und eine im Grunde nicht mehr ganz neue Geschichte auf wirklich überraschende Weise inszeniert.

Den Dreh- und Angelpunkt für diese Verfremdung bildet die Figur des Dr. Yang, jenes exotischen Heilers, der für jede von Alices Lebenslagen den richtigen Tee parat hat. Diese Figur ist nicht nur die gelungene Karikatur des Guru, von dem sich die Übersatten Erlösung erhoffen; im charmanten Pidgin-Englisch des Dr. Yang klingen sogar altgediente Einsichten westlicher Psychologie wieder erstaunlich frisch. Dr. Yangs Kräuter sind es überdies auch, welche im einzelnen die ungewöhnlichen Erzählmittel motivieren: Sie lassen z. B. die reichlich verklemmte Alice unversehens den Mann ihrer Träume im Stil der routinierten Verführerin anmachen oder einen lange verstorbenen Freund erscheinen. Sie lassen aber bei anderer Gelegenheit Alice auch unsichtbar oder dermassen attraktiv werden, dass sie sich der Verehrer kaum noch erwehren kann.

Surrealistische Metaphern

Nun ist es dem Zuschauer jedoch kaum möglich, diese über- oder zumindest unnatürlichen Momente im Film naturalistisch misszuverstehen – wie etwa die Erscheinungen in Jerry Zuckers «Ghost» (ZOOM 20/90); sie

Dr. Yang hilft Alice mit Kräutertees auf die Sprünge (Keye Luke und Mia Farrow).

bleiben vielmehr stets als metaphorische Veräusserlichung innerer Vorgänge erkennbar. Und diese unvermittelte Projektion seelischer Befindlichkeiten in die Objektwelt führt nicht nur insgesamt zu einem surrealistischen Effekt, sondern bietet auch immer wieder Aufhänger für Situationskomik: So etwa, wenn die unsichtbare Alice ihrem zukünftigen Liebhaber ins Büro seiner Ex-Frau folgt, wo sie – als Zeuge einer nachehelichen Schäferstunde – unversehens aus dem Nichts auftaucht; aber auch dort, wo eine blumenbekränzte Kitsch-Muse, statt Alice poetisch anzuhauchen, ihr in drastischem Realismus die wahren Absichten ihres Literaturprofessors bzw. ihrer Freundin enthüllt.

Woody Allen hat übrigens ähnliches schon einmal praktiziert, nämlich in seinem Beitrag zu «New York Stories», wo er die Mutter des Helden kurzerhand an den New Yorker Himmel versetzt; auch dies eine Metapher, die zugleich die innere Dauerpräsenz der Mutter sinnfällig macht und in der Filmerzählung fortlaufend zu grotesken Situationen führt. In der Tat bieten Metaphern dieser Art heute die Möglichkeit, psychologische Wahrheiten auszusprechen, ohne der Banalität zu verfallen. Die Verfremdung, die ironische Distanzierung, welche sie bewirken, kann den nicht mehr ganz taufrischen Einsichten gewissermassen zu einem Refreshing verhelfen.

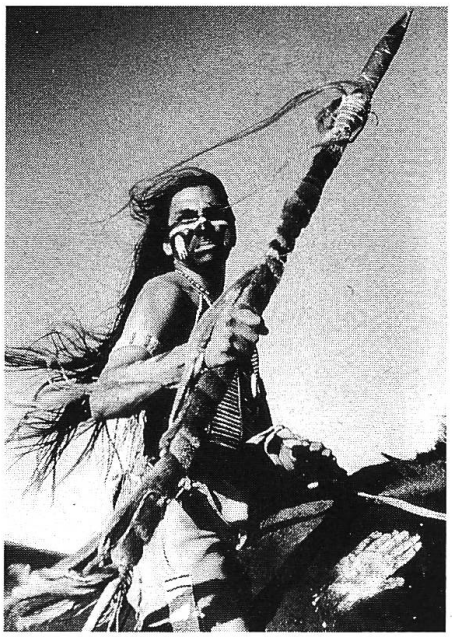
Ambivalenz und Ironie

Entsprechend dieser ironischen Grundhaltung zeichnet Woody Allen auch Situationen wie Personen durchwegs ambivalent – mit Ausnahme vielleicht des bornierten Bocks von Ehemann. Da ist einmal Ed, Alices leichtsinniger Freund aus der Jugendzeit, der seinem wilden Leben letztlich auch zum Opfer gefallen ist. Er war damals gewiss nicht der Richtige für sie; aber das Andenken an ihn erinnert sie an ein wirkliches Leben irgendwo draussen und gibt ihr so den Anstoss zum Ausbruch. Da ist aber auch die unsägliche Wohltätigkeitsveranstaltung zugunsten von Mutter Teresa, wo die oberen Zehntausend ihre Nerze zur Schau stellen und ein bisschen soziales Gewissen markieren können; für Alice allerdings bietet auch dieser verlogene Anlass wieder die Konfrontation mit einer ernsteren, wesentlicheren Realität, welche die Erinnerung an das eigene frühere Engagement wachruft. Da ist letztlich Alices plakativ betonte katholische Erziehung, die sie auf der

einen Seite mit all den Lebensängsten umstellt und so geradezu in den goldenen Käfig getrieben hat; aber die gleiche katholische Erziehung gibt ihr auch wieder den Rückhalt, der ihr den gezielten Ausbruch überhaupt erlaubt.

Alles hat seine Kehrseite, nichts ist eindeutig im zutiefst ironischen Kosmos, den Woody Allen in seinem neuesten Werk entwirft. So bewegt sich dieser Film über die Emanzipation einer Frau konsequent jenseits von verkrampft emanzipatorischen Aufklärungsbemühungen, jenseits des ewig-pädagogischen Richtig oder Falsch. Es ist genau diese Ironie, mit der Allen den Nerv unserer postmodernen Zeiten trifft und die es ihm ermöglicht, an Wahrheiten festzuhalten, die darum letztlich nicht weniger wahr sind, weil wir sie alle schon kennen. ▮▮▮

Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 91/45



Dances with Wolves

Der mit dem Wolf tanzt

Regie: Kevin Costner ▮ USA 1990

IRENE GENHART

Kein genialer Film, gewiss nicht. Doch ein mutig unverschämter. Der frech Bubenträume inszeniert, Männerphantasien in Cinemascopebilder verwandelt. Der versunkene Epen der Filmgeschichte in ausladender Breite und bunten Farben wieder auferstehen lässt. Der verzaubert mit seiner Mischung von Entwicklungsroman und Western, Tagebucheintrag und Bilderbericht. Ein aussergewöhnliches Unterfangen. Nicht nur der drei Stunden und einen Minute Stillsitzens wegen, die «Dances with Wolves» seinen Zuschauern abverlangt. Der erste Film auch eines Mannes, der eigentlich Schauspieler ist. Der sich als Regisseur – grösste Dreistigkeit von allem – selbst die glorifizierende Rolle eines unverwüstlichen Heros gibt. Er tat gut daran, der Film beweist es. Doch er bezahlte auch seinen Preis dafür. Denn die grossen Produzenten fürchteten solche Selbstinszenierung. Und Kevin Costner musste sich deswegen selbst produzieren. Selbstinszenierung also. Bildgewaltig, atemberaubend.

Sie beginnt in den ersten Filmminuten mit der Geburt des wahren Helden im Feuer des Gefechtes. Er ist nicht unverletzbar, doch unsterblich. Sein Blut fliesst für die Nation. Damit die Grösse des Protagonisten ganz deutlich wird, fällt die Inszenierung entsprechend blutig und schrecklich dramatisch aus: Auf dem Schragen eines Feldlazaretts wird ein Verwundeter nach dem andern seines verletzten Körperteils entledigt. Nur Kevin Costner alias Leutnant John J. Dunbar hat Glück. Während die Ärzte sich mit Zigarette und Kaffee auf die nächste Amputation vorbereiten, packt er sein zerschmettertes Bein wieder in seine Stiefel. Quält sich zurück aufs Schlachtfeld, an die vorderste Front des beinahe beendigten Sezessionskrieges. Mit winkelriedschem Todesmut setzt er sich aufs Pferd, bietet sich zwischen den feindlichen Linien als Zielscheibe dar. Und taucht als triumphierender Held aus dem Kugelhagel wieder auf – die Schlacht ist gewonnen.

Das ist so unglaublich unrealistisch, dass das noch Folgende nur Märchen sein kann, oder cinéma pur. «Dances with Wolves» ist letzteres. In schwelgender Breite, die in unfasslich langsamem Erzählrhythmus manches klischierte Versatzstück der Abenteuer- und Westernwelt auf die Leinwand fläzt. Jeder Szene das Gewicht einer wichtigen Begebenheit gibt. Landschaft auf Leinwand, Männer auf Leinwand, Pferde auf Leinwand und immer wieder Costner auf Leinwand. Und wieder sei versichert: Er tut gut daran. Jetzt bricht John Dunbar nämlich auf, das nächste Abenteuer zu suchen. Das liegt für ihn, der auf dem heimischen Schlachtfeld Held der Nation geworden ist, weit weg. An der alleräussersten Linie, wo die letzten Forts in direkter Nähe zu den unzivilisierten Rothäuten stehen.

An John Dunbars Reise nach Fort Sedgewick haftet etwas vom makabren Hauch eines Totentanzes. Menschen, denen er begegnet, die ihm Auskunft geben oder ihn gar begleiten, wie der furzende Händler und der wahnsinnige Offizier, werden nach

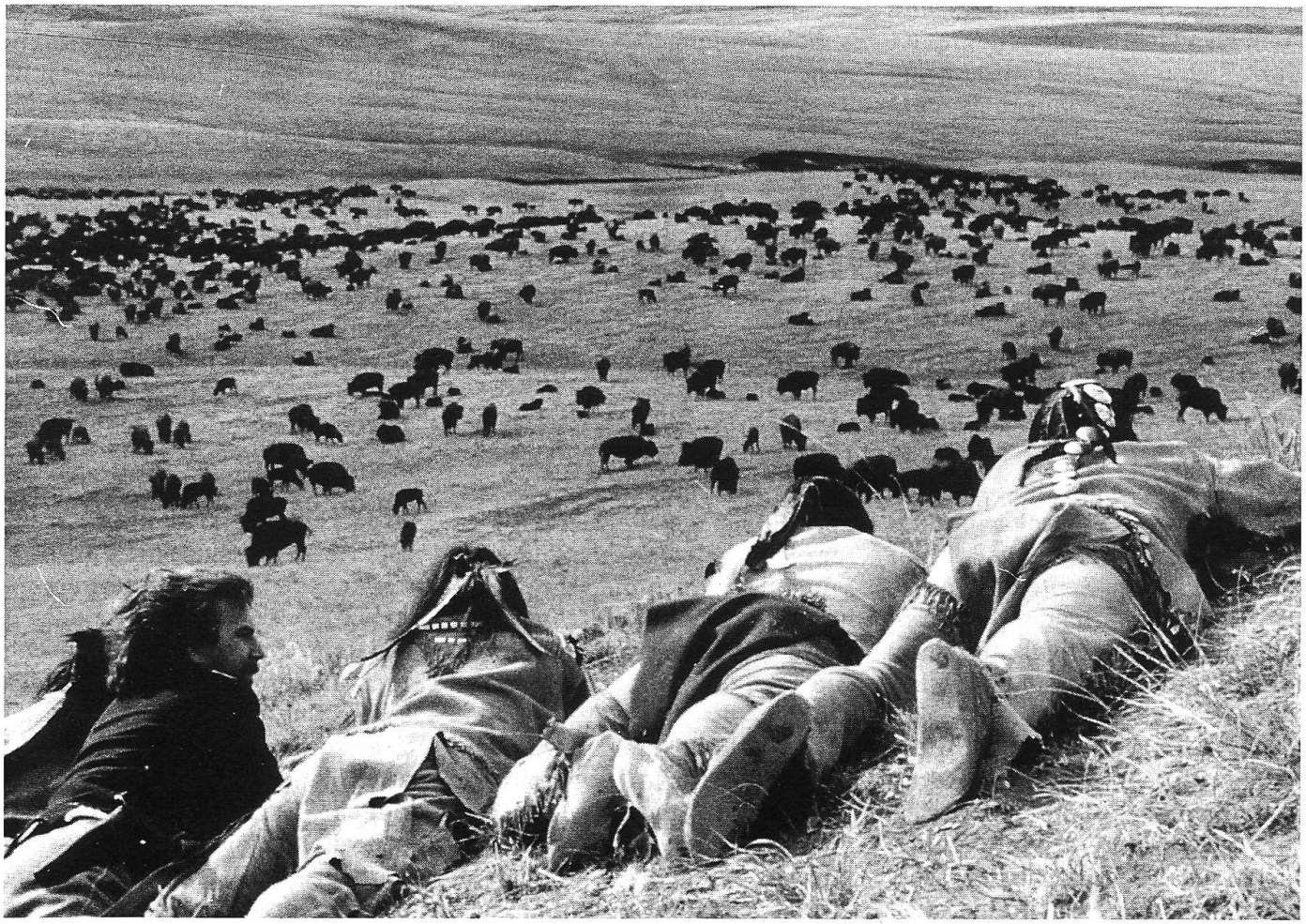
Dunbars Durchreise ermordet oder bringen sich selber um. Das ist der Weg des Helden in die Einsamkeit. Fort Sedgewick, das ist eine verlassene Stätte, über welcher Moder und Todesgeruch hängt. Auf diesen Trümmern der Zivilisation tritt der Held seine Probe an, schwingt der Film auf die nächste Stufe. Mit Bildern, welche die Insignien der Darstellung von stolzer Männlichkeit, Freiheit und Abenteuer in sich tragen, wird die Verschmelzung des zivilisationsgeprägten Weissen mit der Natur angetreten. Das Pferd – es ist ähnlich wie Münchhausens Roxinante des Helden bester Freund – weidet im kargen Gras vor der Hütte. Mit seiner Hilfe säubert Dunbar Fort Sedgewick vom Schmutz der Zivilisation. Des Helden Charisma und Einheit mit Mutter Natur wird hier so gross, dass diese selber – verkörpert durch einen Wolf – ihm Reverenzen zu erweisen beginnt.

Der nächste Traum, der Costner nun auf Leinwand bannt, ist der vom Indianerspiel. Wie üblich gibt's die Guten und die Bösen: die Sioux und die Pawnees. Die Pawnees, buntbemalte Punks der Prärie, haben Dunbars Ankunft von weitem verfolgt. Sie werden später gegen ihn kämpfen. Und die Sioux werden langsam seine Freunde, d.h. er wird langsam zu einem der Ihren. In diesem Teil wird «Dances with Wolves» zum reinsten, beinahe möchte man sagen «unberührten» Kino. Das sanft beobachtet, seinen Erzählrhythmus der Lebens- und Handlungsweise der Indianer anzupassen scheint. Sprachlos, nur mit Gesten, Radebrechen und gegenseitigen Besuchen lernen sich die Sioux und Dunbar kennen. Und zur Geschichte der Entwicklung einer echten Freundschaft zwischen Rot und Weiss tritt die Liebesgeschichte. Sie ist auch die Geschichte der Übersetzungen und Sprachen. Denn «Aufrecht mit Faust», die Frau, der Dunbars Herz sich zuneigt, ist nicht eine Indianerin, sondern ein in frühester Kindheit in die Prärie verschlagenes weisses Mädchen, das sich den Indianern angeschlossen hatte und so zu einer der Ihren wurde. Sie kann sich allmählich ihrer Muttersprache erinnern und funktioniert so immer besser als Dolmetscherin.

Schenkt dem Kino wieder die Ruhe zu erzählen

Mit viel Ruhe und ohne Eile zeigt Costner nun Bilder von Freundschaften zwischen Män-

Rückkehr des Westerns ins Kino.



nern und der Liebschaft zu einer Frau. Riten und Rituale werden abgehalten. Man raucht Friedenspfeife, feiert Feste, tanzt. Das Eindrücklichste: die Büffeljagd. Vom Pferderücken aus und zu Fuss. Mit unglaublicher Kameraperspektive, zum Teil vom Boden aus gefilmt. Das Dröhnen von tausend Hufen, das Gejohle der Menschen, das Glück in den Augen. Irgendwann ist Dunbar einer der Ihren geworden. Auch äusserlich. Hat seine Uniform gegen ihre Kleidung eingetauscht. Hat auch einen neuen Namen gekriegt: «Der mit Wölfen tanzt». Und «Aufrecht mit Faust» wird zu seiner richtigen Frau.

Dann, gegen Ende der drei Stunden, erzählt Costner noch ein wenig vom realistischeren Teil der ganzen Siedlungsgeschichte. Von den weissen Armeen, die das Land der Indianer ganz besetzen.

Sicher, Costners «Dances with Wolves» läuft permanent Gefahr, sich im Zitat zu verheddern, auf die Stufe des Kitschs abzurutschen, einer postmodernen Filmsentimentalität zu verfallen. Kein genialer Film also. Und doch: Kevin Costner gibt dem Kino mit «Dances with Wolves» den Western zurück. Jenseits von John Ford, Sam Peckinpah und Sergio Leone, nicht als Persiflage und auch nicht als Remake. Sondern als Bilder von einer phantastischen Landschaft, in welcher sich zwei Rassen und Kulturen begegnen. Deren Begegnungen zeitweise geprägt sind von kriegerischen Auseinandersetzungen, die sich jedoch auch anders geben können, Freundschaft zum Beispiel. Und Costner schenkt dem amerikanischen Kino noch etwas wieder: die Ruhe zu erzählen. Breit, ausführlich. In langen Einstellungen, mit langen Fahrten, ewigen Blicken und riesigen Landschaften. Das hatten wir schon fast vergessen. ▮▮▮

Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 91/32

Rosencrantz and Guildenstern Are Dead

Rosenkranz und Güldenstern sind tot

Regie: Tom Stoppard ▮ Grossbritannien 1990

BEAT GLUR

Unter den Buhrufen des Publikums ist letzten September mit der Preisverteilung das 47. Internationale Filmfestival in Venedig zu Ende gegangen. Die Missfallenskundgebung der Galagäste galt der Wettbewerbsjury, die dem britischen Autor und Regisseur Tom Stoppard für seinen Beitrag «Rosencrantz and Guildenstern Are Dead» die höchste Auszeichnung, den Goldenen Löwen, verliehen hatte. Das Publikum hätte lieber einen der andern Filme, welche jetzt die Ehrenplätze belegten, als Sieger gesehen. Und auch die Filmpresse, besonders die italienische, kritisierte in ihren Berichten die Jury wie auch den Film von Stoppard scharf.

Nun, «Rosencrantz and Guildenstern Are Dead» war einer der herausragenden Beiträge dieser Mostra 1990 in Venedig. Nur haften ihm zwei Mängel an, die vereint an Festivals Filme unter Umständen zu Unfilmen werden lassen können: Erstens ist «Rosencrantz and Guildenstern Are Dead» die Verfilmung des eigenen gleichnamigen Theatererfolgs von Stoppard aus dem Jahre 1966, und zweitens hätte er den Film genausogut schon damals oder erst in Zukunft machen können, da er keinen aktuellen Bezug aufweist, weder in der inhaltlichen Umsetzung noch in seiner Filmsprache. Solche Argumente aber sind natürlich marginale Gründe bei der Beurteilung eines Filmes – von wirklichem Interese nur für den Filmhistoriker –, und für das breite Publikum im Kino haben sie endgültig keine Berechtigung.

Der 1937 in der Tschechoslowakei geborene und in Indien aufgewachsene Stoppard ist bisher nicht als Filmautor, sondern nur als Schriftsteller in Erscheinung getreten, auch als Drehbuchautor etwa für die Filmregisseure Losey, Fassbinder oder Spielberg. Bekannt wurde er mit seinen Theaterstücken, die ihn zu einem der berühmtesten Gegenwartsdramatiker Grossbritanniens machten. Neben seinem Grosserfolg «Rosencrantz and Guildenstern Are Dead» schrieb er rund 20 weitere Stücke, von denen etwa auch «Travesties», «The Real Thing» oder «Every Good Boy Deserves Favour» sehr erfolgreich waren.

«Hamlet» à la Stoppard

Die Rollen in Stoppards Film kennen wir alle aus der Tragödie «Hamlet» von William Shakespeare, woraus Stoppard auch rund 250 originale Verszeilen verwendet. Zu Titelhelden geworden sind jetzt allerdings die zwei Figuren, die als dänische Edle bei Shakespeare nur Nebenrollen spielen. Dafür sind bei Stoppard nicht nur Hamlet selber, sondern auch alle andern

wichtigen «Hamlet»-Figuren zu Nebenrollen degradiert. Die Schauspieltruppe wiederum, die in Shakespeares drittem Akt eine entscheidende Rolle für den Fortgang der Geschichte spielt, wird bei Stoppard zum Begleiter durch das Stück wie durch den Film und hilft zur Reflexion über Realität und Fiktion, über Spiel und Spiel im Spiel.

Vielleicht ist «Rosencrantz and Guildenstern Are Dead» tatsächlich ein Film, der zwischen Stuhl und Bank fällt: Einerseits spricht er, wie jede Theaterverfilmung, das Theaterpublikum an, das sich auf der Bühne über das intelligente Stück gefreut hat, jetzt aber im Kino, verglichen mit der Originalvorlage, wenig Neues vorfindet. Andererseits wird ein nicht mit dem Theater vertrautes Kinopublikum vom Film unter Umständen überfordert sein: Stoppard setzt nämlich die Kenntnis von Shakespeares «Hamlet» gewissermassen voraus. Zudem verpasst der Zuschauer, der nicht gut Englisch spricht, den Wortwitz und die Wortspiele in diesem Film, in dem die Dialoge eine entscheidende Rolle spielen: Ein Problem, das man natürlich auch von andern intelligenten fremdsprachigen Dialogfilmen kennt.

Intelligente Komödie

Gleichzeitig bietet aber «Rosencrantz and Guildenstern Are Dead» für den aufgeschlossenen Besucher ein Kinovergnügen der ganz besonderen Art: Wer vom perfekt gemachten, aber sich endlos wiederholenden Durchschnitt des US-Kinos und vom ehrlich bemühten, aber allzuoft bemühenden Versuch des europäischen Kinos genug hat, kommt bei Tom Stoppard voll auf seine Rechnung. Da wird beste Unterhaltung geboten, da wird eine Tragödie zur Komödie, bei der wirklich gelacht werden kann, und da werden Gedankenanstösse in solcher Fülle geboten, dass für jeden etwas dabei ist. Nur: Da werden keine pädagogischen Botschaften vermittelt, wie wir es uns vom US-Kino gewohnt sind, sondern die Leinwand wird zur Tafel für intellektuelle Auseinandersetzungen, was halt ein bisschen anstrengender ist, aber dafür bedeutend mehr Spass macht.

Übrigens ist es natürlich kein Grund, nicht ins Kino zu gehen, wenn man Shakespeares «Hamlet» nicht kennt. Da befindet man sich nämlich in bester Gesellschaft mit Rosencrantz und Guildenstern und läuft erst noch nicht Gefahr, deren Schicksal zu erleiden. Da die beiden permanent versuchen, mit dem Geschehen um sie herum klar zu kommen, und dabei auch Teilerfolge erzielen, hat man als Zuschauer keine Mühe, immer mindestens auf dem Wissensstand der Hauptfiguren zu sein. Den Hamlet-Plot etwa begreifen sie schon im ersten Akt, wenn Rosencrantz zu Hamlet sagt: «Also lass' mich zusammenfassen: Dein Vater war König. Du bist sein einziger Sohn. Dein Vater stirbt. Du bist volljährig. Dein Onkel wird König.» Und Guildenstern etwas später, nachdem er begriffen hat, dass Hamlets Mutter inzwischen dessen Onkel geheiratet hat, schliesst messerscharf: «Blutschande und Ehebruch.»

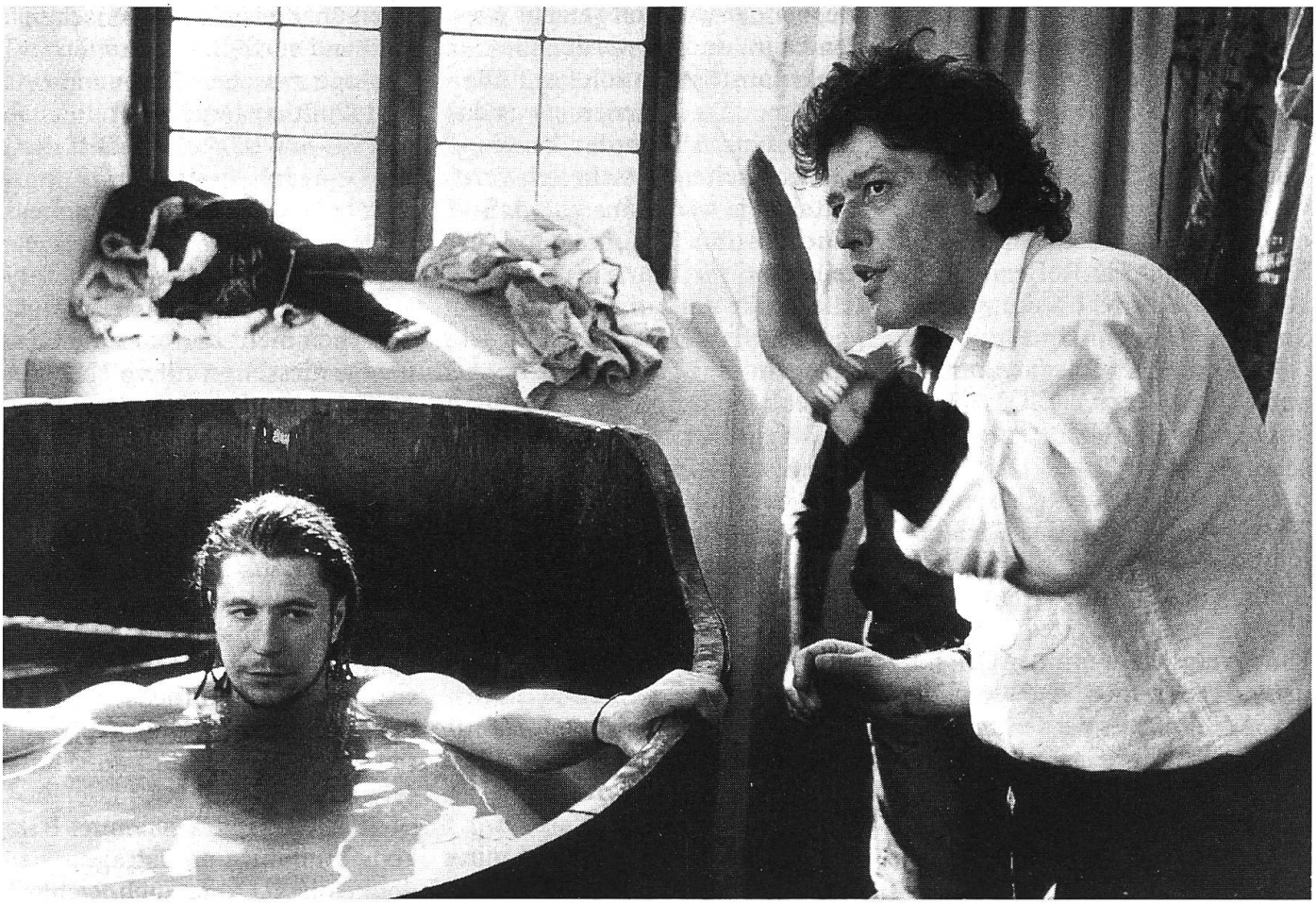
Grossartige Schauspieler

Intelligent ist der Film nun aber gerade nicht, weil er auf hohem intellektuellen Niveau über Sinn und Unsinn des Daseins reflektiert. Das tut er zwar auch, aber er bietet eben nicht nur dem Shakespeare-Kenner und dem mit dem Existentialismus vertrauten Kinobesucher etwas, sondern auch dem Laien, der noch über gesunden Menschenverstand verfügt. Die kurzen Dialoge zwischen Rosencrantz und Guildenstern: «Bist du hier?» – «Wo?», oder «Bist du das?» – «Ja». – «Bist du sicher?» lassen einen nicht unberührt, wenn man sich ihnen stellt. Und das hohe komödiantische Niveau des Films lässt sich natürlich nicht nur über die Dialoge geniessen, sondern ebenso über das Spiel der durchwegs grossartigen Schauspieler.

Gary Oldman, den der Kinogänger etwa aus Alex Cox' «Sid and Nancy» oder Stephen Frears' «Prick Up Your Ears» kennt, spielt Rosencrantz, und Tim Roth, der kürzlich in Robert Altmans «Vincent & Theo» zu sehen war, ist Guildenstern. Die beiden sind ein Paar des höheren Blödsinns, das uns an «Laurel und Hardy», oder, in der Absicht des Autors, an Samuel Bekketts Vladimir und Estragon denken lässt. Aber auch Richard Dreyfuss als Leiter der Schauspieltruppe oder der junge Iain Glen als Hamlet überzeugen. Viele der Mitwirkenden haben langjährige Erfahrungen in der «Royal Shakespeare Company» gemacht, gehören also, zumindest im britischen Theater, zur Darstellerelite.

Sprachvirtuosität

Was den Film aber in erster Linie sehenswert macht, ist das, was schon Stoppards Stück so besonders lesenswert macht: sein virtuoser Umgang mit der Sprache. Wer also wortkarge Typen vom Schlage eines Silvester Stallone mag, oder wen in erster Linie opulente Bildpracht oder stupende Technik ins Kino lockt, kann sich «Rosencrantz und Guildenstern Are Dead» ersparen. Nicht dass der Film formal etwa ungenügend wäre, im Gegenteil, die Kamera, das Licht, die Musik, die Kostüme,



Tom Stoppard (rechts) und Tim Roth bei den Dreharbeiten.

das Dekor: Alles entspricht dem gängigen hohen Kinostandard, was übrigens keine Selbstverständlichkeit ist, wenn man bedenkt, dass Stoppard hier seinen ersten Film gemacht hat.

Aber eigentlich ging es Stoppard nicht ums Kino, das muss man ihm schon vorwerfen; jedenfalls wird er mit diesem Film nicht in die Kinogeschichte eingehen. Er verfilmt seine eigene Vorlage so, wie sie letztlich jeder andere zuverlässige Regisseur auch verfilmt hätte: Da werden keine Experimente gemacht, da wird keine neue Filmsprache erfunden. Dafür wird gutes konventionelles Kino geboten, was ja zumindest im europäischen Film noch immer nicht die Regel ist.

Während Stoppard die Dialoge seines Stücks bis auf kleine Änderungen getreu auf die Leinwand übertragen hat, ist in der Inszenierung zumindest *ein* ins Auge fallender Unterschied zur Bühnenvorlage festzustellen. Rosencrantz und Guildenstern stehen im Stück immer etwas verloren auf der Bühne herum und versuchen, die Ereignisse – die Hamlet-Geschichte –, die sich um sie herum abspielt, mitzubekommen. Im Film dagegen sind die beiden traurigen Helden dauernd unterwegs und rennen, wenn auch mit aller Bedächtigkeit, den Ereignissen hinterher, die sie natürlich auch hier nicht begreifen. Damit geht in gewissem Sinn allerdings das Element des «Wartens» verloren, das sie mit den beiden Beckett-Figuren gemeinsam haben: eine Konsequenz, welche gewisse Theaterpuristen ärgern wird.

Immerhin erreicht Stoppard mit der «Aktivierung» seiner beiden Hauptfiguren, dass sie, ohne dadurch weniger komisch zu sein, tragischer werden. Der Höhepunkt des Stücks – der auch wieder keiner ist, weil ihn alle kennen: ein «notorischer Höhepunkt» sozusagen – ist nämlich der, dass Rosencrantz und Guildenstern umgebracht werden, diese Tatsache aber nicht nur nicht sehen wollen, sondern – mit stoischer Naivität – selber entscheidend zu deren Eintritt beitragen. Dass sie nun im Kino – immer noch ohne es zu wissen oder gar zu wollen – aktiv ihren eigenen Tod beschleunigen, und nicht nur, wie im Theater, passiv zusehen, wie er sich beschleunigt, erhöht die Tragik der beiden Figuren.

Aktiv im Sinne von dramatischen Protagonisten sind Rosencrantz und Guildenstern auch im Film natürlich noch immer nicht: Sie haben auch hier keine Chance, das Geschehen zu ih-

rem Vorteil zu beeinflussen. Nur ganz am Schluss des Films, als die beiden ihr eigenes Todesurteil unbeabsichtigt zu lesen bekommen, können sie sich nicht mehr in rhetorische Floskeln flüchten: Guildenstern ersticht in seiner existentiellen Verunsicherung den Leiter der Schauspieltruppe, der nach allen Regeln der Schauspielkunst stirbt. Als der Erdolchte aber kurze Zeit später wieder aufsteht, sieht sich Guildenstern, der jetzt erstmals wirklich aktiv gehandelt hatte, endgültig um den Sinn seiner Existenz betrogen. «Es gab wohl zu Beginn einen Moment, wo wir hätten Nein sagen können. Aber irgendwie haben wir ihn verpasst», sind seine letzten, natürlich wiederum falschen Worte.

Tragische Komödie

Die Tragik der beiden Titelhelden ist, dass sie während der ganzen Geschichte – der Stoppard-Geschichte – nicht begreifen, dass sie selber Teil der Geschichte – der Hamlet-Geschichte in der Stoppard-Geschichte – sind, die sie als Aussenstehende zu begreifen versuchen. Sie werden damit zum Sinnbild für den Menschen von heute, der, verschreckt von der Kompliziertheit der modernen Welt, mit grossen Augen dasteht und alles mit sich machen lässt. Die Widerstandsunfähigkeit und Obrigkeitsgläubigkeit des heutigen Menschen, seine fehlende anarchistische Energie, macht ihn zum idealen Objekt des anonymen Mächtigen, des Arbeitgebers, des Vermieters, des Staates. Insofern könnte Stoppards Film nicht aktueller sein.

Vielleicht sind aber unsere beiden Figuren, wie der moderne Mensch auch, nicht nur zu naiv, sondern wirklich zu unwichtig, als dass sie – überspitzt ausgedrückt – ihr eigenes Schicksal begreifen könnten: Für Shakespeare waren sie, als einzige Raison d'être, blosse Hilfspersonen, um die Geschichte voranzutreiben; ihr nicht nur nebensächlicher, sondern völlig überflüssiger und darum umso tragischer Tod wird im Originaltext nur beiläufig erwähnt. Und in gewissen Bühneninszenierungen werden Stoppards Titelhelden gelegentlich sogar ersatzlos gestrichen, wie es auch Laurence Olivier in seiner vielgelobten Hamlet-Verfilmung aus dem Jahre 1948 gemacht hat.

Ein Grund mehr vielleicht, sich einmal den marginalen Figuren dieser grossen Tragödie der Dramenliteratur anzunehmen. Und natürlich ist Stoppards Film viel mehr als nur Shakespeares Hamlet aus einem andern Blickwinkel: Wer Freude hat an intelligenten Dialogen, etwa in Erörterungen über mathematische Theorien und physikalische Gesetze, über Sprachlogik, über die Funktion des Theaters oder über Existenz und Tod; wer sich gerne verunsichern lässt, was Realität und was Fiktion ist; wer Stoppards böses Spiel mit seinen Figuren mitspielen will, auch wenn es zum «Spiel im Spiel» und gar «Spiel im Spiel im Spiel» wird; und wer schliesslich gerne zusammen mit Rosencrantz und Guildenstern Probleme des täglichen Lebens zu lösen versuchen möchte, die, scheinen sie noch so klein, doch unüberwindbar gross sind, der sollte sich ihren Film unbedingt anschauen. Beste Unterhaltung bietet er in jedem Fall. ///

Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 91/59

¡Ay Carmela!

Regie: Carlos Saura / Spanien 1990

IRENE GENHART

Tief hängen grautrübe Wolken über der weiten Landschaft. Zwei Männer im klapprigen Lieferwagen halten vor einem Friedhof. Sie steigen aus. Legen Blumen auf ein frischaufgeschüttetes Grab. Der jüngere der beiden schreibt auf eine Schiefertafel «Carmela 1900–1938». Er legt die Tafel auf den Erdhügel. Wendet sich dann zum andern: «Wir sollten jetzt gehen». Mit Tränen in den Augen wendet sich der ältere weg. Sie klettern ins Auto, fahren endlos gegen den Horizont.

So endet Carlos Sauras «¡Ay Carmela!»: mit der Öffnung auf die unendliche Weite der Landschaft und der Fahrt der Helden ins Ungewisse. Weg vom Ort des Geschehens – so haben viele, fast alle Filme von Saura bisher geendet. Die Überlebenden – es sind fast immer wirklich Überlebende, solche, die der Tod verschont hat – die Überlebenden also fliehen den Schauplatz der Ereignisse. Der Film öffnet sich nach einem klaustrophobischen Mittelteil in eine unbekannte Zukunft. Nach engen Räumen wird die Weite, die Freiheit der Landschaft zitiert.

Sauras Rückkehr

Carlos Saura hat mit «¡Ay Carmela!» zurückgefunden. Nach

einer Phase von Tanzfilmen («Carmen», «El amor brujo») und zwei Historienstreifen («El Dorado», «La noche oscura») führt «¡Ay Carmela!» thematisch zurück zu den frühesten Filmen: der Auseinandersetzung des einzelnen mit dem Staat und der Gesellschaft, der Verstrikkung des Einzelschicksals mit dem öffentlichen Leben. Darin liegt, beinahe möchte man sagen postum, Gesellschaftskritik: Stellungnahme gegen den Faschismus.

Auch historisch hat Saura zu seinen frühen Filmen zurückgefunden; «¡Ay Carmela!» spielt in der Zeit des spanischen Bürgerkrieges. Sah sich Saura unter dem früher herrschenden rigorosen Zensursystem Franco-Spaniens gezwungen, seine Kritik in verschlüsselter Symbolik zu verstecken, wird diese Kritik in «¡Ay Carmela!» erfrischend offen und direkt: Carmela und Paulino, die beiden Hauptcharaktere des Films, und der Dritte im Bunde, der stumme Gustavete, motzen direkt in das Dunkel des Kinosaals. Was nicht heisst, dass sich die drei so hemmungslos und bedenkenlos gegen den Faschismus auflehnen. Doch die etwas mystisch verschlüsselte Ebene aus «Cría cuervos», «La caza», «Ana y los lobos», um nur einige zu nennen, ist einer simplen Klarheit gewichen.

Die Kamera scheut nicht davor zurück zu zeigen, was sie sagen möchte. Die Bilder legen offen dar, worin die Spannung liegt, zeichnen auf, was die Geschichte erklären will. Am schönsten, eindrücklichsten und überwältigendsten vielleicht in einer der Schlusszenen, als Carmela, Paulino und Gustavete als Gefangene der Faschisten die «Fahnennummer» aufführen müssen – das Stück, das die republikanischen Rebellen, vor denen sie dasselbe Stück etwa eine

Varieté-Künstler in den Wirren des Spanischen Bürgerkrieges. Carlos Saura: «Im Krieg gibt es keinen unparteiischen Freiraum für Kunst und Künstler».

Filmstunde früher spielten, von den Sesseln riss und in Kampflieder ausbrechen liess. Im Bühnenhintergrund hängen als Vorhang drei Flaggen: das Hakenkreuz Hitlers, die Flagge der italienischen Faschisten und die der spanischen Nationalisten. Der italienische Leutnant – im Privatleben, wie er sagt, Theaterdirektor – hat die Nummer zur Persiflage übelster Art ummodelliert. Aus dem Symbol des Widerstands ein widerliches Szenarium mit homoerotischen Anspielungen geschaffen. So steht denn Carmela, in die Flagge der Republikaner gehüllt vor den Emblemen der Rechtsextremisten – solche Bildkomposition kann nur Unheil bedeuten und trägt Carmelas Tod in sich.

Saura hat in «¡Ay Carmela!» die Ebene der stark kodifizierten Symbolik verlassen. Ein anderes Element, ein zweiter grosser Themenkreis ist dafür umso ein-

drücklicher mit in den neuen Film eingeflossen: seine Vorliebe für die Figur der Carmen, die starke, mutige, stolze, kämpferische Frau. Damit verbunden: der Glaube an die Kraft des Theaters und den Tanz. Carmela trägt von der Figur der Carmen nicht nur eine Anspielung im Namen an sich. Sie trägt auch Charakterzüge derselben. Nicht, dass Saura sie deren tragische Liebesgeschichte leben lässt, doch sie hat diesen Stolz, diese unverfrorene Art auch, mit den Männern umzugehen. Sie ist begehrenswert und trotzdem oder grad deswegen eine Kämpferin. Sie spielt mit der Erotik, ihrer Ausstrahlung, nicht ohne dabei von ganzem Herzen nur dem einen zu gehören. Als Spiel mit dem Feuer – so könnte man Carmelas Umgehen mit der Welt um sie herum bezeichnen. Dass sie daran verbrennt, ist Logik der Geschichte.

«Das ist Krieg», sagt Paulino mal lakonisch während des Films. Krieg, das ist in «¡Ay Carmela!» die triste Geschichte einer kleinen «Fast»-Familie. Denn Paulino und Carmela sind verheiratet – aber nicht richtig, weil nicht kirchlich – und darunter leidet vor allem sie. Sie haben keine Kinder, weil «sie nie eins wollte», wie Paulino auch mal sagt. Dafür reist mit ihnen Gustavete, ein verschüchterter, vor allem aber verstummter junger Mann, den die beiden nach einem Bombenangriff irgendwo aufgelesen haben.

Gustavete ist stumm und Paulino ist schwach – oder feige, wie Carmela sagt. Denn er wendet sich wie ein Blatt im Wind und versucht, sich nach den Begebenheiten zu richten. Das heisst: Weit mehr als Carmela ist er bereit, den Faschisten, denen sie auf ihrem Weg durch die dunkle Nacht in die Hände fallen, nachzuplappern, um sich das Leben zu retten. Die versehrten Männer, die stehen bei Saura als Gegenbild zur starken Frau. Gustavete und Paulino entkommen denn auch am Ende des Films. Doch die Heldin, die Figur, deren Namen im Titel des Films auftaucht, ist die Frau: Carmela. ▮▮▮

Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 91/48

I Hired a Contract Killer

Regie: Aki Kaurismäki ▮ Finnland/Schweden 1990

CAROLA FISCHER

Aki Kaurismäki, der in seinem knapp zehnjährigen Filmschaffen mit seinen lakonischen, wortkargen Verliererporträts den finnischen Blues in unsere Herzen pflanzte, hat den hohen Norden verlassen und begonnen, im Ausland zu drehen. Waren die USA der Schauplatz für seinen Roadmovie der schrägen Art «Leningrad Cowboys Go America», so ist das von der aggressiven Wirtschaftspolitik à la Thatcher geprägte England der Hintergrund für den melancholischen Thriller «I Hired a Contract Killer», und wie man hört, ist Frankreich die nächste Station, wo Kaurismäki seine Version von «La Bohème», «Mimi et Musette», dreht.

Sicher ist, dass Kaurismäki, getreu seiner Devise «Das Leben ist hart, aber unterhaltsam» überall auf seine verlorenen Gestalten stossen wird, die miesen Verhältnisse gleichen sich, oder, wie es die weibliche Protagonistin im «Contract Killer», knapp, pathetisch und naiv zugleich ausdrückt: «The working class has no fatherland».

Skurriler Krimi

Eine Geschichte wird erzählt, einfach und mathematisch, wie auf dem Reissbrett entworfen. Henri, Bürolist, Franzose und depressiv, wird nach fünfzehnjähriger Tätigkeit beim britischen Wasserwerk entlassen, weil die Privatisierung dieses Staatsbetriebs natürlich Opfer fordert, Ausländer zuerst. Die karg möblierte Wohnung ist kein Zuhause: da ist niemand, den er anrufen könnte. Henri beschliesst, aus dem Leben zu scheiden. Seine Selbstmordversuche sind dilettantisch, zum Scheitern verurteilt, entweder durch herzergreifende Ungeschicklichkeit oder durch den Zufall, dass die Arbeiter des Gaswerks just dann zu streiken beginnen, als Henri den Kopf in den Herd steckt (Einfälle dieser Art sind ja Kaurismäkis Markenzeichen). Diese Selbstmordversuche sind so bierernst und komisch zugleich, wie alle seine Filme.

Da ihm der Tod von eigener Hand nicht gelingen mag, begibt sich Henri in die Unterwelt der Stadt und organisiert seine eigene Ermordung durch einen Auftragskiller. Während er auf seinen Mörder wartet, geht Henri in eine Bar und trinkt dort den ersten Whisky seines Lebens. Ermutigt durch den ungewohnten Alkohol, spricht er die blonde Blumenverkäuferin an. Unspektakulär wie wir es von Kaurismäki gewohnt sind, finden sich da zwei, die einsam sind, und werden ein Paar, von den traurigsten Umständen gezeugt.

Jetzt möchte Henri gar nicht mehr sterben. Aber der Killer ist

ihm bereits auf den Fersen. Eine Annullierung des Vertrags erweist sich als unmöglich, und die einzigen Leute, die ihm weiterhelfen könnten, eben einen Pfandleiher berauben, als Henri sie entdeckt. Dass Henri am Tatort auch noch gefilmt wird und fortan als Verdächtiger gilt, ist nur ein mieses kleines Detail, das ihm seine eh schon verzweifelte Lage zusätzlich erschwert.

Ein Krimi also, so skurril, wie man es von dem Finnen, der «Hamlet Goes Business» (1987) gemacht hat, nur erwarten kann. Da ist einer auf der Flucht vor einem Mörder, den er selbst bezahlt hat. Der eiskalte Berufskiller ist einem Ethos verpflichtet, das ihn an der Ausführung seines Auftrags festhalten lässt, auch dann noch, als er erfährt, dass er Lungenkrebs und nur noch wenige Wochen zu leben hat. Natürlich kommt es zur tödlichen Begegnung, doch ganz anders, als man denkt.

«Ich klaue von jedem»

Kaurismäki spielt ständig mit dem Zuschauer. Immer wieder löst er eine Szene unerwartet auf, und dennoch ist alles folgerichtig und konsequent. Die kleine schwarze Geschichte wird mit Perfidie vorangetrieben, die mich, wie oft bei Kaurismäki, an den amerikanischen Zeichner Edward Gorey erinnert, der seine Figuren mit der gleichen unerbittlichen Lakonie auf ihr böses Ende zutreibt.

Die Wahl des Hauptdarstellers Jean-Pierre Léaud, dessen Name mit der Nouvelle Vague genauso untrennbar verbunden ist wie der von Godard und eben Truffaut, ist programmatisch. Hier will Kaurismäki anknüpfen, hier verneigt er sich, hier bedient er sich. «Ich klaue von jedem», sagt er in einem NZZ-Interview. Und wie er das macht, ist ein Genuss. Unverfroren lässt er Léaud mit einem Nelkenstrauss (!) in der Hand den Lift hochfahren, Bresson wird zitiert, wenn immer wieder Geldscheine, von der Kamera beobachtet, von Hand zu Hand wechseln. Hauptdarstellerin Margi Clarke (endlich ein Wiedersehen mit der kecken blonden Göre aus der Geflügelfabrik von «A Letter to Breshnev») erinnert nicht von ungefähr an Delphine Seyrig, und wem käme beim Anblick der schäbigen Pförtnerloge des Hotels nicht Jarmusch und Memphis in den Sinn. Filmfans sind eingeladen zur Spurensuche.

In diesem Film stimmt alles.

Hommage an die Nouvelle Vague mit Jean-Pierre Léaud.

Kaurismäki ist, was die Beherrschung der filmischen Mittel betrifft, auf der Höhe seiner Kunst. Ein kleines Meisterwerk in bezug auf Kamera, Cadrage, Licht; da ist nichts Überflüssiges, jeder Farbton eine Aussage, das vorherrschende Blau, die Farbe des Blues, der so wunderbar mit dem Soundtrack harmoniert.

Als Zuschauer passiert einem etwas Seltsames. Fast unmerklich verlagert sich das Interesse von den Figuren auf die äussere Form. Selbst wenn man eher daran gewöhnt ist, mit dem Herzen als mit dem Verstand Filme anzuschauen, wird man hier sich ständig bewusst, ein Kunstprodukt zu geniessen. Das Interesse an den Personen bleibt auf der Strecke. Mit dem Sprung ins Ausland hat Kaurismäki den Sprung in die gewollte Künstlichkeit vollzogen. Und damit – für mich – an Stärke verloren. Was seinen Filmen, neben ihrer formalen Brillanz, immer Kraft gegeben hat, war die soziale Bedingtheit seiner Figuren, die immer spürbar war, bei allen. Das Mädchen Iris aus der Streichholzfabrik, der Müllfahrer aus «Shadows in Paradise» und der Pechvogel «Ariel», sie alle waren Menschen mit «einer inneren Notwendigkeit». Henri und Margaret sind Kunstprodukte, berühren kaum. Das hat nichts mit ihren darstellerischen Fähigkeiten zu tun, die sind unbestritten, es ist eine Frage des Konzepts.

Für mich stellt sich die Frage, ob Kaurismäki sich mit dieser Art Film der Gefahr der Belanglosigkeit aussetzt. Ist das für ihn einfach ein Spiel, oder ist da auch eine gewisse Ratlosigkeit, Resignation angesichts der Unveränderbarkeit der Welt? Und wenn man tausend Filme wie die Streichholzfabrik macht, ändert man damit auch nichts?

Sicher ist nur eines, auf Fragen wie die oben gestellte hätte Aki eine vernichtend blödsinnige Antwort parat. Man wird seine zukünftigen Filme befragen müssen. ▮▮▮

Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 91/55

Reversal of Fortune

Die Affäre der Sunny von B.

Regie: Barbet Schroeder ▮ USA 1990

IRENE GENHART

Ungeheuerliche Ereignisse üben auf den Menschen einen seltsamen Sog aus. Besonders Verbrechen und Vergehen – die Kehrseite der «vernünftigen» Zeitungsmeldungen und die «Spots» der Tagesschau – ziehen immer wieder in ihren Bann. Sagen und Legenden berichten von Greueltaten, und auch die Literatur hat sich früh schon Figuren in Gerichtssälen zugewendet. Nicht nur Goethes Gretchen, auch Kleists Kohlhaas oder Drostes Knecht aus der Judenbuche stammen von dort. Kein Wunder also, wenn sich auch die jüngere Erzählkunst ihre Stoffe immer wieder an jenem Ort holt, sie unter dem Siegel «wahre Begebenheiten» – gepaart mit der düsteren Seite derselben – als besonders attraktiv kennzeichnet. So auch Barbet Schroeders neustem Film «Reversal of Fortune».

Noch keine zehn Jahre ist es her, dass der «Von-Bülow-Skandal» durch die Blätter des Pressewaldes rauschte. Angesiedelt im Milieu der Reichsten und Pseudoadeligen, gespickt mit sexuellen Ausschweifungen, Drogenmissbrauch und versuchtem Mord, lieferte derselbe reichlich Futter für klatschsüchtige Gemüter. Dass Claus von Bülow – nachdem er 1982 in erster Instanz des zweifachen Mordversuchs an seiner seit den Weihnachtstagen 1980 im Koma liegenden Frau Sunny zu dreissig Jahren Gefängnis verurteilt wurde – ausgerechnet den skandalumwitterten Anwalt Alan N. Dershowitz mit dem Berufungsverfahren betraute, machte den Fall zum absoluten Skandal.

Dershowitz war zu jener Zeit einer der berühmtesten Juristen der USA. Nicht seiner Erfolge wegen, sondern durch ein Buch, das er veröffentlicht hatte. In «The Best Defense», so dessen Titel, begründete er in aller Öffentlichkeit, weshalb er auch nachweislich Schuldige verteidige.

Alan N. Dershowitz übernahm 1982 also den Fall des in einem Indizienprozess für schuldig befundenen Claus von Bülow. Mit einer Gruppe von Jus-Studenten und Junganwälten – auch in dieser unorthodoxen Arbeitsweise ist die Bekanntheit von Dershowitz begründet – bearbeitete er den Fall erfolgreich: Claus von Bülow wurde im Sommer 1985 im Berufungsprozess aus Mangel an Beweisen zweimal freigesprochen.

Alan N. Dershowitz hat nachher nicht geruht. Offensichtlich ebenso begnadeter Vertreter seiner eigenen Sache wie Anwalt fremder Interessen, hat er bereits 1986 «Reversal of Fortune – Inside the Bülow Case» veröffent-

licht – das Buch zum Von-Bülow-Skandal, welches letztes Jahr in deutscher Übersetzung im Schweizer Verlagshaus erschienen ist. Das Buch, eine spannende Mischung aus Akten, Bilddokumenten, Briefen, Berichten und im Romanstil geschriebenen, eingeflochtenen Teilen, wurde in den USA bald zum Bestseller – und zur Grundlage von Barbet Schroeders Film.

Geradezu ins Auge springt die Akribie, mit welcher Regisseur Schroeder offensichtlich darum bemüht war, die tatsächlichen Ereignisse authentisch darzustellen. Eine Authentizität, die in erster Linie auf einer verblüffenden physiognomischen Ähnlichkeit zwischen den Darstellern im Film und den Personen, die tatsächlich in den Fall verwickelt waren, beruht. Doch nicht nur das. Drehbuchautor Nicholas Kazan und Regisseur Barbet Schroeder sollen zusätzlich Einblick in die Gerichtsakten genommen haben und die Personen im Film sind laut Nachspann bis auf eine, zwei Figuren nicht erfunden, sondern «echt». Erstaunlich vor diesem Hintergrund sind die Momente, in denen das Dokumentarische in den Hintergrund tritt und der Film zum Kunstwerk wird; so in seiner Erzählweise. Die Handlung beginnt verblüffenderweise ausgerechnet mit der Ich-Erzählung der Person, die seit zehn Jahren im Koma liegt und nach Aussage verschiedener Ärzte nie mehr ins «richtige» Leben zurückkehren wird. Mit einer atemberaubenden Fahrt über Wasser und Luxusvillen am Meeresstrand setzt der Film ein. In unvermindertem Tempo wird die rasante Fahrt durch einen Schnitt in engen Krankenhauskorridoren fortgesetzt, führt durch geheimnisvoll sich öffnende Türen bis ans Bett einer offensichtlich schwerkranken Person. Hier verharrt die Kamera, zeigt in blaues Licht getauchte Spitalatmosphäre: Eine Frau hängt an Tropf und Urinsack. «Dies ist mein Körper», sagt eine weibliche Stimme im Off. Dann erzählt sie weiter, von

Glen Close als Martha «Sunny» von Bülow.

einem ersten Koma, von Kindern, die ein besonderes Auge auf sie haben würden. Rückblenden setzen ein. Immer wieder findet die Narration von «Reversal of Fortune» zur Ich-Erzählung der im Koma liegenden Glenn Glose alias Sunny von Bülow zurück. Mit Aufnahmen der Frau im Krankenbett beginnend, blendet der Film über zu einer Szene aus ferner Vergangenheit, streift das erste Gerichtsverfahren, landet immer und immer wieder beim letzten gemeinsamen Tag von Sunny und Claus von Bülow: Bei ihrem Streit, ihrer Auseinandersetzung um eine Scheidung und darüber, dass Claus wieder arbeiten möchte, weil ein richtiger Mann halt nicht vom Geld seiner Frau lebe.

Bunt wird der Bogen, immer mehr Charakterzüge von den Bülows treten zutage. Parallelgeschnitten werden die Ereignisse der Gegenwart: Der Stand der Ermittlungen, den Dershowitz und seiner Helfer Arbeit erreicht haben. Das puzzleartige Zusammentragen verschiedener Versatzstücke entwickelt einen zunehmend stärkeren Erzählsog. Während die Recherchen von Dershowitz und seiner Mannschaft immer gröbere Fehler aus dem ersten Indizienprozess ans Tageslicht bringen, gewinnt Claus von Bülow, gespielt von Jermey Irons, immer menschlichere Züge. Er, der stets dunkel gekleidet und mit verschlossenem Gesichtsausdruck anfänglich als pseudoadeliger Playboy auftritt, entpuppt sich im Verlaufe der Erzählung als Gentleman, der in seiner Beziehung zur reichen, tabletten- und alkoholsüchtigen Frau eine bemerkenswert gefasste Haltung einnimmt. Wenn Dershowitz am Ende des Films, mit dem schlagenden Beweis für das Fehlurteil des Indizienprozesses in der Hand, Bülow gegenüber eine spitze Bemerkung über Moral und Gewissen fallen lässt, wirkt das geradezu ein wenig lächerlich. So, als ob der Film der Grösse seines eigenen Protagonisten nicht trauen würde – oder als wäre die Authentizität zur Vorlage doch ein wenig übertrieben. ***III***

Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 91/26

Pappa ante portas

Regie: Loriot (Vicco von Bülow) ▮ BRD 1991

FRANZ ULRICH

Heinrich «Pappa» Lohse (Loriot) ist Abteilungsleiter in einem Industrieunternehmen. Mit Frau Renate (Evelyn Hamann) und Sohn Dieter (Gerrit Schmidt-Foss) wohnt er in einer ansehnlichen Villa – gehobener Mittelstand also. Lohses kleine Welt funktioniert reibungslos, alle haben sich im sorgenlosen Alltag, in dem die drei ihre längst eingefahrenen Rollen spielen, gemütlich eingerichtet. Pappa verdient den Lebensunterhalt ausser Haus, Mama kümmert sich um Haushalt und Kaffeekränzchen, der 16jährige Sohn ist noch in der Ausbildung und beginnt, sich angelegentlich für Mädchen zu interessieren.

Plötzlich bekommt die oberflächliche Familienidylle einen Knacks: Pappa wird in den vorzeitigen Ruhestand versetzt. Er hat für seine Röhrenfirma Schreibmaschinenpapier für vierzig Jahre eingekauft, weil die Riesenmenge um die Hälfte billiger zu bekommen war. Diese überdimensionierte Vorsorglichkeit ist dem Direktor nicht mehr geheuer, und so schickt er seinen leitenden Angestellten in Pension. Nach dem ersten Schock rappelt Pappa sich auf, strafft Mundwinkel und Rückgrat und beschliesst, seine nun brachliegenden langjährigen Erfahrungen als gewissenhafter, patriarchalischer Manager in den Dienst von Haushalt und Familie zu stellen – zum nicht geringen Entsetzen von Frau Renate und Sohn Dieter. Tatendurstig und strategisch überlegt geht Pappa ans Werk und provoziert ein Unheil nach dem andern. Wo Pappa überall mit seiner verheerenden Mischung aus aufgeräumtem Tatendurst und entnervend sturer Dusseligkeit ins Fettnäpfchen tritt, sei hier nicht weiter verraten. Wie in jeder gelungenen Komödie geht es auch hier weniger um das Was als vielmehr um das Wie.

Traumtänzer des Spiessertums

Und das Wie der Komödie beherrscht der bald 68jährige Loriot wie zurzeit kein zweiter im deutschsprachigen Film. Erst vor drei Jahren ist er mit seinem ersten Spielfilm «Ödipussi» an die Öffentlichkeit getreten. Der als Werbegrafiker, Cartoon-Zeichner, Autor von Büchern und TV-Serien längst renommierte Loriot, der als Opernkenner und Dirigent auch musikalische Steckenpferde reitet, hat sich lange gegen das Filmen gesträubt: «Ich habe erstmal zwanzig Jahre gezeichnet und dann Fernsehen gemacht, weil sich viele Ideen nicht mehr durch Zeichnungen ausdrücken liessen. Filme haben eine andere Dimension. Es ist für mich kein angenehmes Gefühl, das Geld fremder Leute zu riskieren. Deshalb musste ich mich dazu erst überreden lassen. Aber so schlimm ist es ja nun nicht geworden.» Nein, die Geldgeber haben mit Loriot in einen sicheren Wert investiert, sie werden ihr Geld mit Gewinn zurückerhalten.

Loriot in einer Nebenrolle.

Was Loriot den meisten deutschsprachigen Komikern, die in Film und Fernsehen ihr mehr oder weniger blödelndes Unwesen treiben, voraus hat, ist seine schon fast aristokratische Nonchalance, mit der er seine distinguierten, durchaus gebildeten, aber dennoch sturen und dusseligen Biedermänner und kleinlichen Tyrannen ausstattet. Seine Spiesserfiguren sind differenziert und mehrschichtig angelegt und besitzen trotz aller engstirnigen Doofheit erheblichen Charme. Mit seiner unbeirrbar auf ein Ziel zusteuernden Borniertheit und der schusseligen Deplaziertheit, die ihm dabei ständig ein Bein stellt, wirkt Pappa manchmal wie ein Traumtänzer des Spiessertums. Loriot dürfte Jacques Tatis Filme eingehend studiert haben. Aber er ist kein Tati-Epigone, sondern durchaus eigenständig. Nie ficht er mit den plumpen Mitteln des Klamauks und der Klamotte. Er pflegt die kleinen Schrullen, Tics, Überspanntheiten und Absurditäten, die er dem Alltagsverhalten seiner Mitmenschen abgeguckt hat. Und Loriot hält zu allen Figuren, auch zu den von ihm selbst gespielten,

eine verschmitzt-sarkastische Distanz.

Richtiges Timing

Aber Loriots Komik entzündet sich nicht nur an Figuren, Verhaltensweisen und Situationen. Noch mehr als «Ödipussi» hat er seinen zweiten Film mit treffenden Dialog- und Bildgags gespickt. Dabei gelingt ihm immer wieder, was in der Filmkomik zum schwierigsten überhaupt gehört: Er plaziert seine Witze und Gags mit dem genau richtigen Timing. Gegenüber den Schwerfälligkeiten und Plumpheiten des chaotischen Klamauks eines Didi Hallervorden oder den eindimensionalen, biederen Nötzli-Figuren eines Walter Roderer wirkt Loriots Komik wie die hohe Schule des Floretts. Dank einer Fülle komischer Einfälle und den bis ins kleinste Detail präzis und perfekt ausgeführten Gags enthält «Pappa ante portas» einige umwerfende Kabinettstücke filmischer Komik.

In «Ödipussi» versucht ein 56jähriger Bildungsbürger mittels einer romantischen Beziehung zu einer etwas verklemmten Psychologin von seiner übermächtigen Mutter loszukommen. Loriot: «Im ersten Film ging es um das Problem des Mutter-Sohn-Verhältnisses. Da lag es auf der Hand, dass nun der Vater drankommen musste. Das Problem des Vaters, der eines Tages zu Hause bleibt, kommt unweigerlich auf jede Familie zu. Ich habe mit gewissem Erstaunen festgestellt, dass kaum eine Frau ihren Mann ganztägig zu Hause erträgt, auch wenn sie sich seit Jahren über Pappas mangelnde Zeit für die Familie beklagt. Männer und Frauen haben es nun mal nicht gelernt, zusammenzuleben.»

Um Pappa, diesen Matador der mäkeligen Pedanterie, der sich allen gesellschaftlichen Konventionen anzupassen sucht und dabei meist aus dem Tritt gerät, ins rechte Licht zu setzen, hat ihm Loriot vollwertige Partner beigesellt, vor allem in der Figur der Gattin Renate. Deshalb ist der Film auch keine Einmannshow geworden, obwohl Loriot die Hauptrolle und einige kleinere Nebenrollen spielt. Renate, Dieter, die Putzfrau und andere Figuren bringen Pappas schusselige Borniertheit erst so richtig zur Geltung, bekommen aber dabei ebenfalls ihr Fett ab, wiederum insbesondere Ehefrau Renate, die mehrmals zur Nervensäge aufläuft, aber ohne dass Loriot deswegen der Frauenfeindlichkeit bezichtigt werden müsste. Denn wenn Loriot auch alle seine Figuren dem schmunzelnden Gelächter preisgibt, so scheint er sie doch auch zu lieben. Wahrscheinlich deshalb, weil sie alle wohl irgendwie Seiten seiner selbst – und damit mehr oder weniger von uns allen – verkörpern. ▮▮▮

Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 91/58

Havana

Regie: Sydney Pollack ▮ USA 1990

IRENE GENHART

Robert Redford – ein schöner Mann?! Auf alle Fälle ein Schauspieler mit Charisma und guter Leinwandpräsenz. Was Sydney Pollack in «Havana» bis aufs letzte ausreizt, bis es in den Kitsch zu kippen droht. So etwa in der letzten Szene. Im Jahre 1963, in Key West, vor glühendem Sonnenuntergang. Blaugrün leuchtet Redfords Hawaii-Hemd, das mit Sonnenuntergang sich verändernde Licht verwandelt das Szenarium Richtung Sentimentalität. Und er, Robert Redford, alias Jack Weil, der Spieler, redet im Off von seiner Liebe zu einer Frau, die er vor zwei Filmminuten, d. h. vor vier Jahren in Havanna zurückgelassen hat. «Ich denke nicht, dass sie kommt. Von hier fahren keine Fähren mehr nach Kuba. Doch noch kann allerhand geschehen. Dort regiert jetzt dieser Fidel Castro. Und manchmal taucht trotzdem ein Schiff am Horizont auf. Dann schlägt mein Herz schneller...»

So oder ähnlich lautet Redfords Abgesang nach zweieinhalb Stunden Liebesfilm. Er dreht der Kamera den Rücken zu – distanzierender Abschied des Protagonisten von seinen Zuschauern. Diese haben (den Redford-Fans sei's hier versprochen) die letzten Leinwandstunden viel, sehr viel, mehr als sehr viel, übergenug Redford zu sehen bekommen. In Grossaufnahme oder in der Amerikanischen. Redford im Cabriolet, Redford am Spieltisch, Redford in den Strassen eines für Unsummen Dollars rekonstruierten Havanna. Redford im Bett, mit zwei blauäugigen, glucksenden Nüttchen, Redford im Bett mit der dunkelglühenden, sinnlichen Lena Olin. Redford im Hemd, Redford ohne Hemd. Nah, gross, halbnah. Redford im strahlenden Sonnenlicht. Öfter aber im Halbdunkel, Schummerlicht, im Schatten. Robert Redford mit Zigaretten (Pall Mall, pas mal!), Redford mit einem Drink (Daiquiri vorwiegend) und vor allem: Redford mit Karten in der Hand.

Alice 91/45

Regie und Buch: Woody Allen; Kamera: Carlo Di Palma; Schnitt: Susan E. Morse; Musik: diverse Songs und Schlager; Darsteller: Mia Farrow, Blythe Danner, Keye Luke, Bernadette Peters, Gwen Verdon u.a.; Produktion: USA 1990, Jack Rollins/ Charles H. Joffe für Orion, 110 Min.; Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.
Alice ist ein verheiratetes Luxusweibchen, das seine Tage mit Maniküre, Shopping und Tratsch verbringt und für das ungelebte Leben mit allerlei Bresten büsst. Ein Naturheiler aus Chinatown verschreibt ihr mysteriöse Kräutermixturen, welche ihre Blockaden lösen und sie mit den eigenen Möglichkeiten konfrontieren. So kann sie zuletzt – auf den Spuren Mutter Teresas – aus dem goldenen Käfig ausbrechen. Woody Allen erzählt eine eher konventionelle Emanzipationsgeschichte auf wirklich unkonventionelle Weise. Eine durchgängige ironische Distanzierung erlaubt es ihm, auch an altgedienten psychologischen Einsichten festzuhalten, ohne platt oder banal zu wirken. – Ab etwa 14. → 4/91

J★★

Angels 91/46

Regie und Buch: Jacob Berger; Kamera: Emmanuel Machuel; Schnitt: Joëlle Hache; Musik: Michel Portal: Darsteller: Steven Weber, Belinda Becker, Justin Williams, José Esteban Jr., Cristina Hoyos u.a.; Produktion: Schweiz/Spanien/Frankreich/Belgien, CAB/Marea/Cadrage,/K2 95 Min.; Verleih: Sadfi, Genf
Fiebriger Film über einen Amerikaner, der sich in Barcelona in eine Hure verliebt. Das Thema des Films ist die Leidenschaft, auf grosser Flamme erst gar und dann wegen Überhitzung zäh gekocht. Mit seinem ersten langen Spiel- und Eurofilm zeigt Jacob Berger wenig Konturen und die Geschichte steht, mit Klischees gepfeffert, auf zu schwachen Beinen. → 5/90 (S. 30), 17/90 (S. 21 f.)

E

L'aria serena dell'ovest 91/47

Regie: Silvio Soldini; Buch: S. Soldini, Roberto Tiraboschi; Kamera: Luca Bigazzi; Schnitt: Claudio Cormio; Musik: Giovanni Venosta; Darsteller: Fabrizio Bentivoglio, Patrizia Piccinini, Silvano Marescotti, Antonella Fattori, Silli Togni u.a.; Produktion: Schweiz/Italien 1990, Pic Film, 103 Min.; Verleih: offen (Kontakt: S. Soldini, Via Petrarca 22 a, Milano).
Eingerichtet haben sie sich alle mehr oder weniger in ihrem Grossstadt-Leben, die Krankenschwester, der Ethnologe, die Buchhändlerin und das Chemiker-Ehepaar. Ihre Krisen und Emotionen bleiben mehrheitlich oberflächlich, ihre Ausbruchsversuche halbbatzig; schnell kehrt man zum Gewohnten zurück. Ein Zufall, der unsichtbare Fäden zwischen den sich unbekannten Personen im Film spannt, wird kaum genutzt, die Fäden reissen. Amüsant und manchmal spannend bildet Soldinis Film ein Stück heutiger Befindlichkeit ab. – Ab etwa 14. → 17/90 (S. 21)

J

¡Ay Carmela! 91/48

Regie: Carlos Saura; Buch: Rafael Azcona und Saura; Kamera: José Luis Alcaine; Schnitt: Pablo G. Del Amo; Musik: Alejandro Masso; Darsteller: Carmen Maura, Andres Pajares, Gabino Diego, José Sancho u.a.; Produktion: Spanien 1990, Andres Vicente Gomez, 103 Min.; Verleih Schweiz: Monopole Pathé Films, Zürich.
Carmela und Paulino reisen mit ihrem Varieté-Programm und dem stummen Gustavete durch das vom Bürgerkrieg gequälte Spanien, wobei sie auf dem Weg vom Frontaufenthalt bei den republikanischen Rebellen zurück nach Valencia in die Hände der Faschisten fallen. Diese zwingen sie, das gleiche Programm, mit verändertem Text, ihnen vorzuspielen... In der Mischung aus politischer Stellungnahme und Auseinandersetzung mit dem persönlichen Schicksal greift Saura zurück auf die Themen seiner frühesten Filme. Dazu gesellt sich der starke Einfluss von Theater und Tanz – Thema seiner jüngeren Filme: ein sehr gelungener und vor allem sehr typischer «Saura-Film». – Ab etwa 14. → 4/91

J★★

ZOOM Nummer 4
27. Februar 1991
«Filmberater»-Kurzbesprechungen
51. Jahrgang

Unveränderter Nachdruck nur mit Quellenangabe ZOOM gestattet.

K = für Kinder ab etwa 6
J = für Jugendliche ab etwa 12
E = für Erwachsene

★ sehenswert
★★ empfehlenswert

AGENDA

FILME AM BILDSCHIRM

Sonntag, 3. März

The Children's Hour
(Infam)

Regie: William Wyler (USA 1961), mit Audrey Hepburn, Shirley MacLaine, James Garner. – Karen und Martha sind zwei junge Lehrerinnen, die ein Schulinternat in ländlicher Umgebung leiten. Eines Tages tritt eine schwierige, frühreife Schülerin ein, die als Waise bei ihrer Grossmutter aufgewachsen ist. Die Lehrerinnen sind durch Beziehungskomplikationen überfordert. Der damals mutige Film bewältigte mit künstlerischer Reife ein bisher starkes Tabu, die weibliche Homosexualität. *(22.30–1.15, ZDF)*

Montag, 4. März

Padre padrone
(Mein Vater, mein Herr)

Regie: Paolo und Vittorio Taviani (Italien 1977), mit Omero Antonutti, Fabrizio Forte, Saverio Marconi, Marcelle Michelangeli. – Der harte Weg in die Emanzipation eines sardischen Hirtenbuben aus der brutalen väterlichen Vorherrschaft. *(22.10–23.55, ORF 1)*
→ ZOOM 23/77

Mittwoch, 6. März

La nuit americaine
(Die amerikanische Nacht)

Regie: François Truffaut (Frankreich 1972), mit Jacqueline Bisset, Jean-Pierre Aumont, Valentina Cortese, Jean-Pierre Leaud. – Blick hinter die Kulissen des Filmemachens als Abenteuer und zwischenmenschliche Komplikation. Ein Film im Film mit autobiografischen Sequenzen Truffauts. *(22.20–0.10, ORF 1)*
→ ZOOM 19/73

Donnerstag, 7. März

Au revoir les enfants
(Auf Wiedersehen, Kinder)

Regie: Louis Malle (Frankreich/BRD 1987), mit Gaspard Manesse, Raphael Fejtö, Francine Racett. – In einem katholischen Internat entwickelt sich 1944 zwischen dem zwölfjährigen Julien und einem unter falschem Namen versteckten jüdischen Jungen eine Freundschaft, die mit der brutalen Verschleppung der Kinder und des leitenden Paters durch die Gestapo endet. Malle setzt ein prägendes Kindheitsereignis in seinem Film um, der spüren lässt, was Solidarität, Verrat und Schuld bedeuten. *(23.10–0.50, ZDF)*
→ ZOOM 10/86

Freitag, 8. März

Höhenfeuer
(L'âme sœur)

Regie: Fredi M. Murer (Schweiz 1985), mit Thomas Nock, Johanna Lier, Dorothea Moritz, Rolf Illig. – Der taub geborene Bueb und seine Schwester Belli, an der Schwelle zum Erwachsenwerden, versuchen aus der Enge und Fron des elterlichen Bergbauernalltags auszubrechen. Die Geschwisterliebe führt zur Tragödie. Präzise Milieubeobachtung und psychologische Einfühlung gehen in Murers Meisterwerk eine künstlerische Verbindung ein. *(14.25–16.15, TSR;* Wiederholung: *23.05–1.00, TSR)*
→ ZOOM 18/85

Samstag, 9. März

Le samourai
(Der eiskalte Engel)

Regie: Jean-Pierre Melville (Frankreich/Italien 1967), mit Alain Delon, Nathalie Delon, Cathy Rosier. – Jeff Costello, der «Samurai», ist eine Kino-Kunstfigur, die Kälte und Einsamkeit verkörpert im stilistisch und dramaturgisch meisterhaften Klassiker des Gangsterfilms. Der elegante Killer zwischen den Fronten verliert die Orientierung und liquidiert sich selbst.
(22.25–0.35, TV DRS)

The Best Years of Our Lives (Die besten Jahre unseres Lebens) 91/49

Regie: William Wyler; Buch: Robert E. Sherwood nach dem Roman «Glory for Me» von MacKinlay Kantor; Kamera: Gregg Toland; Schnitt: Daniel Mandell; Musik: Hugo Friedhofer; Darsteller: Fredric March, Myrna Loy, Dana Andrews, Teresa Wright, Virginia Mayo, Harold Russell u. a.; Produktion: USA 1946, RKO, Samuel Goldwyn, 172 Min., Verleih: offen.
Heimkehr, Rückkehr, Versuch der Wiedereingliederung in eine Gesellschaft, die nicht unverändert geblieben ist – in diesem Themenfeld bewegt sich dieser mit acht Oscars preisgekrönte Film und zeichnet anhand von drei heimkehrenden GIs ein dichtes, breitgefächertes und vielschichtiges Bild der amerikanischen Gesellschaft nach dem Zweiten Weltkrieg. Gregg Tolands hervorragende Kameraarbeit, Wylers subtile Schauspielerführung und die ausgeglichene Leistung des Ensembles machen den Film auch heute noch empfehlenswert. →4/91 (S. 29f.)

J★★

Die besten Jahre unseres Lebens

By Dawn's Early Light (Condition Red) 91/50

Regie: Jack Sholder; Drehbuch: Bruce Gilbert nach dem Roman «Trinity's Child» von William Prochnau; Kamera: Alexander Gruszynski, Schnitt: Tony Lombardo; Musik: Trevor Jones. Darsteller: Martin Landau, Powers Boothe, Rebecca De Mornay u. a.; Produktion: USA 1990, HBO, 100 Min.; Videovertrieb: Warner Home Video, Kilchberg.
Actionspezialist Jack Sholder zeichnet einen wahren und leider nicht unwahrscheinlichen Alptraum auf: Eine Atomrakete, vorerst unbekannten Ursprungs, explodiert über der Sowjetunion, deren computerisiertes Abwehrsystem umgehend gegen den logischen Feind USA zurückschlägt. Ohne viel Tamtam, mit kaltschnäuziger Nüchternheit und Einfühlungsvermögen werden verschiedene Einzelschicksale, diesmal auf höchster militärischer Ebene, gezeigt und das Dilemma der Entscheidung in einer derartigen Situation herausgeschält. →4/91

E

Condition Red

Daedalus 91/51

Regie: Pepe Danquart; Drehbuch: Martin Bohus, P. Danquart: Kamera: Samir; Schnitt: Fee Liechti; Musik: Michael Seigner; Darsteller: Moc Thyssen, Stefan Merki, Maja Maranow u. a.; Produktion: Deutschland/Schweiz 1991, Dschoint Ventschr, Medienwerkstatt Freiburg, 95 Min.; Verleih: Filmcooperative, Zürich.
Die gemeinsame Produktion zweier Filmkollektive will zum Nachdenken über moderne Forschung im Bereich der künstlichen Fortpflanzung und der Gentechnologie anregen. In einer Art Doku-Fiktion werden reale Interviews mit Wissenschaftlern in eine Spielhandlung verwoben, die im Jahre 2018 spielt, und in der ein Professor Daedalus versucht, mit alten Filmdokumenten die Unmenschlichkeit der modernen Forschung zu beweisen. So sehr die realen Interviews beeindrucken, so wenig vermögen die Spielszenen zu überzeugen, die plakativ und undifferenziert wirken. Zudem sind die Darsteller holprig und wenig glaubwürdig in Szene gesetzt. – Ab etwa 14. →4/91

J

Le diable au corps (Teufel im Leib) 91/52

Regie: Claude Autant-Lara; Buch: Jean Aurenche, Pierre Bost, nach dem gleichnamigen Roman von Raymond Radiguet; Kamera: Michel Kelber; Schnitt: Madeleine Gug; Musik: René Cloërec; Darsteller: Gérard Philipe, Micheline Presle, Jean Debucourt, Denise Grey, Jean Varas, Pierre Palau, Jacques Tati u. a.; Produktion: Frankreich 1947, Transcontinental Films, 110 Min.; Verleih: offen.
Die unmögliche Liebe zwischen einem siebzehnjährigen Gymnasiasten und einer verheirateten Frau, deren Mann als Soldat im Krieg ist. Weniger das Thema selbst als die Art und Weise, wie Regisseur Autant-Lara den Roman von Raymond Radiguet umsetzte, erregte Publikum und Kritik, denn er tat dies ohne moralischen Zeigefinger, ohne Verurteilung des Liebespaares, nahm aber deutlich eine antimilitaristische und antibürgerliche Haltung ein, die auch das Lebensgefühl der «verlorenen Generation» nach dem Zweiten Weltkrieg traf. →4/91 (S. 28f.)

E★

Teufel im Leib

AGENDA

Donnerstag, 14. März

Mrtvi ucia zivych
(Die Toten lehren die Lebenden)

Regie: Martin Holly (CSSR 1983), mit Vladimir Kratina, Michal Docolomansky, Stefan Kvietik. – Die Geschichte eines Mechanikers, der für einen Chirurgen gegen Schmiergeld beste Arbeit geleistet hat und später vom Arzt dasselbe verlangt. Eine Studie des «real existierenden Sozialismus»: Der Mechaniker vertritt kapitalistische Kalküle, der Chirurg steht im Dienst des Sozialen. *(22.25–23.40, 3SAT* und *Samstag, 16. März, 10.00–11.15, TV DRS)*

Freitag, 15. März

Les arpenteurs
(Die Landvermesser)

Regie: Michel Soutter (Schweiz 1972), mit Marie Dubois, Jean-Luc Bideau, Jacques Denis. – Ein zufälliges Zusammentreffen von Léon, dem Landvermesser, und Lucien in einem Bahnhofsrestaurant eröffnet eine diffizile Choreografie von Beziehungen und Gefühlswirrungen bei Menschen calvinistisch-bürgerlicher Sozialisation. Die Anarchie der Emotionen führt zu einer geschichts- und ziellosen Lebensart. *(22.05–0.25, TSR)*

FERNSEH-TIPS

Sonntag, 3. März

Experiment Tierversuch

In seiner Dokumentation stellt Mathias Welp Fragen zu einem «Faustrecht», das von uns Menschen gegenüber unseren Mitgeschöpfen, den Tieren, praktiziert wird. *(19.30–20.15, ZDF,* anschliessend «Streitfall Tierversuche», eine Live-Diskussion, *22.30–23.30, ZDF)*

Dienstag, 5. März

Feindbild – Der Ausländer

Die verstärkte Ausländerfeindlichkeit hängt nur zum Teil mit dem Verschwinden des Feindbildes «Sowjetunion» zusammen. Sozial unterprivilegierte Einheimische brauchen einen Aussenfeind, dem sie die Schuld an ihrer Misere geben können. Hella André untersucht ihre sozialen Stereotype. *(21.15–21.45, 3SAT;* zum Thema: «Wenn Feindbilder fallen», Live-Diskussion zu alten und neuen Feindbildern, *Dienstag, 5. März, 22.25–ca. 0.00, 3SAT)*

Mittwoch, 6. März

Kinder der Welt: Die gezähmten Wilden

Gordian Troeller berichtet über den Untergang der indianischen Kulturen in den USA. Schulen, christliche Konfessionen und die Massenmedien umwerben indianische Kinder. Wissen sie noch, was es heisst, Indianer zu sein? *(16.05–16.55, TV DRS;* Zweitsendung: *Freitag, 8. März, 16.05)*

Filmszene Schweiz

Zwei Filme, die das Verhältnis zwischen Ton und Bild ausloten: «...immer im Kreis herum», von Andreas Strahl und «Kick That Habit» von Peter Liechti. *(23.20–0.25, TV DRS;* Zweitsendung: *Freitag, 8. März, 14.55)*

Sonntag, 10. März

Der Priester, das Geld und die IRA

Am 30. Juni 1988 hat die belgische Polizei den angeblichen Finanzchef der irischen Terrororganisation IRA festgenommen. Pater Patrick Ryan, Mitglied des Pallottiner-Ordens, seit zwanzig Jahren unauffindbar, wird vom belgischen Geheimdienst befragt und nach Dublin ausgeflogen. – Patrick Ryan im Gespräch; gefilmt von Gero Gemballa. *(10.00–11.00, TV DRS)*

The Godfather – Part III (Der Pate III) 91/53

Regie: Francis Ford Coppola, Mario Puzo, F. F. Coppola; Kamera: Gordon Willis; Schnitt: Barry Malkin, Lisa Fruchtman, Walter Murch; Musik: Carmine Coppola, Pietro Mascagni; Darsteller: Al Pacino, Diane Keaton, Talia Shire, Andy Garcia, Eli Wallach, George Hamilton, Raf Vallone, John Savage, Helmut Berger u. a.; Produktion: USA 1990, Zoetrope für Paramount, 165 Min.; Verleih: UIP, Zürich.
Im dritten Teil der Corleone-Saga hat sich «Pate» Michael aller illegalen Geschäfte entledigt und erhält vom Vatikan für seine Wohltätigkeit einen Orden. Als er mit Hilfe der Vatikan-Bank sein Finanzimperium legal erweitern will, gerät er erneut in blutige Kämpfe um Macht und Blutrache, die für Michael beim Sänger-Debüt seines Sohnes an der Oper von Palermo in einer Tragödie enden. Brillant inszeniert und gespielt, hält sich der dritte «Pate» auf der Höhe seiner Vorgänger, wobei Michaels scheiternder Versuch, ein ehrbares Mitglied der höchsten Gesellschaftskreise zu werden, tragische Dimensionen bekommt. →4/91

E★

Der Pate III

Havana 91/54

Regie: Sydney Pollack; Buch: Judith Rascoe und David Rayfield; Kamera: Owen Roizman; Schnitt: Frederic und William Steinkamp; Musik: Dave Grusin; Darsteller: Robert Redford, Lena Olin, Alan Arkin, Tomas Milian, Daniel Davis u. a.; Produktion: USA 1990, Sydney Pollack und Richard Roth, 145 Min.; Verleih: UIP, Zürich.
Winter 1958/59 in Havanna, Kuba. In der vom Fieber der nahenden Revolution geplagten Stadt verliebt sich ein hochkarätiger Pokerspieler in die Frau eines Widerstandskämpfers und Arztes. Eine Liebesgeschichte, in der sich Politik, Spielerleidenschaft und privates Glück zum Techtelmechtel treffen. Trotz heissen Cuba-Libre-Rhythmen und ebensolchen Strips ein langatmiger Streifen, den weder Redfords cooles Pokerface noch Olins leuchtende Braunaugen oder die letzten Zuckungen des durch Fidel Castros Revolution zerschlagenen Batista-Regimes von der Fadheit des «Casablanca»-Verschnitts retten. →4/91

E

I Hired a Contract Killer 91/55

Buch, Regie und Schnitt: Aki Kaurismäki; Kamera. Timo Salminen; Darsteller: Jean-Pierre Léaud, Margi Clarke, Kenneth Colley, Joe Strummer, Trevor Bowen, Serge Reggiani u. a.; Produktion: Finnland/Schweden 1990, Villealfa/Svenska Filminstitut, 80 Min.; Verleih: Filmcooperative, Zürich.
Henri, Büroangestellter mittleren Alters, beschliesst nach seiner fristlosen Entlassung, sich umzubringen. Zu ungeschickt, es selbst zu tun, heuert er einen Auftragskiller an. Während er darauf wartet, umgebracht zu werden, lernt er die Blumenverkäuferin Margaret kennen. Jetzt will er weiterleben und versucht verzweifelt, seinem Mörder zu entkommen. Dieser ist jedoch entschlossen, seinen Auftrag durchzuführen. Perfektes Kino, dieser nicht ganz ernst gemeinte Thriller, der eine Hommage an die Nouvelle Vague ist, dessen bewusste Künstlichkeit aber auch die Gefahr der Belanglosigkeit beinhaltet. – Ab etwa 14. →4/91

J★

Der Mann mit den Bäumen 91/56

Regie: Werner Kubny; Buch: W. Kubny nach einer Erzählung von Jean Giono; Schnitt: Christel Maye; Musik: Piet Klocke, Omar Kelaptrischwili; Darsteller: Ferdinand Dux, Anna Ludwig, Franz Bulin, Wolfgang Kaven u. a.; Produktion: BRD 1989, Werner Kubny/WDR, 81 Min.; Verleih: Columbus Film, Zürich.
In Hamburg erzählt ein alter Möbelschreiner seiner achtjährigen Enkelin von seinen Begegnungen mit einem Schäfer, der im ausgedörrten Hochland der Provence während Jahrzehnten beharrlich Bäume pflanzte, so dass Wälder entstanden, die das Wasser zurückhielten, wodurch es für Tiere und Menschen wieder möglich wurde, hier zu leben. Werner Kubnys «grüner» Film versucht, Jean Gionos Erzählung, eine Hymne auf die Einheit von Natur und Mensch, in poetische Bilder umzusetzen, geht dabei jedoch allzu betulich und zuweilen forciert didaktisch vor.

K

AGENDA

Mittwoch, 13. März

Filmszene Schweiz

«Dynamit am Simplon», ein Dokumentarfilm mit Spielszenen von Werner Swiss Schweizer über die vereitelte Sprengung des Simplontunnels durch die Nazis im Frühjahr 1945. *(22.20–0.10, TV DRS;* Zweitsendung: *Montag, 18. März)*

RADIO-TIPS

Sonntag, 3. März

Doppelpunkt: Jubeln ist schwer

Gespräche und Dokumente zur umstrittenen Schweizer Festfreude in grösseren geschichtlichen Zusammenhängen; eine Dokumentation von Urs Altermatt und Otmar Hersche. *(20.00–21.00, DRS 1)*

Mittwoch, 6. März

Siesta: «Freiheit, die ich meine ...»

Es sprechen zum «MUBA-Tag der Frau» aus der Mustermesse Basel die Genfer Philosophin Jeanne Hersch, die ehemalige Volkskammerpräsidentin Sabine Bergmann-Pohl, Danuta Waniek von der Demokratischen Frauenunion Warschau und die Schweizer Publizistin Elisabeth Michel-Alder über Freiheit im Lichte der Frauenbewegung. *(14.00–15.00, DRS 1)*

Freitag, 8. März

«Denn eher gehet ein Kamel ...»

Hörspiel von Jakob Bührer, Regie: Hans Jetlitschka. – Geld und Besitzgier stehen im Mittelpunkt des Hörspiels, das in Ephesos zur Zeit des Apostels Paulus angesiedelt ist. Kommen wir zum Frieden, entgehen wir dem Untergang, wenn wir uns an die Konkurrenzwirtschaft klammern und höheren Profiten nachjagen? *(20.00–21.00, DRS 1)*

VERANSTALTUNGEN

Auswahlschau Solothurner Filmtage 1991

1./2./4./7.3.:	Aarau (Klublokal «Freier Film Aarau»)
1./2.3.:	Schaffhausen (Kellerkino)
1./3.3.:	Frauenfeld (Eisenwerk)
2.3.:	Weinfelden (Berufsbildungszentrum)
4./11.3.:	Bern (Kellerkino)
6.3.:	Wädenswil («Lichtspiel Ticino»)
7.–9.3.:	Bern (Kino der Reitschule)
8.3.:	Altstätten (Diogenes Theater)
10./17.3.:	Zug (Cinéma Gotthard)
13.–16.3.:	Luzern (Stadtkino)
15.3.:	Langnau a. A. (Turbine Theater)
19.3.:	Schwyz (Kino Blancfix)

6./7. März, Ludwigshafen

Was trägt eine Frau am Altar?

Werkstatt-Seminar zur ARD-Unterhaltungsserie «Pfarrerin Lenau». – Heinrich Pesch Haus, Herr Heinz Hinse, Postfach 21 06 23, D-6700 Ludwigshafen, Tel. 0049/621/5999-0.

7–17. März, Bern

Frauenfilmtage Bern

Dokumentarfilme von Frauen über Frauen. – Kellerkino, Kramgasse 26, 3011 Bern.

14.–24. März, Strassburg

Festival du Film de Strasbourg

Filme zum Thema Menschenrechte. – Institut International des Droits de l'Homme, 1, quai Lezay Marnésia, F-67000 Strasbourg.

Miller's Crossing 91/57

Regie: Joel Coen; Buch: Joel und Ethan Coen, nach «Red Harvest» von Dashiell Hammett; Kamera: Barry Sonnenfeld; Schnitt: Michael R. Miller; Musik: Carter Burwell; Darsteller: Gabriel Byrne, Marcia Gay Harden, Albert Finney, Jon Polito, John Turturro, J. E. Freeman u. a.; Produktion: USA 1990, Circle Films, 122 Min.; Verleih: 20th Century Fox, Genf.
Eine amerikanische Stadt am Ende der zwanziger Jahre: schwarze Automobile, schmutzige Hinterhöfe und Prohibition. Gangster Leo ist der Boss, dem selbst Polizei und Bürgermeister ergeben sind. Doch Johnny Caspar, den Italo-Ganoven, gelüstet die Macht. Zwischen den beiden ist Tom, Leos Assistent und Freund – er tritt zum Feind über, um den Freund zu retten. Ein amerikanischer Gangsterfilm: Es ist nicht die Liebe zur Action, sondern die Liebe zum stimmigen Detail, zur Atmosphäre, die diesen Film herausragen lässt aus so manchen Versuchen, vergangene Hollywoodgenres neu zu beleben. →5/91

E★

Pappa ante portas 91/58

Regie und Buch: Loriot: Ko-Regie: Renate Westphal-Lorenz; Kamera: Gérard Vandenberg; Schnitt: Anette Dorn; Musik: Rolf Wilhelm; Darsteller: Loriot, Evelyn Hamann, Gerrit Schmidt-Foss, Dagmar Biener, Ortrud Beginnen u. a.; Produktion: BRD 1990, Horst Wendlandt für Rialto/Bavaria, 89 Min.; Verleih: Rialto Film, Zürich.
Wie einst Hannibal Rom, so bedroht Abteilungsleiter Heinrich Lohse seine aus Frau und Sohn bestehende Familie: Infolge vorzeitiger Pensionierung plötzlich über freie Kapazitäten verfügend, stellt er seine Erfahrungen als Patriarch und Manager in den Dienst von Haushalt und Familie und beschwört ein Unheil nach dem anderen herauf. Vicco von Bülow alias Loriot alias Lohse ist es gelungen, eine sehr differenzierte, mit Wort- und Bildgags gespickte Schmunzelkomödie zu schaffen, in der Biedermanns- und Mittelstandsmief überraschend leichthändig und vergnüglich auf die Schippe genommen werden. – Ab etwa 9. →4/91

K★

Rosencrantz and Guildenstern are Dead
(Rosenkranz und Güldenstern sind tot) 91/59

Regie und Buch: Tom Stoppard, nach seinem eigenen Bühnenstück; Kamera: Peter Biziou; Musik: Stanley Myers; Schnitt: Nicolas Gaster; Darsteller: Gary Oldman, Tim Roth, Richard Dreyfuss, Iain Glen, Joanna Roth u. a.; Produktion: GB 1990, Brandman/Azenberg; 117 Min.; Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.
Tom Stoppard hat seinen eigenen Theatererfolg von 1966 verfilmt. Die Personen seiner Bühnenkomödie wie auch seines Films sind die gleichen wie in Shakespeares «Hamlet», nur sind die zwei dänischen Edlen (bei Shakespeare bloss Nebenrollen) Titelhelden geworden. In intelligenten, an Wortspielen und Wortwitz überreichen Dialogen lässt Stoppard die beiden über Realität und Fiktion, Dasein und Tod reflektieren. Die Kinoleinwand wird zum Ort intellektueller Auseinandersetzung in einem Spiel, das immer auch ein Spiel im Spiel ist, von durchwegs grossartigen Schauspielern getragen. – Ab etwa 14. →4/91

J★

Werner – beinhart! 91/60

Regie: Niki List (Real), Michael Schaak, Gerd Hahn (Animation); Buch: Ernst Kahl, Rötger «Brösel» Feldmann, nach einem Comic-Strip von «Brösel»; Kamera: Egon Werdin; Musik: Jörg Evers, «Torfrock»; Darsteller: Rötger «Brösel» Feldmann, Meret Becker, I. Stangl, Ludger Pistor, Johannes Silberschneider u. a.; Produktion: BRD 1990, Neue Constantin, Bernd Eichinger/Herman Weigl; 93 Min.; Verleih: Rialto Film, Zürich.
Der Versuch von Comic-Zeichner Rötger Feldman alias «Brösel», seine Erfolgsfigur «Werner», Deutschlands populärsten Comic-Held, auf die Leinwand zu bringen, ist zumindest künstlerisch ein kompletter Fehlschlag. Die einzelnen Episoden zeigen den Freak in diversen Lebenslagen als fleissigen Scherz- und Trunkenbold. Wiewohl technisch sauber gemacht, fehlt infolge des dümmlichen Drehbuchs den Comicszenen jeglicher Bildwitz; gleiches gilt für die in Realfilm gedrehte notdürftige Rahmenhandlung. – Ab etwa 12.

J

AGENDA

NEU IM VERLEIH

Dekalog 8: «Du sollst kein falsches Zeugnis geben wider deinen Nächsten»
Krzysztof Kieślowski, Polen 1988/89; Spielfilm, farbig, Lichtton, deutsch synchronisiert, 55 Min., Video VHS, Fr. 40.–; 16mm, Fr. 120.–.

Zofia ist Professorin für Ethik an der Warschauer Universität. Eines Tages erhält sie Besuch von einer jungen Frau. Elzbieta Loranz, die in die USA emigriert war und dort Zofias Werke ins Englische übersetzt hat. Während einer Vorlesung meldet sich Elzbieta zu Wort und erzählt die Geschichte eines kleinen jüdischen Mädchens, dessen Eltern während des Kriegsjahres 1943 im Ghetto umgekommen waren und das bei nichtjüdischen Eltern Zuflucht suchte. Um das Kind zu retten, sollte es getauft werden. Ein junges katholisches Ehepaar, das sich zunächst bereit erklärt hatte, die Taufpatenschaft zu übernehmen, verweigert unter Berufung auf das achte Gebot schliesslich doch seine Hilfe. Das Schicksal des Kindes ist deshalb ungewiss. Zofia, die der jungen Frau gebannt zugehört hat, erkennt in Elzbieta das jüdische Mädchen, dem sie damals als junge Ehefrau die Hilfe verweigert hat... Ab 16 Jahren.

Dekalog 9: «Du sollst nicht begehren deines Nächsten Frau»
Krzysztof Kieślowski, Polen 1988/89; Spielfilm, farbig, Lichtton, deutsch synchronisiert, 58 Min., Video VHS, Fr. 40.–; 16mm, Fr. 120.–.

Roman, ein erfolgreicher Chirurg um die vierzig, und Hanka führen eine glückliche Ehe. Bei einer ärztlichen Untersuchung bestätigt sich jedoch Romans Verdacht, für immer impotent zu sein. Die belastende Gewissheit stürzt ihn in eine selbstzerstörerische Krise. Hanka reagiert mit grossem Verständnis. Dennoch ist Roman von der Idee besessen, Hanka betrüge ihn mit einem anderen Mann. Deshalb spioniert er ihr nach. Tatsächlich ist Hanka, obwohl sie ihren Gatten liebt, in eine Affäre mit einem anderen Mann verwickelt. Als Roman dahinterkommt, gibt es eine verzweifelte Szene zwischen den Ehepartnern. Beide sind jedoch entschlossen, ihre Ehe zu retten. Um Abstand zu gewinnen, verreist Hanka für eine Weile zum Skifahren. Wieder schöpft Roman Verdacht, als er per Zufall den ehemaligen Liebhaber seiner Frau sieht und in Erfahrung bringt, dass der junge Mann dasselbe Urlaubsziel hat wie Hanka. Verzweifelt fährt Roman mit dem Fahrrad durch die Stadt und verunglückt. Aus dem Krankenhaus ruft er seine Frau an und lässt sich überzeugen, dass sein Verdacht unbegründet war. Ab 16 Jahren.

Dekalog 10: «Du sollst nicht begehren deines Nächsten Hab und Gut»
Krzysztof Kieślowski, Polen 1988/89; Spielfilm, farbig, Lichtton, deutsch synchronisiert, 57 Min., Video VHS, Fr. 40.–; 16mm, Fr. 120.–.

Die Brüder Jerzy und Artur erben nach dem Tod ihres Vaters eine umfangreiche Briefmarkensammlung, deren Wert sie nicht einschätzen können. Als sie von einem Fachmann erfahren, dass sie ein Vermögen geerbt haben, wächst ihr Interesse an dieser Hinterlassenschaft. In Polen einen Käufer mit den entsprechenden finanziellen Mitteln zu finden, scheint jedoch aussichtslos. Deshalb begnügen sich die Brüder zunächst damit, ihren Schatz zu überwachen und die Wohnung des verstorbenen Vaters entsprechend abzusichern. Materieller Wohlstand und beruflicher Erfolg werden für die beiden Brüder auf einmal weniger wichtig. Jerzy nimmt gelassen zur Kenntnis, dass seine Frau sich von ihm scheiden lassen will. Der Sammlereifer geht sogar so weit, dass der ältere Bruder eine Niere spendet, um mit dem Erlös eine seltene, noch fehlende Briefmarke erstehen zu können. Während seines Krankenhausaufenthaltes wird in die Wohnung eingebrochen und die Briefmarkensammlung gestohlen. Die Solidarität der Brüder wird auf eine harte Probe gestellt. Ab 14 J.

SELECTA/ZOOM
Film- und Video-Verleih
Jungstrasse 9, 8050 Zürich, Tel. 01/302 02 01, Fax 01/302 82 05

Spielen und Frauen

Cœur, Piques, Trèfle, Caro: Poker – darum geht's. Denn Jack Weil ist ein hochkarätiger Pokerspieler. Der am Vorabend der kubanischen Revolution, in den Weihnachtstagen 1958, in Havanna eintrifft, das Spiel seines Lebens zu machen. Das Casino Lido ist Jacks zweites Wohnzimmer – oder muss es früher mal gewesen sein. Denn Joe Volpi (Alan Arkin), dessen Manager, begrüsst Jack wie einen alten Freund – doch auch distanziert. Nebst fröhlich lockenden Ohrwürmern hängen nämlich auch Gerüchte in der Luft. Solche, die von Revolution sprechen, von General Batistas baldigem Untergang, von Rebellenorganisationen. Gründe, die Joe und andern Bedenken einflössen; welche die Spieler das Geld lieber hinter Heiligenfiguren und unter Matratzen als auf den Spieltisch legen lassen.

Jack sind solche Bedenken fremd, er lebt nur für seine Passion und lässt sich auch durch eine drohende Revolution nicht davon abhalten. Joe soll Jack, altem Gewohnheitsrecht folgend, Spielrunden zusammenstellen. Um dem zögernden Joe etwas nachzuhelfen, greift Jack zu bewährtem Mittel: Er geht fremd. Das heisst: Er spielt in andern Casinos, mit jedem und jeder. Bis der Ruf seines Treibens Joe eines frühen Morgens an Jacks Spieltisch auftauchen lässt: ab jetzt kann Jack wieder spielen, in Joes Lido, mit hochkarätigen Spielern und Politikern.

Jack und die Leidenschaften: Spielen ist nur die eine. Die andere, die Joe das eine ums andere Mal zu Sticheleien anregt, ist Jacks Vorliebe für schöne Frauen. In «Havana» liegen diese beiden Seiten Jacks vom ersten bis zum letzten Bild im Clinch miteinander. Jack der Spieler, das ist nicht nur der

Jack Weils (Robert Redford) Spielerrunde.

Spieler am Spieltisch, sondern der Mann, der sein ganzes Leben als Spiel betrachtet. So dass er sich, wie zu Beginn des Films auf der Überfahrt von den USA nach Havanna, aus purer Lust am Spiel hinstellt und behauptet, die an Bord gefundene Pistole gehöre ihm. Auf nassglänzendem Deck schwatzt er den zwei Sicherheitsbeamten irgendeinen Mist auf, besticht sie – die Pistole landet im Wasser. Womit das Spiel erst seinen Anfang genommen hat.

Kaum ist Jack an die Bar zurückgekehrt, spricht ihn ein Südländer an, will seine Pistole zurück, will wissen, was da war – doch Wissen ist Geld, und Jack verlangt Einsatz. Nicht nur von diesem Mann, sondern auch von der Brünetten, die wenig später ebenfalls wissen will, was mit dieser Pistole war. Zudem Jack um den Gefallen bittet, mit ihr für die Zollkontrolle das Auto zu tauschen. Jack macht nichts ohne Einsatz und nichts, ohne seine Karten zu kennen. So weiss er denn, dass das vermeintlich geschmuggelte Parfum der dunklen Schönheit eigentlich Kurzwellenempfänger der US-Army sind – doch der Dienst an einer schönen Frau ist Ehrensache.

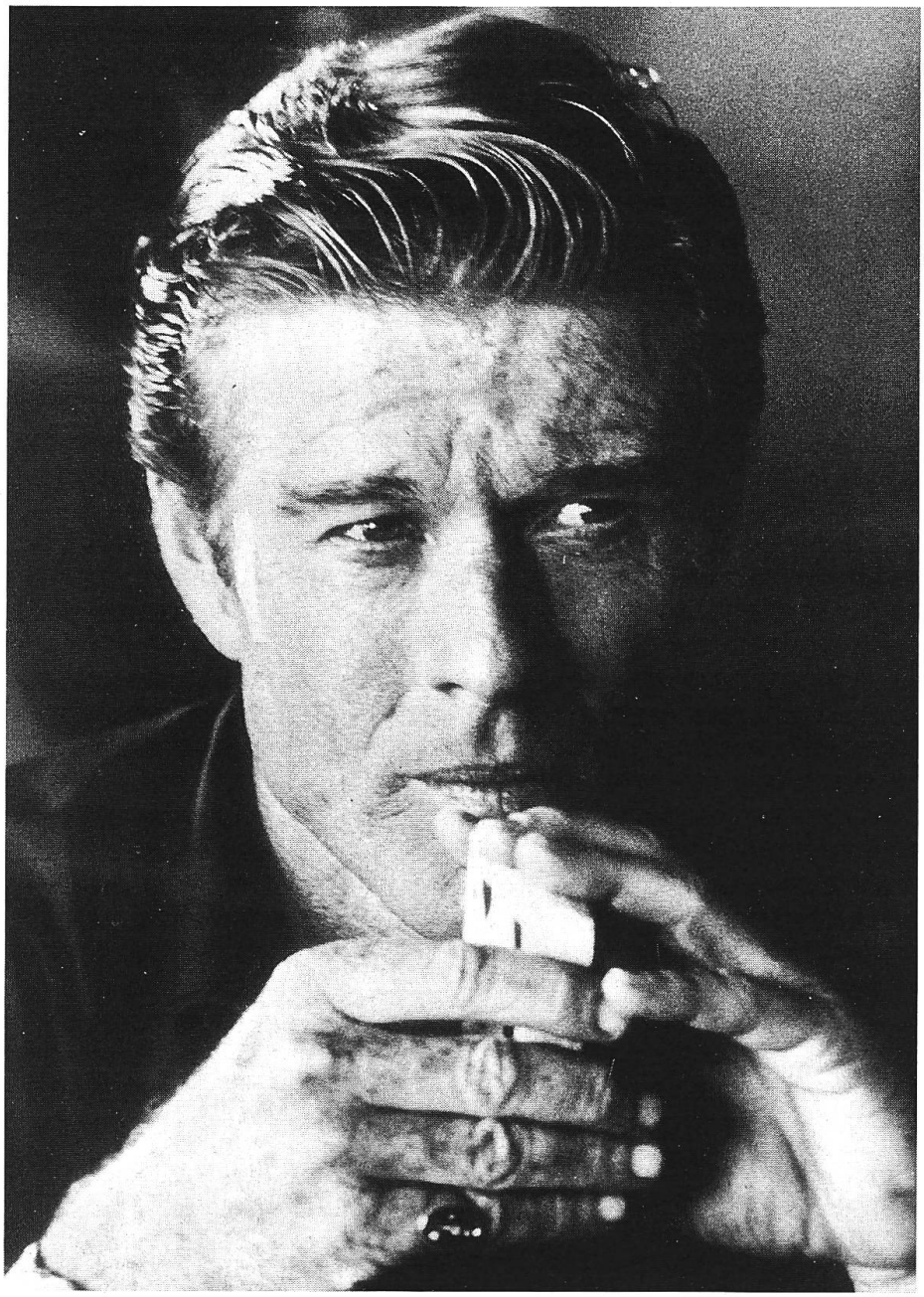
Geschichte einer Liebe, die nicht sein kann

So braust sie im Cabriolet davon; Havanna hat die beiden wieder: ihn, den Zokker, sie, Roberta Duran, die Frau des Widerstandskämpfers und Arztes Arturo Duran (Raul Julia). So die Exposition, wenn man will, denn «Havana» folgt dem klassischen Aufbau des griechischen Theaters. Mitsamt dessen Forderung der Einheit von Ort und Zeit. Es gibt keine Rückblenden in «Havana». Weil's für die Geschichte von Jack und Roberta weder Vergangenheit noch Zukunft gibt, sondern nur die Gegenwart. Oder wie Roberta das ausdrückt, wenn sie sich von Jack trennen muss: Das war nichts als ein kurzes Sich-Verlieren an einen süssen Moment, an einem Ort, an den man nicht hingehört.

«Havana», das ist die Geschichte einer Liebe, die nicht sein kann. In der hektisch-hitzigen Atmosphäre einer Stadt, zwischen deren Bildern bunten

Lebens sich immer wieder solche von grüngrauem Militär finden, kreuzen sich die Wege zweier Menschen. Der Begegnung auf der Fähre folgt die im Casino. Roberta sagt, sie sei verheiratet. Jack treibt durch Strassen, Casinos, Tage und Nächte. Er trifft Roberta wieder in Begleitung ihres Mannes. Isst mit den beiden zu Abend. Seine Welt ist nicht die ihres Mannes – die Frau zwischen den beiden Männern sitzt sichtlich auf Kohlen.

Die Ereignisse der folgenden Nacht sind Höhepunkt von Schnittechnik und Parallelhandlung in «Havana». Während sich Jack mit zwei Freudenmädchen im Dunkel seiner Wohnung vergnügt, jagen draussen Regierungsanhänger die Rebellen, vernichten, nehmen fest, knallen ab. Krieg und Kino, Sexualität gemischt mit Todesschüssen, Privates contra Politik. Im Frühmorgenlicht liegt Jack zwischen zwei Frauenkörpern, Arturo und Roberta werden festgenommen.



Pokerface Jack Weil (Robert Redford).

Pokerface

Immer stärker beginnen die Geschichte Robertas und diejenige Jacks durcheinanderzulaufen. Jack hat am Morgen von Arturos Tod erfahren – und spielt am Abend ausgerechnet mit dem Geheimpolizisten Poker, dem Roberta «anvertraut» ist. Wissen ist Macht, und mittels Bluff lässt sich vieles arrangieren – Jack holt Roberta mit Bestechung aus dem Gefängnis raus.

Doch noch können die zwei nicht zusammenkommen. Roberta, nach Folter und der Nachricht vom Tode ihres Mannes, braucht ihrer Glaubwürdigkeit wegen Distanz – und verlässt heimlich Jacks Wohnung, während der noch schläft. Doch Jack will Robertas Sicherheit. Fährt durch die Landschaft eines Krieges ohne Fronten, über Kornfelder, an fliehenden Menschenzügen und rauchenden Dörfern vorbei. Schwarz glüht der Himmel. Jack hat beinahe sein Spiel vergessen, die Zigaretten in Havanna liegen gelassen: Roberta muss ihm viel wert sein. Was sie ihm, nachdem er sie wieder nach Havanna geführt hat, reichlich lohnt. Schon steht das Schiff für die gemeinsame Flucht der beiden bereit, Jack soll nur noch sein eines, grosses Spiel endlich spielen, da schlägt jemand Jack die Wahrheit ins Gesicht: Arturo ist nicht tot, sondern wird von der Geheimpolizei als Schutzschild gegen die Rebellen verwendet.

Und wieder wird Jack zum absoluten Pokerface. Nicht, um das wichtige Spiel endlich zu spielen – sondern, um mit Bluff und Fairness Arturo aus den Händen der Geheimpolizei zu befreien und Roberta zurückzugeben. Verzicht auf die Liebe, die Ehre des Spielers, Havanna feiert mit gewaltigem Kostümfest und knallenden Korken das neue Jahr. General Batista ist geflohen – was vor Minuten die Treppe zum Casino hochstieg,

stürzt sie jetzt wieder runter. Auf den Strassen tobt die Schlacht. Roberta und Jack treiben durch die Menge, ohne sich zu begegnen – ihre Wege sind für immer getrennt.

Dann geht Jack zu Joe. Das letzte, wichtigste Spiel hat längst begonnen. «Du warst immer ein aufrechter Kerl», meint Joe, «doch es ist nicht zu spät, noch einmal zu spielen, Jack...»

«Havana» – «Casablanca»

Spielen, nochmals spielen, wieder spielen. Poker spielen, hat Jack uns gelehrt, ist vor allem bluffen. Wissen, was man will, die Karten kennen, den Gegner hinters Licht führen. Mit Tricks und Bestechung, wenn's sein muss. Vor allem so, dass der Gewinn zu eigenen Gunsten ausfällt, auch, wenn der Gegner den Trick nachher rausfinden sollte. Spielen, nochmals spielen.

«Spiel's nochmals, Sam», hat mal einer gesagt. Damit war eine Melodie gemeint. In der Atmosphäre von Bar und Tingeltangel. Und plötzlich ist da mehr als eine vage Verwandtschaft. Ein Schiff, das bereitsteht, ein Flugzeug, das auf die Rollbahn läuft. Die geplante Flucht zweier Liebender aus einer von Krisen erschütterten Stadt. Der Verzicht des einen Mannes auf die Frau zugunsten ihres Ehemannes. Noch mehr: Geliebte, die Geliebte nur sein können, weil die Frau ihren Mann tot glaubt. Der Mann, der wieder zum Vorschein kommt. Der Ehemann, Rebell und Widerstandskämpfer in der kubanischen Revolution hier, Antinazi-Kämpfer und Jude dort. Der Geliebte: eine Nachtexistenz, ein Mann, der sich in Bars und an Spieltischen besser auskennt als in trautem Heim. Hier wie dort. Noch mehr: die Frau, die Schwedin, der Mann, der Amerikaner: hier Lena Olin und Robert Redford. Damals Ingrid Bergman und Humphrey Bogart. «Havana» – «Casablanca». Reiner Bluff also? Vielleicht nicht ganz. Doch so viel Zufall kann bei einem echten Spieler gar nicht mitspielen. ▮▮▮

Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 91/54

Daedalus

Regie: Pepe Danquart ▮ Deutschland/Schweiz 1991

BEAT GLUR

Eines der Probleme der modernen Zivilisation ist, dass die Tagesrealität dem Bewusstsein des Menschen und erst recht den Gesetzen immer mehrere Schritte voraus ist. Während sich die Forschung auch in der Schweiz längst mit künstlicher Fortpflanzung und Gentechnologie beschäftigt, beginnt sich der einzelne – vielleicht auch nur dank einer von der Zeitschrift «Beobachter» eingereichten Volksinitiative – der Probleme erst gerade bewusst zu werden.

Wer weiss denn etwa, dass in der Schweiz bereits heute jedes hundertste Kind künstlich gezeugt ist, oder dass jedes zehnte Schweizer Ehepaar wegen Fortpflanzungsproblemen einen Arzt aufsucht. Während vor einigen Jahren das erste Retortenbaby oder der erste Prozess um eine Leihmutterschaft noch die Gemüter erhitzten, kann heute die Forschung auf einem wahrscheinlich noch viel fragwürdigeren Gebiet, dem der Gentechnologie, unbehelligt von der öffentlichen Meinung weiterarbeiten.

Doku-Fiktion

Das ist vielleicht das Wichtigste am Film «Daedalus», der in Solothurn seine Premiere erlebte: dass er über ein Thema informiert, das noch kaum oder noch nicht diskutiert wird. Anstatt in einem Dokumentarfilm die neueste Entwicklung auf diesem Forschungsgebiet aufzuarbeiten, realisierten zwei Filmkollektive, der Zürcher Videoladen und die Medienwerkstatt Freiburg im Breisgau, zusammen eine Art Doku-Fiktion, in der Interviews mit Wissenschaftlern dergestalt in eine Spielhandlung verwoben sind, dass man sich angesichts der Ungeheuerlichkeit gewisser Statements in den realen Interviews immer wieder fragt, ob hier nicht Fiktion gezeigt werde, und angesichts deren man die Spielhandlung, die im Jahre 2018 angesiedelt ist, fast für heutige Realität zu betrachten bereit ist.

Zu Beginn des nächsten Jahrtausends, davon gehen die Autoren aus, ist die Schaffung künstlicher Menschen möglich. Diese schönen und klugen Menschen werden zwar über keine eigenen Empfindungen verfügen, können aber selbständig denken. Professor Daedalus und sein angenommener Zögling Mino, bei denen nicht ersichtlich wird, was sie ausser den Namen mit ihren legendären griechischen Vorbildern gemeinsamen haben, leben in einer Art romantischer Erfinderwelt, die sich von der sterilen Technowelt der «HeliX Corporation», in der die neuen Men-

schen geschaffen werden, deutlich unterscheidet.

Daedalus, der altmodische Wissenschaftler, sieht sich in seiner Freizeit Filmdokumente an, die seinerzeit – für den Zuschauer also heute – als Studien zur Schaffung der ersten Serie von künstlichen Menschen gedient hatten. Ein Film aus dem Jahre 1937 über das «Gesetz der natürlichen Auslese», der faschistischen Eugenik, wird zum dramaturgischen Wendepunkt für Daedalus. Mino und ihre neue Mitstreiterin Khira, die, obschon sie selber künstlich geschaffen ist, die Unmenschlichkeit der künstlichen Reproduktion und der genetischen Beeinflussung eingesehen hat und zu einer Revolutionärin geworden ist. Gemeinsam wollen die drei mit dem brisanten Archivmaterial an die Öffentlichkeit gelangen in der Hoffnung, so den Machenschaften der «HeliX» einen Riegel schieben zu können.

Wenig differenziert

Aber nicht nur Daedalus scheitert und endet als elektronische Seziermasse in der Einsamkeit eines Computertomographen, auch die Filmemacher schaffen es nicht, ihre raffinierte Filmidee in ein spannendes Filmdrama umzusetzen. Während uns die auf Video gedrehten Realszenen gelegentlich im Halse stecken bleiben, lässt uns die dunkle Zukunftswelt der «HeliX» eigenartig kühl und macht kaum betroffen. Zu sehr wird hier mit den Clichés des Science-fiction-Genres gearbeitet, zu wenig differenziert erscheint die angeblich unheilvolle Welt, die unsere unmittelbare Zukunft sein soll. Zudem machen es sich die Filmemacher etwas gar einfach, wenn sie etwa die Methoden der künstlichen Fortpflanzung und die der Gentechnologie freimütig durcheinander behandeln.

Wenn uns aber Realszenen mehr beängstigen als eine fiktive Zukunftswelt, dann muss man sich fragen, wieso die Filmautoren nicht «nur» einen Dokumentarfilm gemacht haben. Ihre faszinierende Grundidee, mittels der Durchmischung von Realität und Fiktion das Fiktive real erscheinen zu lassen, haben sie mit ihrer wenig glaubwürdigen fiktiven Zukunftswelt quasi selber unterlaufen. Der als Antagonist eingeführte Chef von «HeliX» etwa verfügt kaum über das «Charisma» des Bösen und glänzt zudem durch Abwesenheit, und die «aus einem DNS-Klumpen» zur makellosen Schönheit geformte Khira wird zur sympathischen Heldin emporstilisiert, mit der man sich, künstlich gezeugt und genmanipuliert hin oder her, gerne einlassen würde. Zudem sind die Darsteller – in zwar bestechenden Bildern – zu holprig inszeniert: Nur Maja Maranow als Khira vermag wirklich zu überzeugen.

Es fehlt dem Film an Konflikt, an Spannung, an dramatischer Energie: Ohne die Realszenen würde man sich bald langweilen.

Wenn einem reale Interviews und ein Propagandafilm aus dem Jahre 1937 aber mehr beeindrucken als eine in der angeblich unheilvollen Zukunft spielende Handlung, dann ist diese Handlung überflüssig, weil sie von der Realität bereits überholt ist. Dem Film fehlt somit quasi die Realität, weil die filmische Fiktion nicht Realität werden kann, und die dokumentarische Realität in einem Spielfilm bloss historische Realität, mithin Fiktion, sein muss. ▮▮▮

Gentechnologie: Reale Gegenwart schlimmer als fiktive Zukunft.

Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 91/51