Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 43 (1991)
Heft: 5

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: 11.01.2026

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

Şeriat

Familie Tütüncü in der Fremde

Regie: Marlies Graf Dätwyler und Urs Graf ▮ Schweiz 1991

MATTHIAS
RÜTTIMANN

«Als ‹Problem› werden sie diskutiert – als Menschen bleiben sie Unbekannte.» Diese Feststellung über die Situation der Fremdarbeiter in der Schweiz ist alt, so alt wie der neue Schweizer Film! 1964 hatte Alexander J. Seiler sie als persönliche Erklärung dem Dokumentarfilm «Siamo Italiani» (zusammen mit June Kovach und Rob Gnant) vorangestellt. Mit ihr sollte die Notwendigkeit und Wichtigkeit eines Films über italienische Gastarbeiter herausgestrichen werden.

Heute, rund 25 Jahre später, hat Seilers Feststellung – und das ist bedenklich genug – nichts an Aktualität verloren. Weiterhin werden die Fremden hierzulande in erster Linie als «Problem» wahrgenommen – und das betrifft pauschal gesprochen etwa eine Million Menschen, die hier in der Schweiz leben. Schon deswegen wäre es verfälschend und zugleich beschönigend, bloss von einer Tradition im Schweizer Dokumentarfilm zu sprechen, wenn sich der Reihe von Filmen über Ausländer mit «Şeriat» (sprich: Scheriat) von Marlies Graf Dätyler und Urs Graf ein weiterer zugesellt.

Vielmehr wird damit eine Aufgabe angegangen, die durch ihre brennende Dringlichkeit solange neue Versuche der Bewältigung provozieren wird, als Angst, Hass und Ablehnung das Verhältnis zwischen Eingeborenen und Einwanderern dominieren. Mit Tradition hat das insofern nichts zu tun, als es bei all diesen Versuchen, seien es kulturelle, politische oder karitative, nie um die Bewahrung eines Verhältnisses ging bzw. geht, sondern gerade um dessen Überwindung. Dies wäre die Aufgabe!

«Aufgabe», das tönt nach Erziehung und erinnert an ein Engagement, bei dem Einsichtige Unwissenden etwas beibringen möchten. Gegen einen solchen Anspruch wehrte sich Urs Graf anlässlich der Premiere von «Şeriat» in Solothurn: «Wir hatten nie vor, einen didaktischen Film zu machen. Wir wollten nicht Verständnis schaffen und haben uns nicht die Aufgabe gestellt, das Publikum zu bekehren.» Diesen Vorsatz bestätigt der Film. Tatsächlich vermeidet er in Stil und Tonfall jegliches Dozieren, jegliche belehrende Attitüde. So stellt sich am Ende des Films, der während einem Jahr eine türkische Familie zwischen Arbeit, Heim und Gebetshaus begleitet, der eigenartige Effekt bei mir als Zuschauer ein, dass ich der Welt, den sozialen und religiösen Regeln und Lebensgewohnheiten der Familie Tütüncü nach wie vor weitgehend hilflos fremd gegenüberstehe. «Fremd» heisst in diesem Fall, dass ich mich nicht in diese Menschen und ihr Leben hineinzuversetzen und einzufühlen vermag.

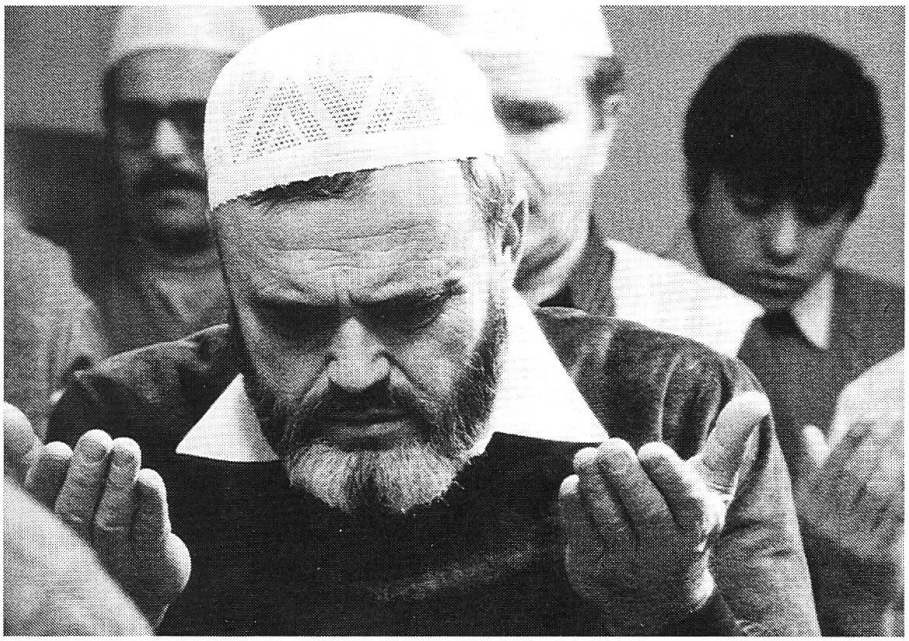
Gewiss, der Film zeigt die vielfältigsten Handlungen und Verrichtungen, welche Alltag und Festtagen der türkischen Familie ihr sichtbares Gepräge geben: der Vater Idris an der Stanzmaschine, die Mutter Resmiye beim Zubereiten von Baklavas (türkische Süssspeise), die Töchter Saniye und Hatice beim Anprobieren der Kopftücher, die Söhne Şaban und Ibrahim im Ausgang und Murat beim Fernsehen. Scheinbar vertraute Bilder mit Menschen, die sich an Orten bewegen und Dinge tun, die mir so oder ähnlich bekannt sind. Diese scheinbare Vertrautheit des Äusseren verleitet rasch, sich auch über das Innere dieser Menschen eine Vorstellung zu bilden, indem ich meine Ansichten und Erfahrungen bezüglich dieser äusseren Verhältnisse auf den andern übertrage, als Erwartung, Anspruch oder Vorurteil. Auf diesem Weg allerdings, das erfahre ich im Verlauf des Films, komme ich diesen Menschen nicht näher.

Dokument einer Annäherung

Damit ist wohl das zentrale Anliegen getroffen, das Urs Graf und Marlies Graf Dätwyler mit ihrem Film verfolgen. «Şeriat» ist das Dokument einer Annäherung. «Wir hatten ein Konzept, das von Anfang an lautete, der Film solle geprägt sein von unserer Annäherung», verrät Urs Graf. Nach längerer Suche und zahlreichen Kontakten zu Türken sind die Filmemacher in Olten auf die seit sechzehn Jahren dort lebende Familie Tütüncü gestossen. Diese Familie ist sehr stark verankert in der islamischen Kultur, ins-

besondere ihrer türkisch-sunnitischen Ausrichtung. Dies zeigt sich schon in der Stellung von Idris, der seit dreizehn Jahren als Präsident dem türkisch-islamischen Verein Olten vorsteht. Nach den Gesetzen des Islams ist der Vater Repräsentant der Familie nach aussen. Jeder Kontakt zur Familie führte daher zunächst über den Vater, der auch die Zustimmung zu den Filmaufnahmen gab und damit für die andern Familienmitglieder über das Mitmachen im Film entschied.

Marlies und Urs Graf hätten sich wohl verleugnen müssen, hätten sie sich mit dieser vaterzentrierten Kontaktnahme begnügt. So haben sie über fünf Jahre hinweg zwar behutsam, aber beharrlich den Weg auf die Fremden zu verbreitert und Verzweigungen geschaffen. Marlies Graf Dätwyler: «Es ist nicht einfach die Geschichte der Annäherung zwischen dieser Familie und uns. Die Familie besteht wiederum aus verschiedenen Leuten, und der Film baut auf der unterschiedlichen Annäherung zu den einzelnen auf. Zum Beispiel auf der Ebene der Frauen lässt sich beobachten: Resmiye, die sich dem Willen ihres Mannes fügt, verhält sich während des ganzen Films anders als die älteste Tochter Saniye oder die kleine Tochter Hatice.»



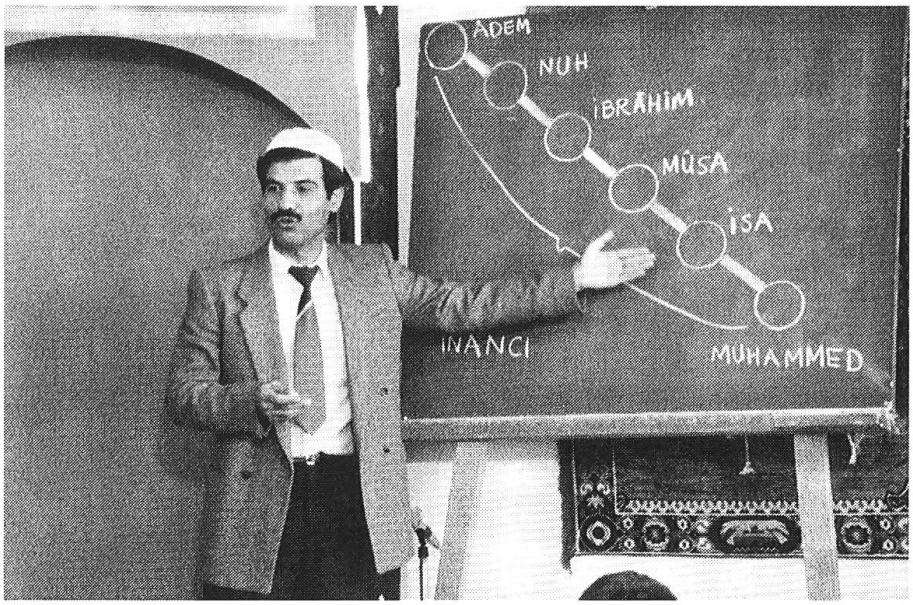
Zwei Filme in einem: Die strenge Trennung der Geschlechter im Islam erforderte eine «männliche» und eine «weibliche» Annäherung.

Zwei Filme in einem

Die strenge Trennung der Geschlechter im Islam drängte grundsätzlich schon eine doppelte Annäherung auf. So entstanden «zwei Filme in einem Film», wie es im Vorspann heisst. Urs Graf wendet sich den Männern zu, Marlies Graf Dätwyler den Frauen. Während der Filmemacher aus erwähnten Gründen sogleich mit Idris verbal in Kontakt treten, ihm Fragen stellen und ihn erklären lassen kann, hat es die Filmemacherin ungemein schwieriger. «Frauen nicht sitzen wie Männer», sagt Saniye und deutet damit an, dass sie weder über sich sprechen noch ihre Ansichten mitteilen werde. Die Frauen finden sich nicht wie die Männer über eine sprachliche Ebene, ihre Annäherung ist vielmehr geprägt von einer schlichten Teilnahme der Filmerin an dem Leben der türkischen Frauen. Der Film vereinigt so Bilder aus zwei Welten, die auf je unterschiedlichen Wegen gewonnen wurden.

Vordergründig wirken die Bilder selbstverständlich. Dass wir zusehen dürfen, wie Idris in der Moschee betet oder wenn Saniye ihre Aussteuer präsentiert, hat für uns kaum speziellen Wert, da wir in einer Gesellschaft gross geworden sind, die kein Tabu und keine Grenzen des Bildermachens mehr kennt. Erst der durch einen Sprecher bzw. eine Sprecherin im Off mitgeteilte Hintergrund der Bilder, ihre Entstehung nämlich, verweist darauf, wieviele Missverständnisse und Irrwege zu überwinden waren, wieviel Vertrauen erworben werden musste, bis diese Aufnahmen entstehen konnten. Im Dialog zwischen den Erfahrungen der Filmschaffenden

und den Bildern wird der enorme Aufbau dieser Annäherung spürbar. Hans Stürm, der in «Şeriat» die Kamera führte, hat diesen Aufwand aus seiner Perspektive wie folgt erklärt: «Für mich war entscheidend, dass ich die Schritte auf die Gefilmten zu so mache, den Weg so finden kann, dass ich ihnen die Bilder nicht abringen muss. Es ist mir wichtig, dass ich stets so viel bekomme, als sie mir geben möchten.»



Gemeinsame Wurzeln von Judentum, Christentum und Islam: Adam, Noah, Abraham, Moses, Jesus und Mohammed.

Das «richtige» Bild

Dass diese Annäherung den Türken genauso schwergefallen sein dürfte, wird erahnbar aus der Diskrepanz zwischen dem Konzept der Filmschaffenden und der Motivation von Idris, zu diesem Film die Einwilligung zu geben. Idris sagt: «Die Schweizer verstehen uns Türken nicht, wissen zu wenig von uns. Wenn sie ein richtiges Bild von uns bekommen sollen, müssen wir ihnen doch zeigen, wie wir leben.» Idris geht es um Verständnis. Er möchte den SchweizerInnen zeigen, wie die Türken leben. Dabei denkt er jedoch nicht an ein kritisches Bild, das zeigen würde, wie es ist. Aus seinem kulturellen Hintergrund heraus ist das wirkliche Bild ein ideales. Er spricht daher vom «richtigen Bild» und meint damit «Şeriat». Mit «Şeriat» wird das islamische Gesetz bezeichnet, das sich aus dem Koran ableiten lässt und vor allem in sogenannt fundamentalistischen Staaten gleichbedeutend ist mit der staatlichen Verfassung. (In der Türkei hat sich der Laizismus durchgesetzt, d. h. die Trennung von islamischem und staatlichem Gesetz). Idris bemüht sich daher darum zu vermitteln, woran er sein Leben orientiert, denn dies ist für ihn die Wahrheit. «Wenn Idris von Şeriat redet, dann meint er sein eigenes Verhalten, das, was die Regeln und Verhaltensweisen der Moslems sind», erklärt Urs Graf. Aus der Sicht Idris sollte der Film daher nicht ein Porträt seiner selbst oder seiner Familie sein, sondern ein Porträt seiner Religion.

Gerade dies mag wohl für viele der Punkt sein, an dem der Versuch, Idris zu verstehen, an Grenzen stösst. Die Religion als kollektive Identität hat bei uns ihre Allgemeingültigkeit verloren. Gerne betrachten wir dies als Fortschritt und sind oft schnell im Verurteilen derer, die diesen Schritt nicht vollzogen haben. Durch dieses Vorurteil, das zu häufig imperialistische Züge annimmt, versperren wir uns den Zugang zum Fremden im voraus. «Sich nähern» – und das ist die entscheidende Erfahrung, an der mich dieser Film teilhaben lässt – «sich nähern» soll bedeuten, offen zu werden für das, was der Fremde ist und sein möchte. Bei einer Annäherung über Kulturgrenzen hinweg verlangt dies zunächst, das Nicht-verstehen-Können auszuhalten und zu akzeptieren. Der Fremde muss mir zuerst fremd werden, erst dann trete ich ihm vorurteilsfrei gegenüber.

Noch nach über zwanzig Jahren Dokumentarfilme über Minderheiten leisten Marlies Graf Dätwyler und Urs Graf darin Pionierarbeit, wenn sie uns vorführen, wie schwierig es ist, den Fremden in seiner Fremdheit zu respektieren und doch weiterzugehen, weiter auf ihn zu und sich ihm soweit nähern, bis wir im Fremden das über alle Kulturen und Weltanschauungen Bekannte in ihm entdecken: den Menschen. ▮▮▮

Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 91/73

Öffentliches Gespräch über «Şeriat»

Unter dem Titel *«Dialog mit türkisch-islamischer Kultur und Religiosität»* findet am 9. April 1991, 19.30 Uhr, in der Helferei Grossmünster in Zürich ein öffentlicher Gesprächsabend zum Film *«Şeriat»* statt. Veranstalter sind das kirchliche Altstadt-Forum und der katholische Mediendienst. Am Podium beteiligen sich, neben den Filmautoren Urs Graf und Marlies Graf Dätwyler, u. a. Pfarrer Werner Gysel, Zürich, Kantonsschullehrer Thomas Angehrn, Sursee, Pfarrerin Käthy La Roche, und Yasar Deger.

Godfather – Part III

Der Pate III

Regie: Francis Ford Coppola ▮ USA 1990

FRANZ ULRICH

Obwohl Francis Ford Coppola geschworen hat, er werde nie einen dritten Teil der Corleone-Saga machen, sah er sich schliesslich doch gezwungen, das Vier-Millionen-Dollar-Angebot der Paramount anzunehmen. Zu gross war der Schuldenberg, den ihm eigene Produktionen wie «One from the Heart» (1988) und zuletzt «Tucker» (1988) eingebrockt hatten. Deshalb hat er seine Produktionsfirma Zoetrope schon vor Jahren verkaufen müssen. Coppolas Karriere ist ein ständiges Auf und Ab. Einst wurde er als Vater des New American Cinema und als Retter Hollywoods gepriesen, dann als sündhaft teurer Pleitefabrizierer gefürchtet und geschmäht.

Man kann über die Notwendigkeit eines dritten «Paten» getrost geteilter Meinung sein, für Coppola ist es zum dritten Mal ein Rettungsanker, der ihm die finanzielle Weiterexistenz ermöglichen soll. «Ich habe meine Schulden beglichen, bin selbst aber wieder bankrott ... Einmal mehr geht es ums nackte Überleben» (F. F. Coppola in einem Interview im Januar 1991). Und dass die Paramount auf eine Fortsetzung nicht verzichten wollte/konnte, nachdem die beiden ersten Teile über 800 Millionen Dollar eingespielt haben, ist mehr als verständlich (Vgl. Editorial von ZOOM 4/91).

Gesellschaftliche Legitimität

Der dritte «Godfather»Teil setzt 1979 ein, zwei Jahrzehnte nach der skrupellosen Machtübenahme Michael Corleones (Al Pacino) als Nachfolger von Don Vito (im ersten Teil von Marlon Brando, im zweiten von Robert De Niro gespielt). Don Michael, der «Pate», ist inzwischen alt und müde geworden, sein Haar ergraut, und Falten sind in sein Gesicht gekerbt. Er hat sich von allen illegalen Geschäften getrennt und lässt sein Geld an der Wall Street arbeiten. Es ist um ihn einsam geworden, seine Frau Kay (Diane Keaton) hat ihn verlassen und einen anderen geheiratet. Sohn Anthony (Franc D'Ambrosio) studiert die Rechte und ist zu seinem Vater wegen der Verwandtenmorde auf Distanz gegangen. Zuneigung erfährt er nur noch von seiner Tochter Mary (Sofia Coppola), die in die düsteren Familiengeheimnisse nicht eingeweiht ist. Er leidet unter der Auflösung des familiären Zusammenhaltes, den zu erhalten sein ganzes Streben, neben der Ausweitung von Macht und Einfluss durch Geld, ausgerichtet war.

Von Schuldgefühlen geplagt, hat er doch seinen Schwager Carlo und seinen Bruder Fredo auf dem Gewissen, übt Don Michael nun Wohltätigkeit in grossem Stil, vor allem zur Unterstützung der Armen in Sizilien, von wo die Familie Corleone herstammt. Er hat die caritative «Corleone-Stiftung», ausgestattet mit 100 Millionen Dollar, gegründet und seine Tochter Mary zu deren Vorsitzender gemacht. Sein Bestreben, sich mit gewaltigen Spenden die gesellschaftliche Legitimität zu kaufen, zeitigt Erfolg: In einer kirchlichen Feier wird er vom Vatikan mit einem Orden, feierlich überreicht von einem Erzbbischof, ausgezeichnet.

Diese kirchliche Feier und die anschliessende Party im Hause Corleone bilden die Exposition, die an den ersten Teil der Trilogie erinnert. Auch er hatte mit einem Fest begonnen, mit der Hochzeit von Michaels Schwester Connie (Talia Shirer), die ihm nun als düsterschwarze Witwe Carlos den Haushalt führt. Aber nicht nur diese Exposition erinnert an den «Paten I», auch der weitere Ablauf des Geschehens sowie die formale Struktur, beispielsweise die Montagetechnik, weisen zahlreiche Parallelen auf. Auf dieser Party werden die Stränge geknüpft, die Don Michaels Versuch, aus dem mörderischen Kreislauf des Verbrechens und der Gewalt auszusteigen, scheitern und in eine Tragödie münden lassen.

Kreislauf der Gewalt

Der Einladung zur Party ist auch seine Ex-Frau Kay (Diane Keaton) gefolgt, aber nicht, um ihre Beziehung zu Michael zu erneuern, sondern um Fürsprache einzulegen für Sohn Anthony, der sein Jurastudium aufgeben und Opernsänger werden will. Doch Don Michael hat nichts übrig für einen Künstler in der Familie, ihm wäre ein Anwalt für die Geschäfte nützlicher. Aber er gibt schliesslich sein Einverständnis, um den Familienzwist nicht noch mehr zu verschärfen. Auf der Party erscheint auch sein Neffe Vincent Mancini (Andy Garcia), der uneheliche Sohn von Michaels Bruder Sonny, dessen ungestümes, hitziges Temperament er geerbt hat. Vincent liegt im Streit mit Joey Zasa (Joe Mantegna), der das frühere Corleone-Territorium in New York kontrolliert. Michael gelingt es nicht, die beiden zu versöhnen. Zasa lässt einen Mordanschlag auf Vincent verüben, der jedoch die beiden Killer, ohne zwingende Notwehr, erschiesst und später, ohne Erlaubnis Don Michaels, Zasa während einer Prozession in Little Italy umbringt. Vincent sucht und erhält Schutz bei Don Michael, für den er immer mehr zur rechten Hand wird in den kommen-

Kein Entkommen aus dem Kreislauf der Gewalt: Andy Garcia und Al Pacino.

den blutigen Auseinadersetzungen mit den rivalisierenden Mafiafamilien.

Nach einem Schlaganfall Don Michaels nimmt Vincent, beraten und angetrieben von Tante Connie, die nichts vergessen und nichts vergeben hat, die Fäden immer mehr in seine Hand. Zwischen Vincent und Michaels Tochter Mary hat sich ein (inzestöses) Liebesverhältnis entwickelt, mit dem Don Michael nicht einverstanden ist. In Rom, wo es zu einer Begegnung zwischen Michael und Kardinal Lamberto (Raf Vallone), der kurz darauf zum Papst Johannes Paul I. gewählt wird, kommt, muss erfahren, dass er in Europa mächtige Widersacher hat, die seine Geschäfte mit dem Vatikan zu hintertreiben suchen: «Je höher ich hinaufgelange, desto betrügerischer geht es zu», stellt Don Michael resigniert fest.

Die verschiedenen Handlungsstränge vereinigen sich in Palermo, wohin die Corleone-Sippe zum Operndebüt von Anthony gekommen ist. Nicht nur in Rom ist eine Verschwörung gegen Don Michael im Gange, auch in den eigenen Reihen ist Vincent, der sich das Vertrauen Don Altobellos erschlichen hat, einem Anschlag auf Michael auf die Spur gekommen. Vincent, dem Don Michael das Amt des «Paten» übertragen und damit zu seinem Nachfolger gemacht hat, unter der Bedingung, auf Mary zu verzichten, trifft Gegenmassnahmen, die nach seinem Verständnis nur ebenfalls gewalttätig sein können.

Während die Corleones in der Oper Anthonys Debüt in Mascagnis «Cavalleria Rusticana» beiwohnen, überschlagen sich die Ereignisse: In Rom stirbt der Papst unter mysteriösen Umständen, die Widersacher Don Michaels werden durch Attentäter ausgeschaltet. Im Opernhaus zu Palermo wird Don Altobello von Connie vergiftet, und ein als Priester verkleideter Killer will Don Michael erschiessen. Aber die Kugel trifft nicht ihn, sondern seine geliebte Tochter Mary. Der Film endet mit dem grauenvollen Schrei Don Michaels. Der Kreislauf der Gewalt, dem er zu entrinnen suchte, hat ihn auf entsetzliche Weise eingeholt.

Fluch der bösen Tat

Obwohl «The Godfather - Part III» nicht frei ist von Wiederholungen und Parallelen aus den beiden ersten Teilen, so ist doch erstaunlich, wie Coppola auch in dieser zweiten Fortsetzung noch immer zu fesseln vermag. Es gibt wiederum zahlreiche Szenen, in denen er all seine Talente (und Manien) auszu-

spielen vermag. Dazu gehören etwa die Kamerafahrten, die eine todesdunkle Gefahr heraufbeschwören.

Problematischer sind die spektakulären Gewaltszenen (der Anschlag auf Vincent, die Ermordung Zasas bei der Prozession oder der Helikopter-Überfall auf die versammelten Mafiabosse in einem Hotel in Atlantic City), denn Coppola inszeniert sie opulent, «kulinarisch» nicht mit der kühlen, erbarmungslosen Härte wie Martin Scorsese in «GoodFellas» (ZOOM 19/90). Beide Filme handeln übrigens vom gleichen Thema: In «GoodFellas» will Henry Hill rein in das Mafia-Milieu, im «Paten III» will Don Michael raus; beide scheitern an den Gesetzen dieses Dschungels, in dem alle und alles durch Geld und Macht korrumpert sind.

Auch im «Paten III» haben Coppola und Drehbuchautor Mario Puzo historische Fakten, nicht immer ganz schlüssig, in das rein fiktive Geschehen eingebaut. So etwa die Affäre um den Banco Ambrosiano, in die auch die Vatikanbank involviert war. Auch das Gerücht um die angebliche Ermordung von Papst Johannes Paul I. hat er mit der Corleone-Story verflochten: «Natürlich weiss ich nicht, (....) wie Papst Johannes Paul I. gestorben ist. Mein Film ist Fiktion. Doch wenn eine Institution wie der Vatikan solche Fragen nicht beantwortet, haben wir das Recht, unsere Phantasie zu benutzen. Ich beziehe mich dabei auf Tatsachen, die allen zugänglich sind, und webe so ein wenig Geschichte ein. Trotzdem ist mein Film sehr religiös in bezug auf die Prinzipien des Christentums» (Coppola-Interview in TR) 9/91).

Bei der Begegnung mit Kardinal Lamberto, dem späteren Papst, drängt dieser Don Michael dazu, die Beichte abzulegen. Don Michael sträubt sich, weil er keine Reue empfindet. Als er später dennoch bitterlich bereut, wird diese Beichte gewissermassen noch im nachhinein gerechtfertigt. Ob er wirklich Vergebung findet, bleibt offen, aber büssen muss er: «Ich hatte immer vor, dass Michael für seine Sünden bezahlen wird», erklärte Coppola im erwähnten Interview. Das Thema des Bösen, das fortwährend Böses zeugt und an seinem Urheber heimgesucht wird, das Thema von Schuld und Strafe zieht sich durch Coppolas ganze Trilogie.

Die «Godfather»-Trilogie ist unter anderem auch eine mythisch überhöhte Geschichte Amerikas, der Italo-Amerikaner und der Watergate-Zeit. Wie Michael im dritten Teil versuche, mit der Wahrheit klarzukommen, und beichte, um erlöst zu werden, so müsse Amerika dies ebenfalls tun. Um die Götterdämmerung der Corleone-Familie mythisch-kulturelles Gewicht zu geben, hat sich Coppola von Shakespeares «Macbeth» und «King Lear» und von den griechischen Tragödien inspirieren lassen. ▮▮▮

Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 91/53

Verbotene Liebe: Andy Garcia und Sofia Coppola, die Tochter des Regisseurs.

Miller's Crossing

Regie: Joel Coen ▮ USA 1990

PETER RÜESCH

Eine Stadt irgendwo im Osten der USA: Man schreibt das Jahr 1929, es ist die Zeit der Prohibition. Dunkle Gestalten mit tief ins Gesicht gezogenem Hut und langem Mantel treiben dunkle Geschäfte, in den Strassen fahren schwarzglänzende Automobile, und in schmutzigen Hinterhöfen wartet der Tod.

«Miller's Crossing» ist Gangsterkino. Der dritte Film der Brüder Joel (Regie) und Ethan Coen (Produktion) schöpft wie seine Vorgänger «Blood Simple» (1981), dieser ein «film noir», und «Raising Arizona» (1987, *ZOOM* 13/87), jener eine «screwball comedy», aus dem Fundus der Mythologie eines Kinogenres, das in den dreissiger und vierziger Jahren seine Blüte hatte. Mit Skepsis kann man sich fragen, ob dieser Versuch, die gute alte Zeit einer verblichenen Kino-Ära wiederzubeleben, nicht einmal mehr in Nostalgie und gekünstelt-kaltem Styling enden muss?

Nein, er muss es nicht, wie es das Beispiel der Brüder Coen zeigt. «Miller's Crossing» ist nicht voll von Atmosphäre, von Stimmung, nicht dick aufgetragen, sondern zurückhaltend und dennoch eindrucksvoll. Es ist die Dichte der Bildersprache, aber auch die vertrackte Handlung, die einen in ihren Bann ziehen. Der Film entfaltet seine Geschichte in anfangs langsamem Schrittempo, um dann zu forcieren, und ehe man's merkt, ist man ihm schon anheimgefallen.

Rivalen um Macht und Liebe

Eine Stadt also irgendwo im Osten der USA. Ihr wahrer Boss ist der irische Gangster Leo, ein Mann in den späten Fünfzigern, der auf dem Höhepunkt seiner Macht steht: Die Polizei schützt ihn, und der Bürgermeister ist ein gerngesehener Gast in Leos Club. Leo ist kein schillernder Patriarch im Stile eines Godfathers, er betreibt sein Imperium der Unterwelt mehr wie ein ehrenwerter Unternehmer, der noch Vorstellungen von Moral und Geschäftsethik verhaftet ist, die aus der Mode gekommen sind.

Doch Leos Macht steht, von diesem selbst unbemerkt, auf wackligen Füssen. Niemand sieht das besser als sein junger Assistent, Berater in allen Lebenslagen und Freund Tom Reagan. Dieser ahnt nichts Gutes, als eines Tages der

Hommage an den Gangsterfilm der dreissiger Jahre: J. E. Freeman als Killer Dane.

dicke, glatzköpfige Johnny Caspar an die Tür von Leos Büro klopft. Der Italoamerikaner Caspar will von Leo, dass dieser dem jüdischen Buchmacher Bernie Bernbaum den Schutz entzieht. Denn Bernbaum, selber ein Schlitzohr, muss weg, verkauft er doch Tips für Caspars getürkte Pferderennen und steckt das Geld in die eigene Tasche. Leo lehnt ab, aus Stolz, aber auch, weil er selber handfeste Interessen hat – denn Leo ist der Liebhaber von Bernbaums Schwester, der Prostituierten Verna.

Tom Reagan muss zusehen, wie sich sein alternder Boss in einen blutigen Kleinkrieg mit Caspar verwickeln lässt, um der Ehre und einer Frau willen, die den Alten nicht liebt, sondern ihren Bruder retten will. Und hinzu kommt, dass Tom selber zutiefst in die Angelegenheit verstrickt ist als Vernas zweiter Liebhaber. Um den Freund zu retten, tritt er schliesslich zum Feind über. Er gesteht Leo sein eigenes Verhältnis zu Verna, bekommt dies mit dem Rausschmiss und dem Bruch der Freundschaft quittiert und nistet sich dann als falscher Überläufer in Caspars Bande ein – die Front soll gleichsam von hinten aufgerollt werden. Tom treibt ein heikles Spiel, eine Gratwanderung, von der wir als Zuschauer bis fast zur letzten Minute des Films weder wissen, ob sie gelingen wird, noch ob sie wirklich aus jenen ehrenwerten Motiven geschieht, die wir mehr und mehr in Tom zu vermuten glauben.

Pures Kino

«Miller's Crossing» wirkt als ein bis ins kleinste Detail durchkalkulierter Film, sowohl von der Dramaturgie als auch von der Sprache der Bilder her. Geschickt und ohne Brüche sind die verschiedenen Handlungsfäden der Geschichte miteinander verknüpft. Die Brüder Coen – sie haben zusammen das Drehbuch nach der Vorlage von Dashiell Hammetts Roman «Red Harvest» verfasst – spielen ihre Trümpfe nicht alle aufs Mal aus, sondern mit einer erneuten überraschenden Wendung der Handlung aufwartend.

Was im Szenario so sorgsam ausgearbeitet ist, findet seine Fortsetzung im Bild. Das beginnt mit dem Dekor, der Innenausstattung der Räume, bei der nichts ausgespart bleibt, was die Atmosphäre des Gangsterkinos wieder aufleben lässt. Es geht über zur präzisen, ganz im Sinne der Hollywood-Klassik praktizierten «unsichtbaren» Montagetechnik. Und es endet in der Bildkomposition und Kameraführung.

Man mag als Zuschauer ahnen, wie die Stimmigkeit des Ganzen zustande kommt, der Kleinarbeit der Coen-Brüder kommt man gleichwohl nie ganz auf die Schliche. «Miller's Crossing» trägt nicht so etwas wie eine persönliche Handschrift seiner Autoren; jedenfalls nicht so, dass einem diese gleich ins Auge springen würde – da wünschte man sich manchmal etwas weniger Zurückhaltung und ein wenig mehr Ungereimtheiten und Brüche.

Der Film wirkt wie eine perfekte, aber fast liebevolle Nachinszenierung der Stimmung eines Genres – niemals aber verkommt dies zu blosser Kopie. Nie erhält man den Eindruck, Joel und Ethan Coen bewegten sich auf längst ausgetretenen Pfaden. Wohlweislich haben sie zum Beispiel auf eine Inszenierung in Schwarzweiss verzichtet und so die Gefahr, ins Nostalgische abzugleiten, umschifft. Immer wieder werden wir auch aufgescheucht durch parodistische, das Genre persiflierende Sequenzen und Zeichnungen der Figuren. Aber auch hier erhält die Parodie nie das Übergewicht, überspitzt wird nichts.

«Miller's Crossing» ist pures Kino, kein Film über Menschen unserer Zeit, sondern über Typen eines Filmgenres. Und dennoch ist er nicht bloss ein Liebhaberstück für Cineasten – es gelingt Joel und Ethan Coen, ihren Figuren Fleisch und Blut zu verleihen und deren Problemen und Konflikten einen zeitlosen, aber um so fesselnderen Gehalt zu geben. ▮▮▮

Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 91/57

Avalon

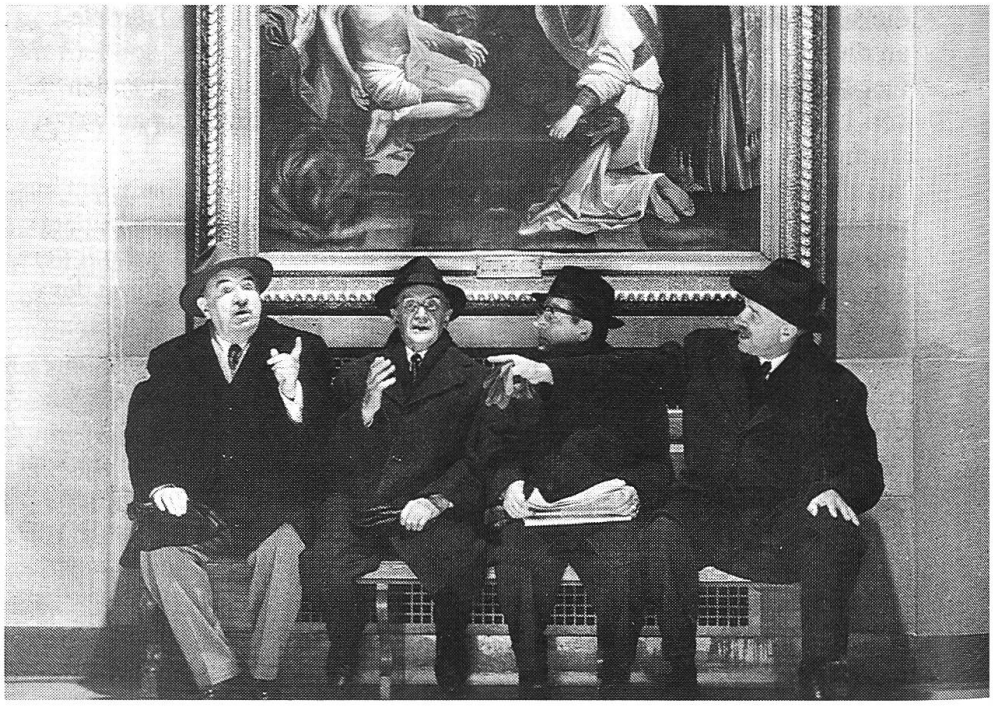
Regie: Barry Levinson ▮ USA 1990

ELSBETH PRISI

«1914 kam ich nach Amerika. Ich ging in Philadelphia an Land und fuhr weiter nach Baltimore. Es war der schönste Platz, den ich je in meinem Leben gesehen habe. Überall waren Lichter. Die Nacht war hell erleuchtet. Ich dachte, diese Lichter brennen zu meiner Begrüssung. Ein Feuerwerk liess den Himmel explodieren...» So erzählt Sam mit leuchtenden Augen den Enkelkindern seine Ankunft in Amerika. Atemlos hören sie ihm zu, besonders die Kleinen, die diese Geschichte zum ersten Mal hören. Dann rufen die Frauen zum Essen, es ist «Thanksgiving», für diese grosse Einwandererfamilie jedoch ein gemeinsames Fest, dessen Bedeutung den «Truthahn zum Erntedank» weit übertrifft.

Zuerst sind Sams Brüder, Hymie, William, Nathan und Gabriel Krichinsky, aus Russland in Amerika eingewandert. Sie lassen Sam sobald wie möglich nachkommen. Die fünf Brüder arbeiten hart als

Tapezierer, abends machen sie Musik in einem Tanzlokal. Nah beieinander lassen sie sich mit ihren Familien in einer Reihenhaussiedlung von Baltimore nieder. Durch ihre jüdische Religion zusätzlich bestimmt, fühlt sich jeder für jeden verantwortlich. Ein grosser Tag wird es, als sie auch noch den Vater am Pier abholen: Ein kleiner alter Mann und doch der grösste von ihnen. Völlig selbstverständlich gibt jeder Sohn einen Zehntel seines Verdienstes, um dem Vater ein sorgen- und arbeitsfreies Alter zu ermöglichen, und regelmässig treffen sich die Familienmitglieder, um über alles zu sprechen, was sie gemeinsam betrifft.



Auszug aus dem Paradies

Doch bei allem Respekt für Traditionen entwickelt die nachfolgende Generation neue Ideen. Trotz heftigem Protest der Väter verändern und amerikanisieren Jules (Sams Sohn) und sein Vetter Izzy ihren Namen: Aus Krichinsky wird Kay und Kirk. Zusammen eröffnen sie ein Ladengeschäft für die eben erst aufkommenden Fernseher, und kurz darauf wird ein Rabatt-(Discount-) Warenhaus gegründet: K & K.

Das Geschäft floriert, und Jules kann es sich leisten, mit Frau Ann, Sohn Michael und den Eltern Sam und Eva ins eigene Haus zu ziehen, weit weg von Avalon, «ihrem» Familienquartier. «Avalon» – in der keltischen Mythologie der Artussage die Bezeichnung für die Gefilde der Seligen, das Paradies – ist für die Krichinskys der Inbegriff des (seligen) Zusammenseins, das Symbol der Einheit des Familienclans.

Der Auszug Jules aus diesen «Gefilden» verändert die Struktur der Grossfamilie und wirkt sich auf alle Zugehörigen aus. Langsam und fast unmerklich zerbröckeln die Traditionen. An den Familienzusammenkünften, auch an «Thanksgiving», wird vorerst immer noch festgehalten. Doch nur bis zum Tag, wo wieder einmal alle versammelt sind und auf den ewig verspäteten ältesten Bruder Gabriel und seine Frau warten, um den Truthahn anzuschneiden. Diesmal sind alle ungeduldig und überzeugt, dass er nicht kommen wird. Und so geschieht das Unfassbare, dass das Fleisch schon verteilt ist, als Gabriel doch noch auftaucht. Ein solches Zeichen von Respektlosigkeit gegenüber dem Ältesten (nach des Vaters Tod) ist unakzeptabel, unverzeihlich. Blass vor Zorn, bis ins Innerste verletzt, machen Gabriel und seine Frau kehrt – sie werden nie mehr an einem Thanksgiving-Essen teilnehmen.

Das ist der Anfang vom Ende, das Auseinanderfallen der Einheit: Als Sam die Familie auffordert, dem Bruder seiner Frau und dessen Familie die Reise nach Amerika zu ermöglichen – nach der Befreiung aus dem Konzentrationslager –, weigert sich der innere Kern: Der Clan will sich nicht auf Zugewandte ausdehnen – die Ausschliesslichkeit des Aufeinanderbezogenseins ist zu Grundsätzen erstarrt. So nimmt auch das jährliche Familientreffen ein Ende.

Das Leben wandelt sich schnell, die Familienglieder zerstreuen sich, die Grossfamilie fällt immer mehr auseinander, auch wenn sich einige Verbindungen halten können.

Schleichende Zerstörung

«Avalon begann mit der Erinnerung an die Geschichte meines Grossvaters», sagt Regisseur Barry Levinson. Und «Avalon» ist Levinsons Versuch, seine eigene Vergangenheit möglichst genau zu erinnern und festzuhalten.

Für Levinson ist das Fernsehen an der schleichenden Zerstörung der Familie schuld, das «längst die Kommunikation in der Familie bestimmt und unterdrückt». Der Fernseher bestimmt auch im Film immer dominierender den Alltag der neuen Generationen. Nachdem den Vettern der neu eröffnete Superdiscount – darin mehr Geld steckt, als sie haben – in der Eröffnungsnacht verbrennt, beginnt Jules nochmals von vorn: Diesmal verkauft er Zeit – Fernsehzeit.

Barry Levinson: «Bei ‹Avalon› wurde sofort gefragt, wie man es schaffen soll, einen 30-Sekunden-Spot zu machen, der hilft, den Film zu verkaufen. Wir haben Fastfood-Filme, und wir haben Fastfood-Politiker. (...) Ich selbst mag keine Filme machen, an die sich die

Zwei Generationen jüdischer Einwanderer in Amerika.

Zuschauer nicht mehr erinnern, wenn sie das Kino verlassen haben.»

«Avalon» erzählt aus dem Leben dreier Generationen von jüdisch-russischen Einwanderern, von ihren harten Anfangszeiten über die Söhne, die sich der neuen Art zu leben geschickt anpassen, bis zu den Enkeln, für die Erzählungen von einst die schönsten, wirklichsten Abenteuergeschichten sind.

In nostalgischen Farben, golddurchwirkt-altmodisch-bräunlich wie die Erinnerung selbst, hat Barry Levinson geschickt und genau die Form für seine persönlichen Erinnerungen gefunden. So wie in jeder Erinnerung neben Ganzem auch viele Einzelheiten auftauchen, setzt Levinson die seinige ins Bild – mal wie als Blitzlicht einzeln gross heraufgeholt, lässt er die Kamera auch durch Verschwimmendes huschen, bis wiederum deutlich Zusammenhängendes weitererzählt wird.

Schätze der Erinnerung

Und wie es halt so ist: Es bleiben die eindrücklichsten, die schönsten, spannendsten, typischsten, traurigsten Ereignisse hängen: Vergoldet-sehnsüchtig werden die Zeiten eisernen Zusammenhalts der Familie geschildert, unterbrochen von erschütternden Ereignissen, wie sie der kleine Enkel Michael selbst erlebt.

Überzeugend fügen sich die Schauspieler in die Atmosphäre und den Rhythmus dieser Welt: Armin Müller-Stahl als Sam und Lou Jacobi als Gabriel, eindrückliche Vertreter der «Alten»; Kevin Pollak und Aidan Quinn als Izzy und Jules, Männer der aufstrebenden Rastlosigkeit; Elijah Wood als scharf beobachtender Enkel Michael, Joan Plowright als Sams Frau Eva, und Elizabeth Perkins in der Rolle von Ann, die zwar von der «Familie» akzeptiert wird, auch wenn sie ihr mehr als einmal auf die Nerven fällt.

In sorgfältig aufgebauter Darstellung von Menschen in ihrer Zeitepoche (zwischen 1914 und 1960) erlebt und erinnert Barry Levinson seine eigene Jugendzeit. Rührende, liebevolle, gemächlich erzählende Bilder breiten die Schätze der Erinnerung aus, auf dass sie nie verlorengehen. Auf einer weiter gespannten Ebene ist der Film zugleich ein Dokument der Erinnerung an die grossen Zeiten der Einwanderer ins Land der fast unbeschränkten Möglichkeiten. ▮▮▮

Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 91/63

Awakenings

Die Zeit des Erwachens

Regie: Penny Marshall ▮ USA 1990

ANTONIO GATTONI

Ende des Ersten Weltkriegs trat in Europa eine mysteriöse Epidemie in Erscheinung, die sich schnell verbreitete und innerhalb von zehn Jahren bis zu fünf Millionen Menschen das Leben kostete oder zerstörte. Die virale Krankheit mit dem Namen «Encephalitis lethargica» führte bei den meisten Infizierten zum sofortigen Tod, bei einigen tausend aber zu einer irreversiblen Hirnschädigung, die von Symptomen ähnlich dem Parkinsonismus begleitet war. Des somnambulen Dämmerzustands wegen, in dem die Patienten sprach- und bewegungslos verharrten, wurde die Krankheit bald als «Schlafkrankheit» bezeichnet. Die Patienten fielen in den Kliniken durch ihre grotesk-starren Haltungen auf, in denen sie ähnlich lebenden Statuen dasassen, während ihr Blick endlos ins Leere zu schweifen schien.

Lange Zeit unbeachtet von der Öffentlichkeit, von der medizinischen Wissenschaft als unheilbar

stigmatisiert, sind die «Schlafkrankheitsopfer» nun schlagartig ins mediale Rampenlicht gerückt, so grell und so bewegend, dass sich selbst die amerikanische Filmindustrie der fossilen Krankheitsgruppe angenommen hat.

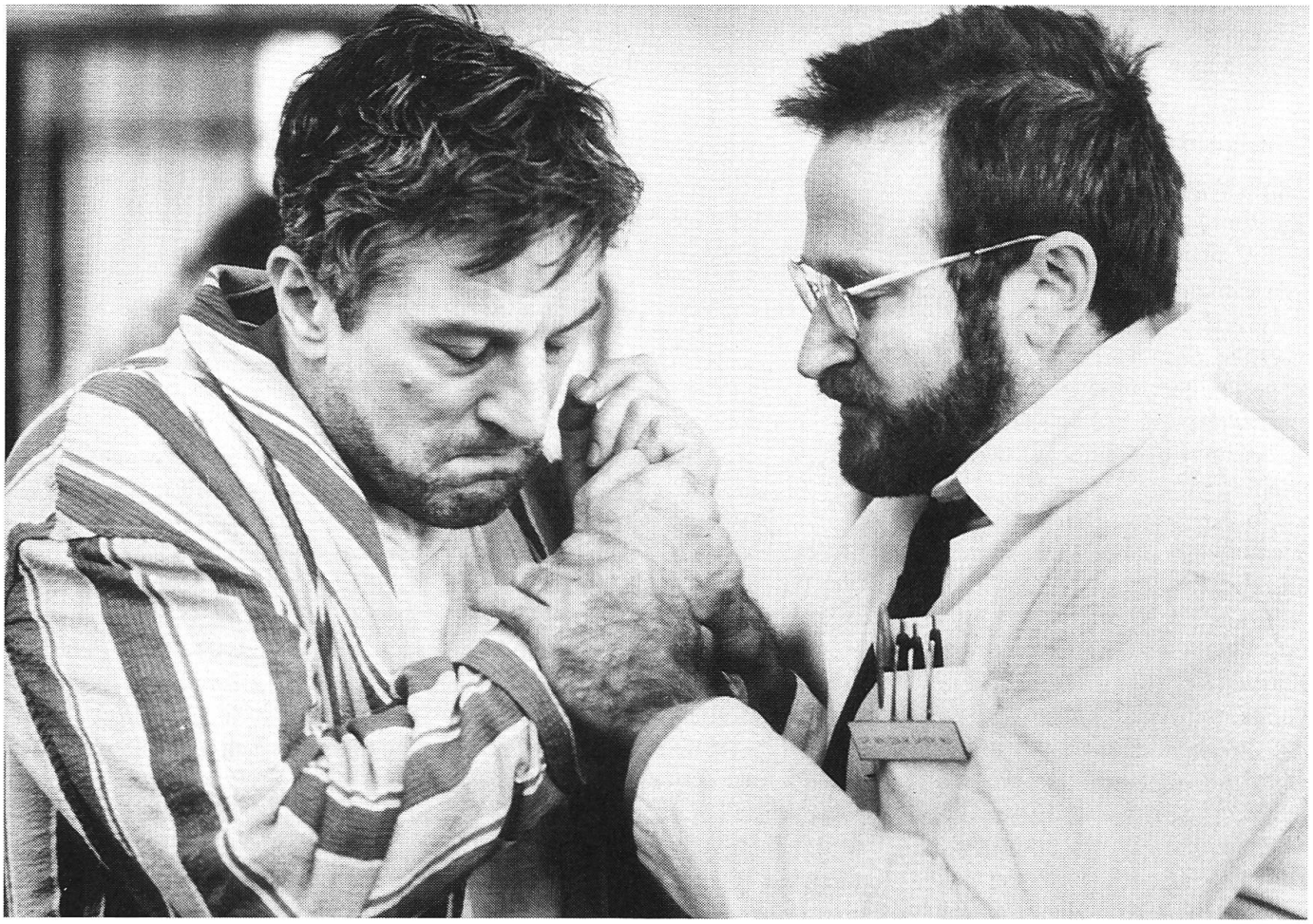
Verantwortlich für diese nachträgliche Rehabilitation ist der amerikanische Neurologe und Gehirnphilosoph Oliver Sacks. In seinem Bestsellerbuch «Awakenings» (1982) hat er seine Erfahrungen und Erlebnisse als Arzt in der Klinik Carmel beschrieben, einer Klinik in der Nähe von New York, bei der vornehmlich Patienten mit der Diagnose «Schlafkrankheit» untergebracht waren. Die subtil referierten Falldarstellungen von Sacks sind allerdings weit mehr als nur sachliche Medizinalberichte, es sind mit viel Sympathie für nostalgische Details angereichterte, biografische Auszüge von Menschen, die der Autor im Verlaufe seiner ärztlichen Tätigkeit persönlich kennen- und schätzengelernt hat.

Bewegendes filmisches Rührstück

Die kommerzielle Aufbereitbarkeit der menschlichen Tragödie und Hollywoods erwachendes Herz für Minderheiten waren wahrscheinlich die Beweggründe, die kapitale Geldgeber der Traumfabrik auf die Idee gebracht haben, aus der wahren Geschichte ein bewegendes filmisches Rührstück zu gestalten.

Der Film erzählt autobiografisch aus dem Leben von Oliver Sacks (Robin Williams), wie er 1966 als naiver Forscher in die Klinik Mount Carmel kommt und dort als praktizierender Arzt ratlos den stummen Schlafkranken gegenübersteht, die alle seine Fragen mit starrem Blick und steifer Haltung beantworten. Irritiert und fasziniert zugleich, versucht Sacks (im Film auf Sayer abgeändert) hinter die maskenhaften Gesichter der Patienten zu gelangen. Nach vielen Fehlschlägen und mühsamer Kontaktaufnahme stellt er mit Erstaunen fest, dass die Kranken zwar ihre Ausdrucksfähigkeit verloren haben, ihre Umwelt aber aufs genaueste registrieren. Durch die Verabreichung von L-Dopa, einem Medikament, das mit Hilfe des künstlichen Aufbaus von Dopamin die Blockierung der zerebralen Nervenzellen aufhebt, bewirkt Sacks bei seinen Patienten ein wahres Wunder. Rigidität und Tremor verschwinden und die Patienten erwachen zu einem neuen Leben. Sie beginnen jedoch in Gefühl und Gedanken da zu leben, wo sie vor dreissig oder mehr Jahren aufgehört haben. Ihr Bewusstsein funktioniert, als wenn die Zeit mit Ausbruch der Krankheit zum Stillstand gekommen

Arzt und Patient: Robin Williams und Robert De Niro.



wäre. Doch das Wunderheilmittel L-Dopa erweist sich bald als trügerische Illusion. Die Wirkung nimmt ab, die Dosis muss erhöht werden, und die kurzen Momente der Lebensfreude weichen dem alten Leiden.

«Awakenings» greift exemplarisch die Fallgeschichte von Leonard L. heraus, einem Büchernarren, dessen Erwachen aus der Krankheit umso dramatischere Folgen zeitigte, als für die kurze Zeitspanne der L-Dopa-Wirkung eine überdurchschnittliche Begabung aufblitzte, die jedoch sogleich nach Wirkungsschwund von L-Dopa wieder im Dämmerzustand verschwand. Ein erschütterndes Beispiel für die Zerbrechlichkeit des Daseins zwischen Hoffnung und Verzweiflung, zwischen Freude und Resignation. Natürlich hat sich, wie zu erwarten war, Robert De Niro der Rolle Leonard L.s angenommen und bewältigt sie mit der von ihm bekannten Besessenheit. De Niros zweifellos bravouröse Schauspielleistung zeigt allerdings sehr deutlich die Grenzen einer Fiktionalisierung emotional-heikler Realitäten auf. Wer kann schon den rastlosen De Niro als verrenkte Puppe im Rollstuhl sehen, ohne unweigerlich ein mulmiges Gefühl der voyeuristischen Geschmacklosigkeit und Peinlichkeit dabei zu empfinden? Die leise Tragik der Einzelschicksale und ihre humane, ins Philosophische greifende Konsequenz, wie z. B. im Plädoyer für ein intensives Leben angesichts des ewignahen Hauchs des Todes, kann weder mit grimassigem Schauspiel noch mit rührseliger Gefühlsduselei adäquat in Bilder umgesetzt werden.

Eine dokumentarische Aufarbeitung wäre wohl geeigneter gewesen, zumal der Zuschauer mit den spärlichen Informationen, die er über die medizinischen und historischen Hintergründe der eigenartigen Krankheit enthält, nur verunsichert wird. Dass Oliver Sacks selbst als Berater bei den Aufnahmen mitgewirkt haben soll, ist um so schwerer zu verstehen, als er in seinem Buch auf jede Sensationslust verzichtet.

Gerade die dokumentarisch-belegte Komplexität des Themas verträgt sich schlecht mit dem simplifizierenden Einsatz von tränigen, dramaturgischen Mitteln und Klischees aus der Melo-Kiste. Wenn da die Patienten (alle von Schauspielern gespielt) nach Verabreichung von L-Dopa wie auf Gottes Befehl aus ihren Betten springen und wild gestikulierend ihre Auferstehung feiern, geht die melodramatische Zuspitzung eines für die Beteiligten weltbewegenden Ereignisses in Lächerlichkeit über.

Ähnliches gilt für das grosse Erwachen des Leonard L., der kaum aus seinem Dornröschenschlaf erwacht, schon in die obligate Love Story hineingeschubst wird und natürlich – o weh! – nach eingetretenem Rückfall auf platonische Ressourcen zurückgreifen muss.

Penny Marshall, die Regisseurin von leichtfüssigen Komödien wie «Big» und «Jumping Jack Flash», erweist sich dem Ernst der Geschichte schlichtweg nicht gewachsen. Sie setzt häufig auf eine oberflächlich-platte Komik, wo eigentlich das Geschick einfühlsamer Zurückhaltung angebracht wäre. Robin Williams z. B. stellt den Arzt Oliver Sacks als linkischen, zurückgezogen lebenden Professorentölpel dar, der vor lauter Schüchternheit und Arbeitswut nicht merkt, dass sich eine Krankenschwester für ihn interessiert. Doch am Schluss hat auch der beziehungsarme Doktor seine Lektion begriffen: Lieben geht über Studieren. ▮▮▮

Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 91/64

Nuit d'été en ville

Eine Sommernacht in der Stadt

Regie: Michel Deville ▮ Frankreich 1990

CHANDRA KURT

Ausschlaggebend für das Entstehen von «Eine Sommernacht in der Stadt» war, dass Michel Devilles Lust auf einen spektakulären Filmstoff voller Geschehen und Abenteuer hatte. Deville war bereit, mit seinem Filmteam eine Reise in die Fremde anzutreten. An einen Ort voller Verwicklungen, Figuren und Landschaften. Einen Film zu machen über das Verlangen, das Gefühl der Liebe und die Intimität. Die Herausforderung lag für den Regisseur in der Einfachheit des Geschehens: Irgendwo treffen sich ein Mann und eine Frau und verbringen eine durchwachte Nacht (nuit blanche) in ihrer Wohnung. Jean-Hugues Anglade und Marie Trintignant spielen Louis und Emilie, das kunstvolle und poetische Liebes-Duo. Der Film beginnt damit, dass Louis Emilies Orgasmus betrachtet, und endet, als der selbe Mann ihr beim Einschlafen zusieht, bis er schliesslich selber einschläft. Zwischen den beiden Einspielungen liegt ein Berg gesprochener und gedachter Worte und der Beginn einer Liebe.

Das «Nuit d'été en ville» nicht zum Pornofilm verkommt, ist das Verdienst von Michel Deville. Obschon sich das Liebes-Duo erst seit wenigen Augenblicken kennt und nur die ersten körperlichen Lüste gestillt hat, ist Deville nicht die Liebe als Akt wichtig, vielmehr das Gespräch, das sie hervorruft. Feinfühlig lässt er Emilie und Louis aus den verschiedensten Gängen ihrer Gedankenwelt erzählen. Frische Neugier und Verlangen nach dem sprachlichen Ausdruck erfüllen zum grossen Teil die Atmosphäre. Lügen, Fragen, Geständnisse und Erinnerungen werden ausgetauscht. Doch zuviel Vertrauen schafft Angst. Angst vor schmerzlichen und bereits erlebten Verlusten. Sie verjagt ihn und weint, weil er nicht geblieben ist. Doch er ist geblieben.

Fragen tauchen auf. Warum ist Louis noch da? Wieso lässt er sich auf dieses Spiel ein, bei ihr einzuziehen? Und sie, ist sie bereit, ihre Zukunft mit einem «Fremden» zu teilen?

Die vielen Fragezeichen wecken eine sensible und prickelnde Spannung, die durch die hemmungslose, aber wunderschöne Nacktheit der beiden Darsteller zusätzlich unterstrichen wird. Erstaunlich ihre Leistung, trotz fünfundzwanzigköpfigem Filmteam so natürlich und lokker zu erscheinen. Sie waren total sich selber überlassen. Marie Trintignant empfand diesen Zustand der totalen Blösse als eine Art der «sanften Einsamkeit».

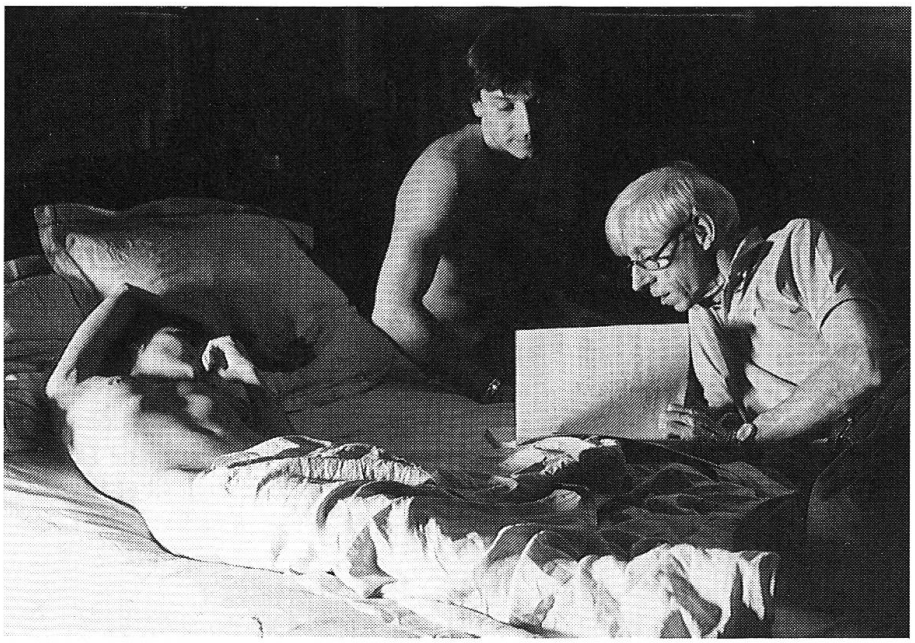
Lange und tiefgründige Einstellungen folgen dem sich gegenseitig erforschenden Paar. Sie lauern wie beim Katz-und-Maus-Spiel, warten und schlagen zu. Manchmal tut's weh, andere Male nicht. Zwei Welten stehen sich gegenüber und wissen nicht so recht, ob sie zusammenpassen. Die Körper des jungen Liebespaares werden zur filmischen Naturlandschaft.

Der einzige Schauplatz sind die Räume von Emilies Wohnung. Hier lieben, sprechen, hassen und weinen sie. Aus diesem Grund spielt die Beleuchtung (Bernard Lutic) eine zentrale Rolle. Sie bestimmt weitgehend die Stimmung, die in diesem Film sanft und lauwarm ist. Um dies zu erreichen, verwendete Bernard Lutic während der ganzen Länge des Films ein «ganzes Ballett an Ein- und Ausschaltungen des Lichtes».

In knapp neunzig Minuten Spielzeit porträtiert Michel Deville Gespräche und Verhaltensmuster verliebter Paare auf höchster künstlerischer und schauspierlerischer Ebene, begleitet durch die ersten beiden Sätze von Camille Saint-Saën Kammermusikwerk Quartett Nr. 1 opus 112. ▮▮▮

Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 91/68

Michel Deville und seine zwei Protagonisten Marie Trintignant und Jean-Hugues Anglade.



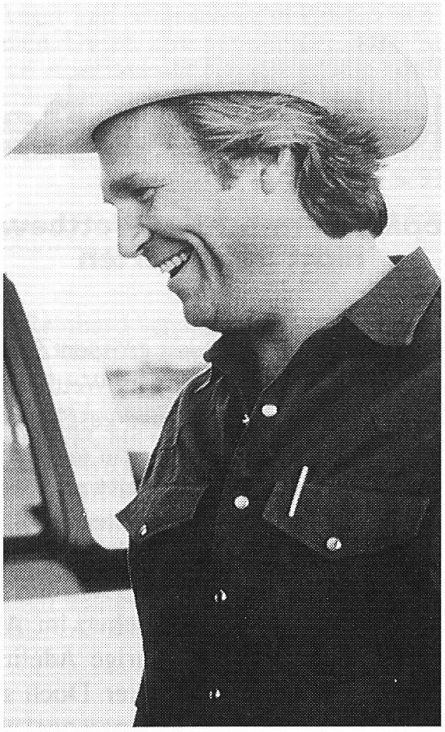
Texasville

Regie: Peter Bogdanovich ▮ USA 1990

FRANZ EVERSCHOR

fd. «Texasville» ist Peter Bogdanovichs Versuch, seine nostalgisch-realistische Beschreibung des Kleinstadt-Amerikas der «Last Picture Show» von 1971 fortzusetzen. Man muss sich zurückerinnern, was die Dimension des Kultfilms von damals ausmachte, um zu ermessen, wie enttäuschend Bogdanovich mit dieser Fortsetzung gescheitert ist. Die «Last Picture Show» war nicht nur Nostalgie und Reverenz an Bogdanovichs Kino-Vorbilder John Ford und Howard Hawks, sondern benutzte die Rückkehr in die Zeit des Korea-Kriegs für eine implizite Beschreibung des amerikanischen Kleinbürgertums im Vietnam-Krieg. Vor dem Hintergrund der grossen Pionierzeit-Abenteuer, die in der letzten Vorstellung des seine Türen schliessenden Dorfkinos endgültig der Vergangenheit überantwortet wurden, handelte er von Idealen und Wunschbildern einer Generation, deren Träume durch die banale Wirklichkeit abrupt abgebrochen wurden. Die Kulisse einer beinahe noch greifbaren Illusion machte die Desillusionierung amerikanischer Kleinstadt-Realität zur physisch mitvollziehbaren und auf den Mentalitätswandel Gesamt-Amerikas übertragbaren Erfahrung.

Spielte der 1971 gedrehte Film auch bereits in der Vergangenheit, so war dessen Rückblende doch die Beschwörung einer Situation und einer Gesellschaft, deren Parallelität zur Entstehungszeit des Films dem Geschehen zusätzlichen Sinn verlieh. «Texasville», in den Tagen Ronald Reagens und der Olympischen Spiele von Los Angeles angesiedelt, war bei seiner Premiere bereits überholt. Die Konflikte, die dem Helden aus fallenden Ölpreisen und einer den Texas-Millionären feindlichen Wirtschaftslage entstanden, haben sich längst umgekehrt. Und die Folgen der heutigen Rezession weisen wenig Bezüge zu den (auch nur oberflächlich angedeuteten) Beschwernissen der texanischen Ölbarone auf, die ihrerseits nicht annähernd von der gleichen Relevanz für das Leben im ländlichen Amerika waren wie seinerzeit die alle und jeden betreffende Kriegssituation.



Jeff Bridges.

Bogdanovich lässt die Figuren seines alten Films zurückkehren, dreissig Jahre älter und vom Schicksal in recht unterschiedliche Richtungen getrieben, vor allem seine damaligen «Helden» Duane und Jacy. Sie sind nicht nur älter, sondern auch müder geworden, haben kaum anderes im Sinn, als dem Verlust ihrer Virilität und ihrer Begehrbarkeit nachzutrauern. Duane sieht sich von den Frauen-Abenteuern seines Sohnes beständig in seiner Männlichkeit bedroht; Jacy vermag den Tod ihres Sohnes nicht zu überwinden. Auch die anderen aus der «Letzten Vorstellung» bekannten Personen existieren nur noch als Schattenbilder ihrer selbst, kulminierend in Timothy Bottoms Sonny, der halluzinierend Filme am texanischen Himmel sieht.

Bogdanovich versucht, den Abbau seiner Helden zu ironisieren; doch die Ironie überträgt sich nicht.
Er versucht, den Verlust der alles bewegenden Kinowelt, der melancholischen Illusion des bildgewordenen amerikanischen Heroismus, zu beklagen; doch die Klage dringt nicht in die Herzen seiner Zuschauer. Was sich da langsam und schleppend in ebenso müden wie fahlen Farben auf der Leinwand vollzieht, sind nicht mehr Schicksale, mit denen sich das Publikum identifizieren kann, sondern Gegebenheiten, die langweilig an einem vorbeiziehen, die niemanden etwas angehen, weil kein Funke von ihnen überspringt.

In diesem Film geht es einem wie bei dem Versuch, alte Bekanntschaften nach drei Jahrzehnten wieder aufleben zu lassen: Man ist sich fremd und gleichgültig geworden. Um wieviel mehr müssen sich jene Zuschauer in «Texasville» langweilen, die zu jung sind, um «Die letzte Vorstellung» je gesehen zu haben, oder auch nur die Kinogänger, die sich kaum mehr genau an den alten Film erinnern. Denn leider entbehrt der Film auch aller formalen Tugenden früherer Bogdanovich-Filme.
Es ist geradezu, als ob nicht nur die jungen Helden der fünfziger Jahre mit dem Alter träge und überdrüssig wären, sondern als ob auch der Regisseur seine Faszination für die grossen Filmemacher verloren und vergessen habe, so eintönig und uninspiriert lässt er die Kamera neben seinen Akteuren herlaufen. ▮▮▮

Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 91/75