Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 43 (1991)
Heft: 9

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: 10.01.2026

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

An Angel at My Table

Ein Engel an meiner Tafel

Regie: Jane Campion ▮ Neuseeland 1990

FRANZ ULRICH

Zunächst sollte es kein Kino-Film sein, sondern eine dreiteilige, auf 16mm gedrehte Fernseh-Miniserie nach der autobiografischen Trilogie Janet Frames (geboren 1924), die als bedeutendste Schriftstellerin Neuseelands gilt. Bewusst für den kleinen Bildschirm konzipiert und mit einer Länge von über zweieinhalb Stunden, entsprach «An Angel at My Table» nicht den Ideen, die Jane Campion vom Kinofilm hat und in ihren Kurzfilmen und vor allem in ihrem ersten langen Spielfilm «Sweetie» (1989, ZOOM 24/89) mit seiner eigenwilligen Bildsprache und Erzähltechnik entwickelte. Sie wehrte sich denn auch zuerst dagegen, die TV-Trilogie auf 35mm «aufzublasen» (das Resultat ist hervorragend!) und ins Kino zu bringen. Am letztjährigen Filmfestival von Venedig war Jane Campions Film der eigentliche Höhepunkt, heimste eine ganze Reihe von Preisen ein, darunter den Spezialpreis der Jury, den Preis der OCIC-Jury und der internationalen Filmkritik (FIPRESCI). Bei der Bekanntgabe der Preise vor der Presse kam es zu minutenlangen Tumulten, weil nicht Jane Campion, sondern Tom Stoppard für «Rosencrantz and Guildenstern Are Dead» mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet wurde.

Auf den ersten Blick ist «An Angel at My Table» gar nicht so aufregend konzipiert. Chronologisch und geradlinig wird der beschwerliche Weg Janet Frames von der ländlichen Kindheit zur anerkannten Schriftstellerin erzählt. Allerdings schreitet der Bericht nicht gemächlich in epischer Breite voran, sondern in kurzen, elliptischen Szenen und abrupten Zeitsprüngen. Jane Campions Meisterschaft besteht darin, diese Episoden ganz aus der Sicht Janets zu schildern, so dass deren Empfindungen und Ängste, ihre blockierten Bedürfnisse und befreienden Erfahrungen unmittelbar zum Ausdruck kommen. So wird die Schilderung des ständig von Entfremdung und Tod überschatteten Lebens einer Frau, «die sich selbst ins Leben schreibt», zu einem faszinierenden, aufwühlenden Erlebnis.

Bewegende Momente kindlicher Welterfahrung

Teil 1, *«To the Is-Land»*, schildert Janets Kindheit. Sie wächst in ländlicher Umgebung auf Dunedin, Neuseelands südlicher Insel, in einer armen Familie auf. Sie hat drei Schwestern und einen epileptischen Bruder. Janet hat einen feuerroten Krauskopf, ist klein, pummelig und schrecklich schüchtern. Als hässliches Entlein der Familie bewundert sie die attraktive ältere Schwester Myrtle als Vorbild. Mit einer Freundin teilt sie kleine Geheimnisse, wird mit den Tabus der Sexualität konfrontiert. Manche Erfahrungen kann sie nicht verarbeiten, und sie flieht aus beengenden Verhältnissen, aus Kummer und kindlichen Ängsten in die Welt der Bücher, der Poesie und bald auch in selber geschriebene Geschichten. In der Schule reift bei der gelehrigen, aber einsamen und verschüchterten Janet der Entschluss, Dichterin zu werden.

Als die strahlend schöne Myrtle beim Baden ertrinkt, bricht für Janet eine Welt zusammen. Diese Sequenz enthält jene Mischung aus kindlicher Unbeschwertheit, Unheimlichem, Absurdem und Zufälligem, die Janets Leben beherrscht und die Jane Campion mit fast traumwandlerisch anmutender Einfühlung und Kongenialität filmisch zu gestalten versteht. Nach einem Campingausflug stellt Janets Familie Mutmassungen über eine Fotografie an, auf der Myrtle nur gespenstisch-schemenhaft zu sehen ist, eine Art Vorwegnahme ihres Todes. Jane Campion gelingt es immer wieder, die Kindheit Janets von innen sichtbar zu machen, aus der Perspek-

tive ihrer kindlichen Erlebnisse, Freuden und Nöte, aus der die Welt der Erwachsenen geheimnisvoll, verlockend, fremd und beängstigend erscheint. Und allein wie Campion den Rotschopf Janets sich von der sattgrünen Landschaft Neuseelands abheben lässt, erweckt den Eindruck, als wäre ein pausbäckiger Engel auf die Welt herabgestiegen. Die bewegenden Momente kindlicher Welterfahrung und kindlichen Welterleidens werden häufig durch Schwarzblenden getrennt, als ob sich ein Auge öffnen und schliessen würde.

200 Elekroschocks

Der zweite Teil, *«An Angel at My Table»,* berichtet von Janets Studienzeit. Ihre Probleme verschärfen sich auf der Lehrerhochschule, sie zieht sich scheu immer mehr auf sich selbst zurück, meidet den Kontakt mit anderen. Die sensible, gehemmte Janet ist unfähig, ein Lehrerpraktikum durchzustehen. Bei einer Inspektion bringt sie kein Wort heraus, erleidet einen Nervenzusammenbruch und versucht, sich umzubringen. Ein junger Dozent, der ihre schriftstellerischen Versuche bewundert und zu dem sich Janet hingezogen fühlt, überredet sie, eine psychiatrische Heilanstalt aufzusuchen, wo sie als schizophren diagnostiziert wird. Als die jüngere Schwester Isabel bei einem Urlaub mit der Mutter ertrinkt, verstärkt sich Janets Repressivität. Sie verbringt über acht Jahre in psychiatrischen Anstalten, wird wie ein Tier gehalten, mit über zweihundert Elektroschocks traktiert. Nur der Zufall rettet sie vor einem riskanten gehirnchirurgischen Eingriff (Lobotomie): Für die Veröffentlichung ihres ersten Buches «The Lagoon» mit Kurzgeschichten, die sie während ihrer psychiatrischen Behandlung geschrieben hat, erhält sie einen Preis. Sie ist also doch nicht verrückt, erhält Anerkennung, wird akzeptiert. Sie lernt den Schriftsteller Frank Sargeson, ein kauziges Original, kennen, der ihr eine Hütte zur Verfügung stellt, in der sie leben und schreiben kann. Für eine weitere Veröffentlichung erhält Janet ein literarisches Reisestipendium, das sie für eine Fahrt nach Europa benutzt.

Im dritten Teil, *«The Envoy from Mirror City»,* fährt Janet nach kurzem Aufenthalt in London, wo sie mit den literarischen Zirkeln nicht viel anfangen kann, über Paris nach Ibiza, wo sie eine Liebesromanze mit einem Amerikaner hat, die für Janet enttäuschend endet. Der Mann kehrt in die USA zurück, ohne zu wissen, dass Janet schwanger ist. Zurück in London, begibt sich Janet nach einr Fehlgeburt erneut wegen depressiver Schübe freiwillig in psychiatrische Behandlung, wobei sie erfährt, dass die frühere Diagnose der Schizophrenie falsch war. Befreit vom Stigma der psychisch Kranken und von

Höhepunkt von Venedig 1990: Jane Campions Geschichte einer Frau, die ihr Leben durch Schreiben zurückgewinnt.

der Angst vor einer Geisteskrankheit, schreibt Janet einen Bericht über ihren Aufenthalt in neuseeländischen Nervenheilanstalten, wohnt in einem Appartement ihres Verlegers und verkehrt mit literarischen Grössen. Nach dem Tod ihres Vaters kehrt sie nach Neuseeland zurück, wo sie nun eine Berühmtheit ist. Als selbstbewusste Frau ist sie zu ihren Wurzeln zurückgekehrt, lebt in den grünen Hügeln ihrer Heimat und schreibt.

Einfühlsam, subtil und optisch einfallsreich schildert Jane Campion die Entwicklungsgeschichte einer Frau. Der Weg, der Janet aus dem kleinen Holzhaus in die Schulen und lebensbedrohenden Anstalten führt, dann nach Europa und wieder zurück nach Neuseeland, ist nicht nur geografisch, sondern auch innerlich eine ungeheuer weite Reise. Auf das kleine Mädchen wirken viele Erlebnisse und Erfahrungen bedrohlich, weil sie die kindliche Psyche überfordern. Janet ist einsam, introvertiert, aber auch gefühlvoll, romantisch und wild wie eine Figur von Emily Brontë. Eine unüberwindliche Schüchternheit, ihr unvorteilhaftes Aussehen, die schlechten Zähne, der feuerrote Haarschopf, die füllige Statur lassen in ihr kein Selbstbewusstsein entstehen, da sie ihren inneren Qualitäten und schöpferischen Fähigkeiten nicht traut. Erst die Befreiung aus der Hölle psychiatrischer Anstalten und der Ausbruch nach Europa setzen jene Kräfte in Janet frei, die sie zum selbstbewussten Menschen und zur begabten Schriftstellerin werden lassen. Es sind weniger äussere Umstände als vielmehr das Vertrauen auf die Kraft des Geistes, den Reichtum ihrer Gefühle und Empfindungen und das Vermögen ihres dichterischen Talentes, die aus der vermeintlich schwachen, lebensuntüchtigen und angeblich geistig kranken Janet eine starke Persönlichkeit werden lassen. Ihre Lebensgeschichte, die Armut und Repression, Selbstverleugnung und Minderwertigkeit, Wahnsinn und Genie umfasst, gewinnt durch die künstlerisch adäquate filmische Umsetzung durch Jane Campion eine Bedeutung weit über das Einzelschicksal hinaus. Es ist die Geschichte einer Frau, die aus eigener Kraft zu sich selbst findet und ein Werk schafft, das andere fasziniert und beglückt.

Endlich Halt gefunden: Kerry Fox als Janet.

Glücksfall

Ein besonderer Glücksfall für den Film sind die drei Darstellerinnen, die Janet als Kind (Alexia Keogh), Jugendliche (Karen Fergusson) und als Erwachsene (Kerry Fox) spielen. Wenn eine die andere (altersbedingt) ablöst, ist es fast nicht zu bemerken, so sehr gelingt es ihnen, das äussere und charakterliche Erscheinungsbild und Verhalten aufeinander abzustimmen. Dank ihrer Leistungen und der Fähigkeit Janet Campions, mit aussergewöhnlichen kreativen filmischen Mitteln sowohl die äussere als auch die innere Entwicklungsgeschichte Janet Frames samt ihrer magischen, suggestiven, geheimnisvollen und verstörenden Momenten auf die Leinwand zu bannen, machen «An Angel at My Table» zu einem der schönsten und eindruckvollsten Werke dieses Kinojahres.

Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 91/125

Malina

Regie: Werner Schroeter ▮ BRD/Österreich 1990

IRENE GENHART

«Es muss nicht das ganze Leben sein. Es ist das ganze Leben.»
(Ingeborg Bachmann, «Malina»)

Fünf Jahre hat's gedauert, bis Werner Schroeter nach dem frühen Tod seiner Lieblingsschauspielerin Magdalena Montezuma sein Schaffen auf Zelluloid wieder fortsetzte. «Malina», von Kritikern und Fans gleichermassen mit Spannung erwartet, löste in deutschen Landen vor allem Enttäuschung und laute Buhrufe aus. Das mag nicht erstaunen, lodern Schroeters Werke doch fast immer hell im Kreuzfeuer der Presse.

Doch diesmal scheint der Schwarze Peter nicht in Schroeters Extravaganz oder provokativer Art, Film zu machen, zu liegen, sondern bei seiner Drehbuchautorin Elfriede Jelinek. Sie ist letztendlich diejenige, die sich wagte, den vor allem in feministischen Kreisen als Kultbuch geachteten Roman «Malina» (1971) von Ingeborg Bachmann auf Leinwandformat zurechtzustutzen.

Rezeptionsprobleme

Wie schwierig ein solches Unterfangen ist, muss jedem klar sein, der um die verschiedenen Möglichkeiten der beiden Medien Buch und Film weiss. Diese Schwierigkeiten potenzieren sich bei der Umsetzung literarischer Vorlagen, die, wie Ingeborg Bachmanns Roman, von der tiefen Innerlichkeit ihrer Personen und von der Reduktion der äusseren Handlungsverläufe auf ein Minimum leben.

So betrachtet muss man, Thomas Bernhard zitierend, beinahe von «naturgemässen» Differenzen sprechen. Doch da tritt ein weiteres, weit sichtbareres Moment auf. In den Filmbildern mischt sich Jelineksche Graue-Alltags-Stimmung mit Schroeterschem Glanz, Glamour und Opernpomp. Treten die simplen Bilder einer durchaus fleischlichen Ménage à trois neben die phantastischen Träumen und Allegorien. Da ist die Frau ein Engel, der in hellen Flammen seiner Leidenschaft verlodert, sich später im Spiegelbild auflöst, während die Männer alle «Schweine» sind: Gefühlsschwein (Ivan, der sie mit einer andern betrügt), Denkschwein (Malina, der mit Ratio alle Dinge der Welt zu verstehen sucht), Faschistenschwein (der Vater, welcher die Tochter schon als Kind vom Dach werfen wollte). Solches verhüllt in Schroeters Ästhetik muss für Jelinek-Fans gleichermassen unerträglich sein wie für Schroeter-Liebhaber. Und wer hinter all dem immer noch Bachmanns

Isabelle Huppert und Can Togay

Spuren sucht, kommt wahrscheinlich nicht darum herum, im Chor mit Alice Schwarzer von der «Hölle» zu reden. (Alice Schwarzer: Die Hölle ist die Hölle. In: Die Zeit, 18. Januar 1991).

All diesen Rezeptionsschwierigkeiten zum Trotz soll hier versucht werden, «Malina» als Schroeters Film zu betrachten.

Feuermetaphorik

Mit «Löscht das Feuer!» hat Werner Schroeter 1986 seinen «Rosenkönig» enden lassen. Magdalenda Montezumas Schrei verhallte damals ungehört, der Traum vom Rosenparadies ging restlos in Flammen auf. Magdalenda Montezuma selber starb wenige Tage nach den Dreharbeiten an Krebs. Doch mit ihrem letzten Leinwandsatz scheint sie die Fortsetzung von Schroeters Schaffen geradezu vorweggenommen zu haben. Denn die Feuermetaphorik von der glimmenden Zigarette bis zum hell-lodernden Feuer prägt «Malina» vom ersten Bild weg, wird im zweiten Teil des Films gar zur ewig brennenden Leinwand. War Magdalenas Feuer ein äusserlicher Brand, dem Gebäude und Geliebter zum Opfer fielen, ist das Feuer in «Malina» innerer Brandherd. Dem einzig die Frau, gespielt von der agilen und hypernervösen Isabelle Huppert, zum Opfer fällt, während Männer und Räume bestehen bleiben. Solche Bilder von brennendem Schmerz und kalter Schönheit prägen Schroeters Filme vom ersten bis zum letzten. Sie gehen einher mit einer Ikonographie meist pompöser Kulturgutverramschung, tragen die Ästhetik des schönen Scheins bis zur Unerträglichkeit des Schmerzes in sich.

Werner Schroeter – Sammler, Bastler, Sucher, Hansdampf in allen Gassen der Kulturwelten – mischt, mixt, montiert unbedacht und hemmungslos das zusammen, was seinem kongenialen Geist zusammengehörig erscheint. Hat so Filme gedreht, in denen die Callas mit Catharina Valente um die Wette singt, sich Gounods «Margarethe» auf Saint-Saëns «Havanaise» reimt. Aus Schminke und Körper werden bei ihm Kaiser und Könige – Mörderinnen, Mütter und Vamps. Kein Ding ist zu gut, nicht Zutat zu Schroeters Phantasiegebilde zu werden.

In «Malina» nun scheint die Schroetersche Masslosigkeit, welche die Rezeption seiner Werke nicht selten zum Trip durch Ästhetik und Ethik der Weltgeschichte werden liess, auf eine selten bescheidene Filmsprache reduziert. Plakativ einfache Filmbilder (wenigstens zu Beginn von «Malina») reihen sich brav zur beinahe geradlinigen Erzählung; auf der Musikspur lassen sich klar Stücke von Waldoff, Manzoni, Weber, Beethoven und Traetta heraushören. Zudem sprechen sämtliche Figuren deutsch – Isabelle Huppert mit Hilfe der Stimme von Lisa Kreutzer –, und das ist wahrhaftig aussergewöhnlich für einen Mann wie Schroeter, in dessen Filmen sich die Menschen nicht selten in bis zu vier verschiedenen Sprachen unterhielten, ohne Rücksicht auf die Zuschauer.

Faszination, die sich erahnen lässt

Hinter all dem ist Schroeters Handschrift in «Malina» dennoch klar sichtbar geblieben. Am deutlichsten tritt sie da zutage, wo sich die Frau in Erinnerungsphasen und Träumen ihrer Vergangenheit oder ihren Phantasien nähert. Da sind Opernklänge hörbar, werden Arien gesungen. Werden private Erinnerungen auch Versatzstücke (deutscher Kultur-)Geschichte: Papa Schediwy wird zum NS-Schergen, der Spaghetti frisst wie ein Schwein, im Kino mit Ivan flimmert in Schwarzweiss und ungarisch ohne Untertitel die Geschichte der «Prinzessin von Kagran» über die Leinwand auf der Leinwand, und Isabelle Huppert und Can Togay (Ivan) sehen sich als Personen einer Husarengeschichte. An solch kleinen Stellen lässt sich erahnen, was Schroeter an Bachmanns Roman fasziniert haben könnte, rückt der Film auch für kurze Sekunden in die Nähe der ungeahnten Fülle von Bachmanns Roman.

Doch dann wird Elfriede Jelinek – und mit ihr die Bedingung der Leinwand – wieder sichtbar. Das, womit der Roman bis zu seinem Ende spielt – die Gestalt von Ivan, noch mehr aber diejenige von Malina – sieht sich der Film gezwungen, plump in Bilder umzusetzen. So wird Malina in der Person von Mathieu Carrière eindeutig zum «männlichen» Wesen, zum kühl-distanzierten Denkmenschen, der mit der Frau ein Jugendstilappartement an der Ungargasse in Wien bewohnt. Er ist ihr Alltagsregulator, zieht ihre verbrannten Finger von den Flammen des Gasherdes, trägt sie ins Bett, wenn sie zusammenbricht. Nur die andere Seite, die der Leidenschaften, kann er nicht mit ihr teilen – er sieht die Flammen nicht, in denen sie verbrennt.

Auf der andern Seit steht Ivan. Er steht für ihre Sinnlichkeit, ihre Sexualität, ihre Leidenschaft. Doch wie Malina die Leidenschaft mit der Frau nicht teilen kann, will Ivan die Verantwortung für den Schmerz, den solche verursacht, nicht übernehmen. Für ihn sollte die Frau mit den Gefühlen spielen lernen, wie sie für Malina mit ihrem Kopf lernen sollte, die Welt zu beherrschen. Doch für die Frau sind Gefühle nicht zum Spielen und beherrscht der Kopf nicht alleine die Welt. So verschwindet sie am Ende, be-

gleitet von ihrem sechsfachen Spiegelbild im Spiegel.

Kurz davor unterhalten sich Malina und die Frau noch einmal. «Wenn du mich jetzt nicht festhältst, ist es Mord.» «Mord?» «Ja. Aber du wirst es nicht gewesen sein.» Da klingelt im Flammenmeer der Wohnung das Telefon. «Die wohnt nicht hier. Sie haben sich verwählt.» Im Roman ist dieses Ende umgestellt. Da steht lange nach dem mysteriösen Anruf ganz simpel: Es war Mord.

Vieles bleibt offen in Schroeters Film, vieles uneingelöst, anderes reduziert auf simple Begegnungen oder einfache Begebenheit. Doch wie immer in Schroeters Filmen gibt es zwei, drei Bilder, die sich für immer auf die Netzhäute der Augen brennen. Die Szene etwa, in welcher Ivan und die Frau am Wasser sitzen, spielen. Ihre Unterhaltung, seltsam indifferent, wird durch den abrupten Aufburch unterbrochen, einige steife Gestalten stehen am Rande des Wassers, in Bewegung scheinbar erstarrt. Oder die sinnlosen Irrläufe der Frau durch leere Gassen, die immer wieder vor der einen, verschlossenen Tür enden. Ganz zuvorderst aber die Bilder der Gesichter: das von Isabelle Huppert, Can Togay, Mathieu Carrière. Von Elfi Mikesch bis in die kleinsten Regungen festgehalten, nahe. ▮▮▮

Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 91/115

Mr. Johnson

Regie: Bruce Beresford ▮ USA 1990

FRANZ ULRICH

Der schwarze Nigerianer Claude Johnson (Maynard Eziashi) ist ein «weisser Neger»: dreiteiliger weisser Anzug, Krawatte, schwarze Schuhe, Tropenhelm und Regenschirm. Vor allem aber legt er Wert auf die Anrede «Mister». Erzogen und ausgebildet in einer Missionsschule, hat er einen Job gefunden als Sekretär Harry Rudbecks (Pierce Brosnan), des neuen Verwaltungsoffiziers in Fada, einem verlorenen Aussenposten im nigerianischen Busch des Jahres 1923.

Mr. Johnson kleidet sich nicht nur wie ein Weisser, er denkt auch wie ein solcher. Er ist überangepasst, verleugnet die Wurzeln und Traditionen seiner vom Islam geprägten schwarzafrikanischen Kultur. Er hat nur ein Ziel vor Augen: ein echter Gentleman zu sein wie sein britischer Vorgesetzter. Mr. Johnson hält sich für eine geachtete Respektsperson. In seiner Arglosigkeit und Unschuld merkt er nicht, dass er in den Augen sowohl seines Stammes als auch der Kolonialherren eine ziemlich lächerliche Figur macht, weil die Diskrepanz zwischen seinem Auftreten und seiner tatsächlichen Stellung zu gross ist.

Maynard Eziaski

Illusion eines bedeutenden Lebens

Obwohl es Mr. Johnson nicht wahrhaben will, ist nur seine Schale europäisch, im Kern ist er ein Afrikaner geblieben. Er steht zwischen zwei Kulturen: Von der einen kommt er nicht los, die andere bleibt ihm fremd. Von den weissen Vorbildern kann er nur äussere Formen und Funktionen nachahmen, das Innere des Kolonialismus mit seiner Menschenverachtung und seinem Rassismus kann er nicht erkennen. Für ihn geht die Zeit zu schnell, auch wenn die Uhr in Rudbecks Büro stillsteht. Um sich die schöne Damu (Bella Enahoro) als Frau «leisten» zu können, macht Mr. Johnson Schulden. Als er diese nicht bezahlen kann, betrügt er ohne jeden Skrupel seinen «Freund» Rudbeck und verkauft dem Vertrauensmann des Emirs von Fada geheime Informationen über die Engländer.

Rudbeck setzt seinen ganzen Ehrgeiz in den Bau einer Strasse, die Fada eine wirtschaftliche Entwicklung ermöglichen soll. Als das Geld ausgeht, rät ihm Mr. Johnson, die Beträge auf anderen Konten zweckzuentfremden und sie nach Beendigung des Strassenbaus wieder zurückzuzahlen. Das widerspricht zwar den redlichen Prinzipien Rudbecks, aber er willigt in die «dop-

EIN MICHAEL APTED FILM (GORILLAS IN THE MIST)

JETZT IM KINO

"FÜR DIE ANKLAGE :
JEDEDIAH TUCKER WARD..."

"FÜR DIE VERTEIDIGUNG :
MARGARET ELEANOR WARD..."

IM KAMPF UM
METHODEN, BEI
DENEN MENSCHEN
NICHT ZAHLEN.

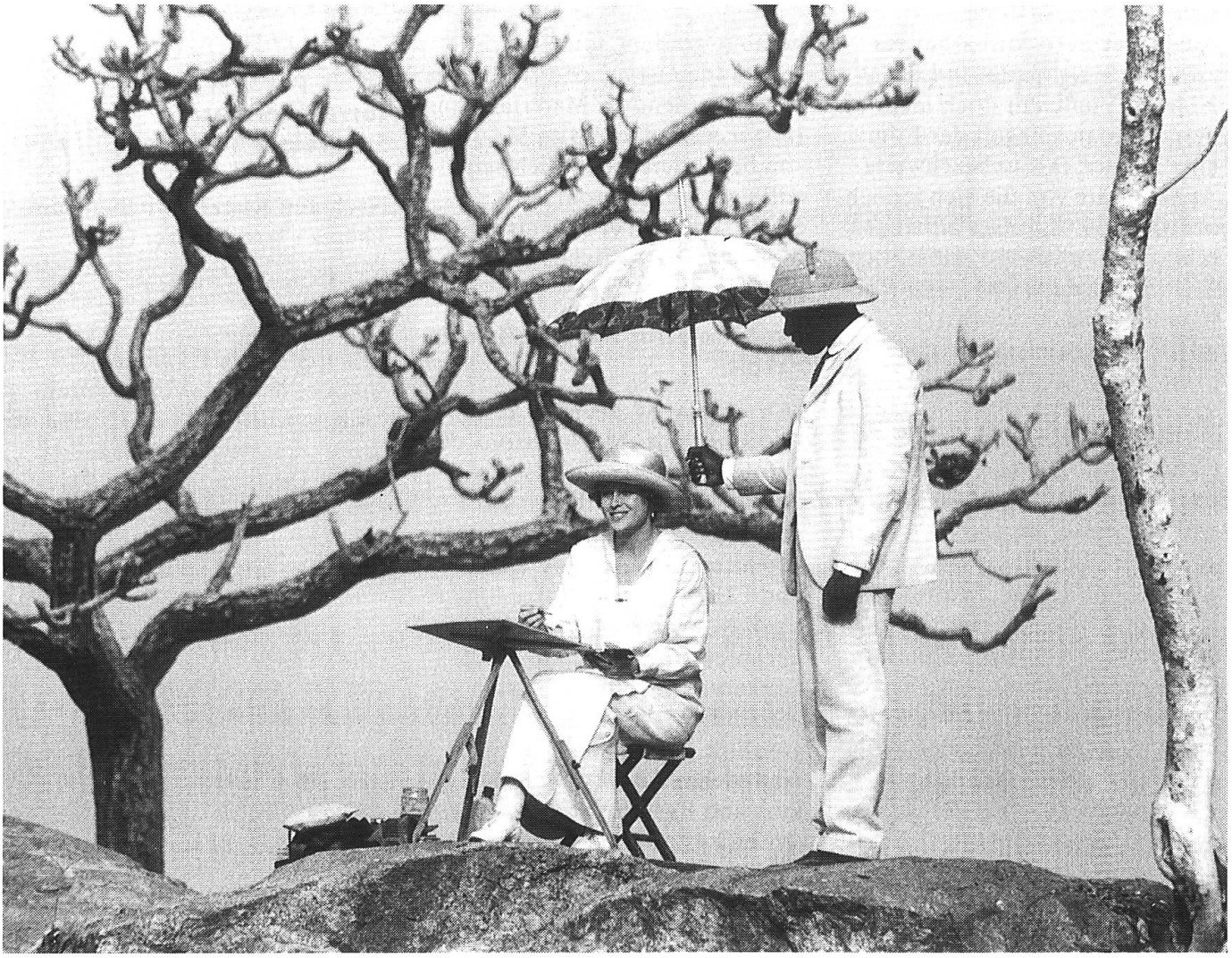
GENE HACKMAN - MARY ELIZABETH MASTRANTONIO

CLASS ACTION

DAS GESETZT DER MACHT

TWENTIETH CENTURY FOX PRESENTS AN INTERSCOPE COMMUNICATIONS PRODUCTION A MICHAEL APTED FILM GENE HACKMAN MARY ELIZABETH MASTRANTONIO
CLASS ACTION MUSIC BY JAMES HORNER DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY CONRAD L. HALL, A.S.C.
PRODUCTION DESIGNER TODD HALLOWELL EDITED BY IAN CRAFFORD WRITTEN BY CAROLYN SHELBY & CHRISTOPHER AMES
AND SAMANTHA SHAD PRODUCED BY TED FIELD, SCOTT KROOPF AND ROBERT W. CORT DIRECTED BY MICHAEL APTED

20th CENTURY FOX



pelte Buchführung» Johnsons ein. Diese wird bei einer Kontrolle entdeckt, worauf Mr. Johnson von Rudbeck, der sein Gesicht wahren muss, bedenkenlos gefeuert wird. Mr. Johnson findet Arbeit bei dem weissen Ladenbesitzer und ehemaligen Sergeanten Gollup (Edward Woodward), an dessen Saufgelagen Mr. Johnson gutmütig teilnimmt. Ihre Kumpanei nimmt ein Ende, als Gollup entdecken muss, dass Mr. Johnson in seiner Abwesenheit ein wildes Fest für Freunde und Dorfbewohner im Laden steigen lässt – Mr. Johnson wird vor die Türe gesetzt.

Rudbeck erbarmt sich des arbeitslosen Mr. Johnson und stellt ihn beim Strassenbau ein, wo Mr. Johnson bald Vorarbeiter wird und sich zur treibenden Kraft des Unternehmens entwikkelt. Ohne ihn wäre die Strasse nicht so schnell fertig gebaut worden. Da entdeckt Rudbeck, dass Mr. Johnson zur Finanzierung seines Lebensstandards Geld aus der Baukasse «entliehen» und Brückenzölle erhoben und in die eigene Taschen gesteckt hat, was die erneute Entlassung Johnsons zur Folge hat. Obwohl wieder arbeitslos und von seiner Frau verlassen, hält Mr. Johnson weiter an der Illusion eines bedeutenden, gentlemanliken Lebens fest. Das Geld für seine Feste stiehlt er aus der Ladenkasse. Als Gollup ihn dabei erwischt und Mr. Johnson fast erwürgt, gerät dieser in Panik, ersticht den Weissen und wird dafür zum Tod durch den Strang verurteilt. Mr. Johnson trägt das Verdikt mit Fassung, aber gehängt zu werden erscheint ihm als ein nicht standesgemässer Tod. Er bittet Rudbeck, ihn zu erschiessen. Und der erweist ihm auch diesen letzten «Freundschaftsdienst».

Entwurzelte Opfer

Wie Joyce Carys Roman «Mr. Johnson», der 1939 in London veröffentlicht wurde, ist auch Bruce Beresfords Film kein vordergründig moralisierendes, antiimperialistisches Werk, sondern eine um Differenzierung bemühte, bei Befesford allerdings auch sehr geschönte Zeichnung der kolonialen Wirklichkeit. Beide konnten aus eigenen Erfahrungen schöpfen: Der Brite Cary war als Verwaltungsbeamter in

Britisch-Nigeria tätig, der Australier Beresford arbeitete zwei Jahre als Cutter in Lagos/ Nigeria. Vielleicht noch mehr als beim Roman spiegelt der Film eine heitere, fast unbeschwerte Atmosphäre vor, die sich jedoch bei näherem Zusehen als trügerische Fassade erweist, hinter der eine grausame Wirklichkeit immer häufiger aufblitzt, je länger der etwas langatmig und umständlich beginnenden Film dauert.

Als Opfer des Kolonialismus ist Mr. Johnson zwischen zwei Welten geraten, zwischen jene feudale, jedem Wandel feindlich gesinnte seines Stammes und jene formalistische, institutionisierte und fortschrittsgläubige der Weissen. In dieser Situation muss ein entwurzelter Mensch wie Mr. Johnson in seiner Arglosigkeit und Unschuld scheitern, da er auf keiner Seite irgendwelche Solidarität findet. Seine Tragik wird um so eher sichtbar, als er als eine Art Komplementärfigur zu Rudbeck angelegt ist. Beide setzen sich über bürokratische Formalitäten hinweg, wenn es um die Verwirklichung ihrer hochgesteckten Ziele geht. Mr. Johnson natürliche Intelligenz und Phantasie ergänzen harmonisch Rudbecks Tatkraft und technisches Können. Für beide wird der Bau der Strasse zum Symbol einer schöpferischen Zusammenarbeit und des Fortschritts. Aber der eine steht innerhalb, der andere ausserhalb des «Systems». Der ausserhalb verfängt sich in dessen Fallstrikken.

Ähnlich wie Mr. Johnson ist auch Sargy Gollup ein Entwurzelter, ein der europäischen Zivilisation und sich selbst entfremdeter Alkoholiker. An ihm, der gutmütig und verständisvoll, aber auch sadistisch, skrupellos und herrschsüchtig sein kann, wird die Schizophrenie der Kolonialherren am deutlichsten exemplifiziert: ihr Schwanken zwischen herablassendem, missionarischem Idealismus und rücksichtlos ausbeutendem Materialismus. Immer wenn Gollup zu Mr. Johnson besonders freundlich sein will und ihm Komplimente macht, entlarvt er sich als schlimmer, unverbesserlicher Rassist.

Ambivalente Kolonialismus-Kritik

Fast scheint es, als hätte Bruce Beresford mit «Mr. Johnson» den Erfolg von «Driving Miss Daisy» (1989, ZOOM 7/90), wo sich eine alte Weisse und ein schwarzer Alter über Rassen-, Klassen- und Charaktergegensätze hinweg irgendwie zusammenraufen, wiederholen wollen. Bei aller Ähnlichkeit des Konfklikt gibt es jedoch bei «Mr. Johnson» keine voreilige Versöhnung; die Auseinandersetzung mit Kolonialismus und Rassismus ist ambivalenter, zwiespältiger und darum auch interessanter. Der Film trägt seine Kritik am Kolonialismus nicht unübersehbar vor sich her, sie ist vielmehr unter einer netten, gefälligen Oberfläche versteckt. Mr. Johnsons tiefer Fall kündigt sich in mehreren Episoden an, trotzdem kommt das tragische Ende unerwartet und überraschend.

Dennoch, ein Unbehagen bleibt. Beresfords Film wirkt streckenweise zu glatt, es gibt einige Postkartenansichten und prachtvoll gefilmte Sonnenuntergänge zu viel, und – was schwerer wiegt – die Retro-Satire auf eine Welt, die sich inzwischen doch erheblich verändert hat, zeichnet die Schwarzen klischeehaft als grosse unverantwortliche, aber schlaue Kinder, als Spinner und Phantasten mit (meist) sonnigem Gemüt. ▮▮▮

Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 91/132

KURZ NOTIERT

Terra-Filme auf Schweizer Tournee

Nach den Konzeptwochen zum Thema «Terra-Filme» (siehe ZOOM 8/91) in der Roten Fabrik in Zürich laufen die Filme der Terra ab anfangs Mai in verschiedenen Städten. Daten und Titel sind der Rubrik «Veranstaltungen» im Mittelteil von ZOOM zu entnehmen. Ausserdem stehen die Filme noch bis Ende 1991 für Spielstellen in der Schweiz zur Verfügung. – Auskunft: D. Siegrist, Tel. 01/271 00 75.

Keine Werbung im öffentlich-rechtlichen Rundfunk Schwedens

edp. Nach «ausführlicher und sehr heisser Debatte», so Radio Schweden, haben Schwedens regierende Sozialdemokraten eine «überfällige» Entscheidung getroffen: Keine Werbung im öffentlich-rechtlichen Radio und Fernsehen, Werbung wird es ausschliesslich auf einem einzigen privaten Fernsehkanal geben. Das Thema Werbung geht jetzt vor die Fernsehkommission, bestehend aus Vertretern aller im Parlament vertretenen Parteien, die schon am 2. April eine entsprechende Vorlage fertig haben will, das Parlament wird dann im Juni endgültig entscheiden. «In Medienkreisen», so Radio Schweden, «atmet man nun erleichtert auf, vor allem in den öffentlich-rechtlichen Anstalten. Die Fronten scheinen geklärt und damit auch weitgehend die Finanzhilfe für die beiden staatlichen Fernsehprogramme. Eine weitere Verzögerung hätte bedeutet, dass womöglich die Privatsender, finanziert durch Werbung, den staatlichen Anstalten in absehbarer Zeit das Wasser abgraben.»