

**Zeitschrift:** Zoom : Zeitschrift für Film  
**Herausgeber:** Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst  
**Band:** 44 (1992)  
**Heft:** 2  
  
**Rubrik:** Kritik

### **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:** 09.01.2026

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

# JFK

Regie: Oliver Stone  
USA 1991

Martin Schlappner

**O**liver Stone, als Soldat in Vietnam zum scharfen Kritiker der amerikanischen Gesellschaft und der Politik Washingtons geworden, zieht radikaler als in jedem seiner Filme bisher die Bilanz dieser Kritik. In der Ermordung des Präsidenten John F. Kennedy am 22. November 1963 in Dallas will er die Wurzeln einer Entwicklung blosslegen,

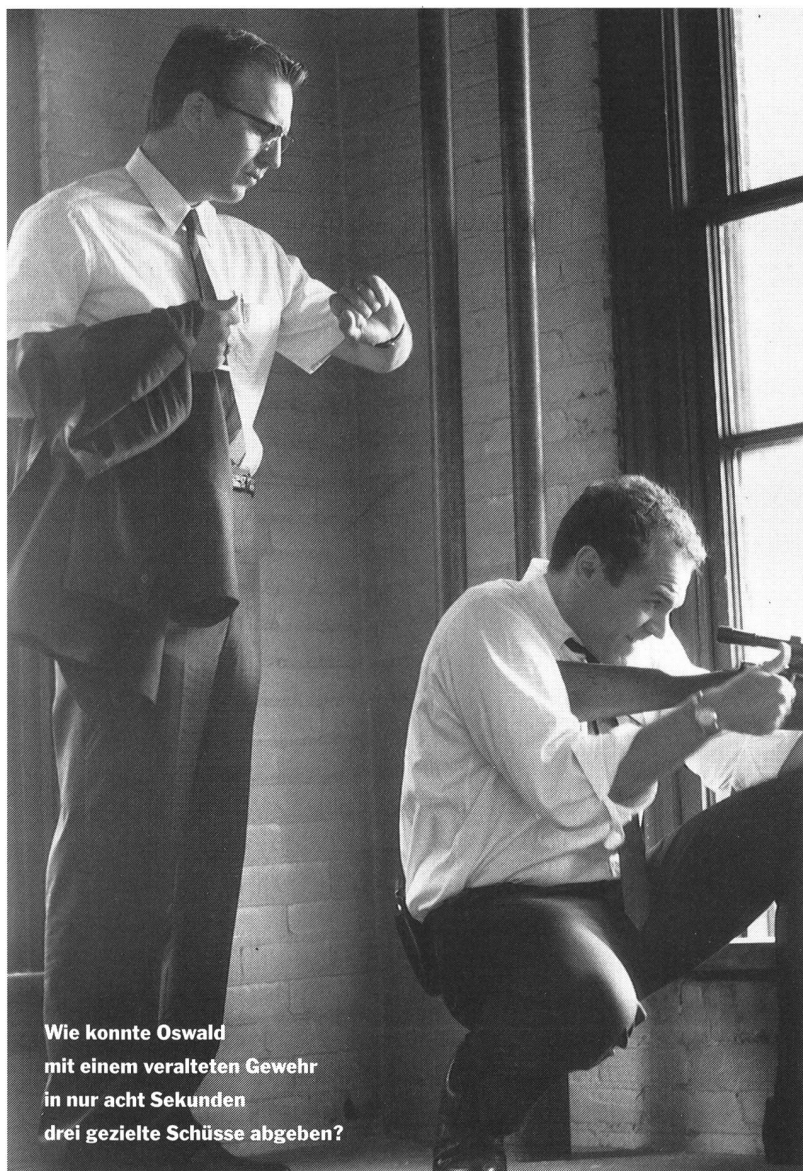
die umgreifendem Zynismus und politischem Betrug zum Durchbruch verholfen hat und im Verlust aller politischen Illusionen einer ganzen Generation die Endgültigkeit einer Tragödie erreicht hat.

Als er die Kunde verbreitete, dass er die Geschichte dieses Attentats in einem Film aufarbeiten werde, der den Beweis

erbringen wolle, dass es gegen den Präsidenten eine Verschwörung gegeben hatte, geriet Oliver Stone unter den Beschuss der Presse. Deren Kritik, sei sie nun künstlerisch argumentierend oder politisch kommentierend, hat er – seit seinem autobiografischen Vietnam-Film «Platoon» (1986) – mit fast jedem seiner Werke herausgefordert. In der Wahl der Worte für seine Gegenschläge gegen die Vorwürfe, er klittere die Geschichte des Attentates gegen Kennedy, war Oliver Stone freilich so wenig zurückhaltend wie die Leute von der Presse, die er kurzerhand als Bastarde beschimpfte.

In der Hauptsache basiert Oliver Stones drei Stunden dauernder Film auf Jim Garrisons, des ehemaligen Oberstaatsanwaltes von New Orleans, Buch «On the Trail of the Assassins»; hinzugezogen wurde auch Jim Marrs' «Crossfire: The Plot that Killed Kennedy». Jim Garrison, eine keineswegs unumstrittene Figur, hat 1967 den Geschäftsmann Clay Shaw – der, wie es sich nach seinem Tod herausstellte, tatsächlich für den CIA gearbeitet hatte – als den die Verschwörung gegen Kennedy leitenden Kopf auf die Anklagebank gesetzt. Freilich erlitt er mit seinem Prozess eine Niederlage.

Diesen Jim Garrison, den Oliver Stone als einen aufrichtigen Mann qualifiziert, dem Unrecht geschehen sei, hat der Filmemacher zu seinem Helden gewählt. Ob Garrison der Mann ohne Furcht und Tadel in der Tat war, spielt, was den Film betrifft, keine Rolle. Denn der Mann, den Oliver Stone vorstellt, ist eine Kunstfigur – eine Figur, die unverkennbar in der Tradition des amerikani-



Wie konnte Oswald mit einem veralteten Gewehr in nur acht Sekunden drei gezielte Schüsse abgeben?

schen Kinos steht. Eines Kinos, das immer wieder den Einzelnen und Redlichen, der gegen Unrecht und Verfilzung antritt, zum Helden gemacht hat. Darüber sich in Spott auszulassen, besteht keine Ursache.

So ist es denn auch durchaus zu einer Figur dieses Schlages passend, dass der Held, der von sich selber noch gar nicht weiss, dass er tatsächlich zum Helden berufen ist, sich zunächst durch nichts veranlasst sieht, in den Prozess der Aufklärung einzugreifen, der nach dem Attentat in Gang gekommen ist. Anlass hat er schon gar keinen, weil sein Amtssitz ja New Orleans, nicht Dallas ist. Erst als er in seiner Stadt, in der Sache einer Schlägerei zwischen einem ehemaligen FBI-Agenten und einem Privatdetektiv ermittelnd, auf eine Spur kommt, die einen Hinweis auf den Hintergrund des Mordes an Kennedy abgeben könnte, setzt er sich in Bewegung.

In dieser zweiten Phase seiner Entwicklung zu jenem Helden, der seinen Kampf auch durch die Aussicht auf eine Niederlage nicht abbrechen wird, kommt die Fahndung in Gang, behindert durch mancherlei Behörden, bespöttelt von der Presse, unterstützt einzig von einigen wenigen getreuen Mitarbeitern, von denen einzelne zwar immer wieder von Zweifeln geplagt werden. Dass es in der Tat eine Verschwörung gab, in welche sogar Leute aus dem Pentagon, Agenten des FBI und des CIA, Politiker reaktionären Zuschnitts verwickelt waren, wird für den Staatsanwalt zur Gewissheit, als ihm in Washington ein ausgedienter hoher Offizier, Mr. X. genannt, die Hintergründe aufdeckt. Jetzt kommt es zur Anklage, zum Prozess, zum Fiasko des Helden, dem keiner glaubt, obwohl niemand der Vermutung sich entziehen kann, dass stimme, was er als Ankläger vorgetragen hat.

Den drei Phasen der Entwicklung des Helden entspricht die Dramaturgie des Films. Er setzt ein mit einer Apo-

theose der Person des jungen Präsidenten John F. Kennedy. Dieser Vorspann, von Oliver Stone virtuos montiert, fliesst über in die Szene des Attentats in Dallas: Was da geschieht, spielt sich auf dem Bildschirm ab. Auf ihn starrt auch Jim Garrison, der Staatsanwalt, der unter schwitzenden und fluchenden Männern, wie es seiner Beliebtheit beim Volk gemäss ist, in einem dunklen Pub sitzt. Doch sein Entsetzen ist konventionell, gewiss nicht ohne Emotion, doch auch so, als ginge ihn gar nicht eigentlich an, was da geschehen ist.

Der lange mittlere Teil des Films ist belegt mit der Fahndung, die Jim Garrison, nachdem er zufällig auf eine Spur gestossen ist, auf eigene Faust in Gang setzt. Es breitet sich, wiewohl brillant in ein szenisches Puzzle umgesetzt, die Langwierigkeit des Fahndens aus, eingetaucht in eine Atmosphäre, wie man sie sich anders im Zusammenhang mit New Orleans nicht vorstellen kann: dunkle Räume in Hinterhäusern, Tropenregen, der Mardi Gras, ein gespenstisch leeres Derbystadion, ein Gefängnis, wo ein Zeuge ausgemacht werden soll. Unerklärlich erreicht diesen und jenen Zeugen der Tod – Morde als Selbstmorde getarnt? Zu den Plackereien mit Presse und Behörden, die Widerstand leisten, Einvernahmen verhindern, Gespräche verweigern, kommen die Szenen ehelichen Krachs, das Nörgeln von Jim Garrisons Frau, dass er zuviel arbeite; die Selbstanklage des Helden, das dies tatsächlich zutrefte, wobei er nicht einmal wisse, wozu. Dann kommt der Anruf aus Washington, das Treffen mit Mr. X, dessen Beichte über Treffs im Pentagon.

Von diesem Augenblick an gewinnt der Film an Kraft, an Tempo, an Sinn: Das letzte Drittel (ungefähr) ist ein Prozess- und Politthriller von Format, wie man ihn, obwohl Hollywoods Könnerschaft in solcher Darstellung von Gerichtsszenen immer meisterlich war, in solcher Intensität selten auf der Kino-

leinwand zu Gesicht bekommen hat. Jetzt tritt der Held, der bisher ohne Vertrauen zu sich selber gewesen zu sein schien, bei aller Entschlossenheit, der Wahrheit auf die Spur zu kommen, einen doch eher dämpfenden Eindruck des Schwerfälligen gemacht hatte, ganz in den Vordergrund, gewinnt Gestalt – ja, so möchte man sagen – endlich Charakter.

Der Prozess, und das ist dramaturgisch natürlich richtig, ist der Ort, an welchem die Fragen, die zu stellen sind, nun wirklich auch gestellt werden. Der Staatsanwalt, in Fahrt gekommen, eloquent bis zur Beängstigung, durch keinen Zwischenruf, durch keine wegwerfende Gebärde von Richter und Geschworenen beirrbar, stellt sie hart, genau und so aufschlussreich, dass es Vertrauen in die Ergebnisse des Warren-Berichtes, mit welchem die Diskussion um den Mord nach dem Willen von Präsident Johnson ad acta gelegt werden sollte, nicht mehr geben kann.

Dass es dieses Vertrauen in der Tat in den Vereinigten Staaten nicht mehr gibt, machen nicht nur Meinungsumfragen deutlich, sondern lässt sich ablesen auch am Erfolg eben dieses Films «JFK», dem das Publikum trotz der Befehdung durch die Kritik, die politische wie die kinematografische, in Massen zuströmt. Die Gründe dafür sind benennbar. Zum einen leuchtet der Mehrheit nach wie vor nicht ein, dass Kennedy das Opfer eines Einzeltäters geworden ist. Zum anderen ist der ermordete Präsident, was immer auch die Geschichtsschreibung über ihn, seine Amtsführung und seine staatsmännische Begabung, an den Tag gebracht hat, weiterhin jene Lichtgestalt, mit deren Tod jener bejubelte Aufbruch in die Epoche eines besseren Amerikas gewaltsam zu Ende gekommen ist. Zum dritten schliesslich ist Oliver Stones Film eine im ganzen brillante Sache, deren Sog man sich auch dann nicht entziehen kann, wenn man der Meinung ist, dass



**Warum wurde  
die vorgesehene Route  
der Fahrzeugkolonne  
kurzfristig geändert?**

der Beweis keineswegs gelungen ist, der Mord an Kennedy sei ein Staatsstreich gewesen, ausgeheckt von Militärs, ausgeführt von Exilkubanern und dirigiert von CIA-Agenten.

Man darf Oliver Stone einen maniakalen Eifer vorhalten, wird aber die Wut, die ihn erfüllt, begreifen können. Denn sein «JFK» ist ein Dokument, obwohl er weit davon entfernt ist, durch seine Machart – die Art, wie er dokumentarische Bilder mit Spielszenen zusammenschneidet, wie er (in Schwarz-Weiss) Spielszenen so vorführt, als wären sie dokumentarische Aufnahmen aus dem Jahr 1963 und nachher – ein Dokumentar Spielfilm zu sein. Der Erfolg von «JFK» weist auch darauf hin, wie tief das Trauma in der amerikanischen Gesellschaft fest sitzt, das Trauma sowohl, dass dieser Mord eine wenn auch idealisierte Hoffnung zerstört hat, wie auch das Trauma, dass die Untersuchung des Mordes jedenfalls unbefriedigend ausgelaufen, wenn nicht sträflich verschleppt worden ist.

Man kann dem Film auch wohlfeil vorhalten, er renne offene Türen ein, denn er biete neue Erkenntnisse gar nicht an. Dessen war sich Oliver Stone

ziemlich sicher bewusst: Was allein schon daran ableitbar ist, dass er keineswegs eine eindeutige Anklage erhebt, dass er vielmehr nur jene Positionen nachstellt, die in dem Augenblick aufscheinen, wenn man die Lektüre des Warren-Berichtes nicht zur endgültigen Antwort missbraucht. Im Grunde ist der Film, ohne dass er selber eine endgültige Antwort gibt, eine Kritik eben dieses Warren-Berichtes. Und in eben diesem Mass ist «JFK» ein Dokument auch des Misstrauens der Öffentlichkeit, die sich durch den Film ein weiteres Mal bestätigt findet.

Ein Dokument ist «JFK» aber auch für die Sehnsucht der Amerikaner, vieler Amerikaner zumindest, nach einer Welt, in der Politik nicht Betrug, in der der Appell an das Gewissen, der Glaube an das Gute nicht Alibis zynischer Beruhigung sind. Hier nun kann man ansetzen, will man Oliver Stones Film kritisch unter die Lupe nehmen: Die Heimkehr in eine Unschuld, wie sie die Erinnerung mit einer einst heilen amerikanischen Welt verbindet, wird es nicht mehr geben und hat es wohl auch nie gegeben. Daran ändert auch die Wut eines Oliver Stone nichts, und wenn es noch so richtig wäre,

dass der Mord an Kennedy ein Staatsstreich gewesen ist.

Ein Mord aus dem Hinterhalt jedenfalls: Oliver Stone stellte, als er den Film drehte, das Attentat noch einmal nach, und wie es ausgeführt wurde, wiederholt er im Lauf des Films immer aufs neue. Nachinszeniert sind auch dokumentarische Aufnahmen, die, so grobkörnig verschliffen, von den echten kaum mehr zu unterscheiden sind, wie umgekehrt neu inszenierte dokumentarische Szenen einen anmuten, als wären sie authentisch. Virtuos die Montage dieser zeitlichen Ebenen, die Montage im Gleichschritt mit den Figuren, die endlos miteinander in Gespräche verflochten sind; gekonnt die Verbindung von Dokumentarischem, Semidokumentarischem und der – in Farbe gedrehten – Spielfilmhandlung.

Da macht es wohl kaum mehr etwas aus, dass Kevin Costner in der Rolle des Jim Garrison so sehr nicht überzeugt, und das nicht einfach darum, weil er als Identifikationsfigur offensichtlich kalkuliert eingesetzt ist, sondern vielmehr darum, weil er ein wirklich grosser Schauspieler nicht ist. An seiner Stelle entschädigen andere Darsteller. ■



# Little Man Tate

Regie: Jodie Foster  
USA 1991

Das Wunderkind Tate

Stefan Lux

«**L**ittle Man Tate» heisst Jodie Fosters Regiedebüt, im Original eine deutliche Nuance unspektakulärer als der deutsche Verleihtitel. Während des Vorspanns ertönt der in zahllosen Interpretationen vertraute Song «I get a kick out of you», ein Liebeslied, das vielleicht deshalb so populär ist, weil es die Zuneigung nicht mit irgendeiner «liebenswerten» Eigenschaft des Gegenübers verknüpft. Mit diesem Einstieg ist der Grundtenor vorgegeben: eben nicht Zurschaustellung glanzvoller kindlicher Wundertaten, sondern filmisches Liebeslied an einen Siebenjährigen, der zu Beginn der Handlung hoffnungslos zwischen den Stühlen sitzt.

Fred Tate ist äusserlich ein Kind, dabei ein begabter Maler, Pianist, Dichter, Mathematiker usw. Fred hat Magenbeschwerden, weil ihm Probleme wie die Bedrohung des Regenwaldes stärker zusetzen als er es verkraften kann. Und Fred ist einsam, denn von anderen Kindern wird er als Aussenseiter geschnitten. Zu seiner Geburtstagfeier erscheinen keine Gäste. Rückhalt, Zuneigung und Wärme findet der Junge bei seiner alleinstehenden Mutter Dede, doch auch sie sieht die rasante Entwicklung ihres Sprösslings eher mit Misstrauen und Hilflosigkeit.

Ein klassisches Beziehungsdreieck ist die logische Konsequenz, als die Psychologin Jane Grierson auf den Plan tritt, die sich der Förderung hochbegab-



ter Kinder widmet. Jane bietet Fred einen Platz in ihrem Seminarprogramm «Odyssee des Geistes» an, eine Idee, der Dede nur zögernd zustimmt. Für Fred wird die Veranstaltung zum Schlüsseler-

lebnis, bei dem er nicht nur endlich geistig gefordert wird, sondern den Umgang mit anderen Kindern lernt. Ausserdem hat er in Jane eine enge Vertraute gefunden, die den Jungen einlädt, die

Sommerferien unter ihrer Beobachtung zu verbringen und Universitätskurse zu belegen. Wiederum zieht Dede den kürzeren, die dem Sohn «nur» einen Urlaub in Miami bieten kann, wo sie einen Aus-hilfsjob angenommen hat.

Freds Uni-Karriere beginnt mit einem kleineren Unfall, durch den er den Studenten Eddie kennenlernt, einen Kumpeltypen und Freds erste männliche Bezugsperson. Trotzdem nimmt die Sehnsucht nach Dede überhand, je mehr sich Jane als emotional unzugänglich erweist und Eddie nicht ständig verfügbar bleibt. Freds Isolation entlädt sich während einer Fernseh-Live-Talkshow, in der das «Wunderkind» die hohe Kunst der Sabotage demonstriert. Zur gleichen Zeit rettet Dede in Florida das Kind einer Freundin vor dem Ertrinken. Überstürzt verlässt sie daraufhin das Urlaubsdomizil und findet Fred, der aus

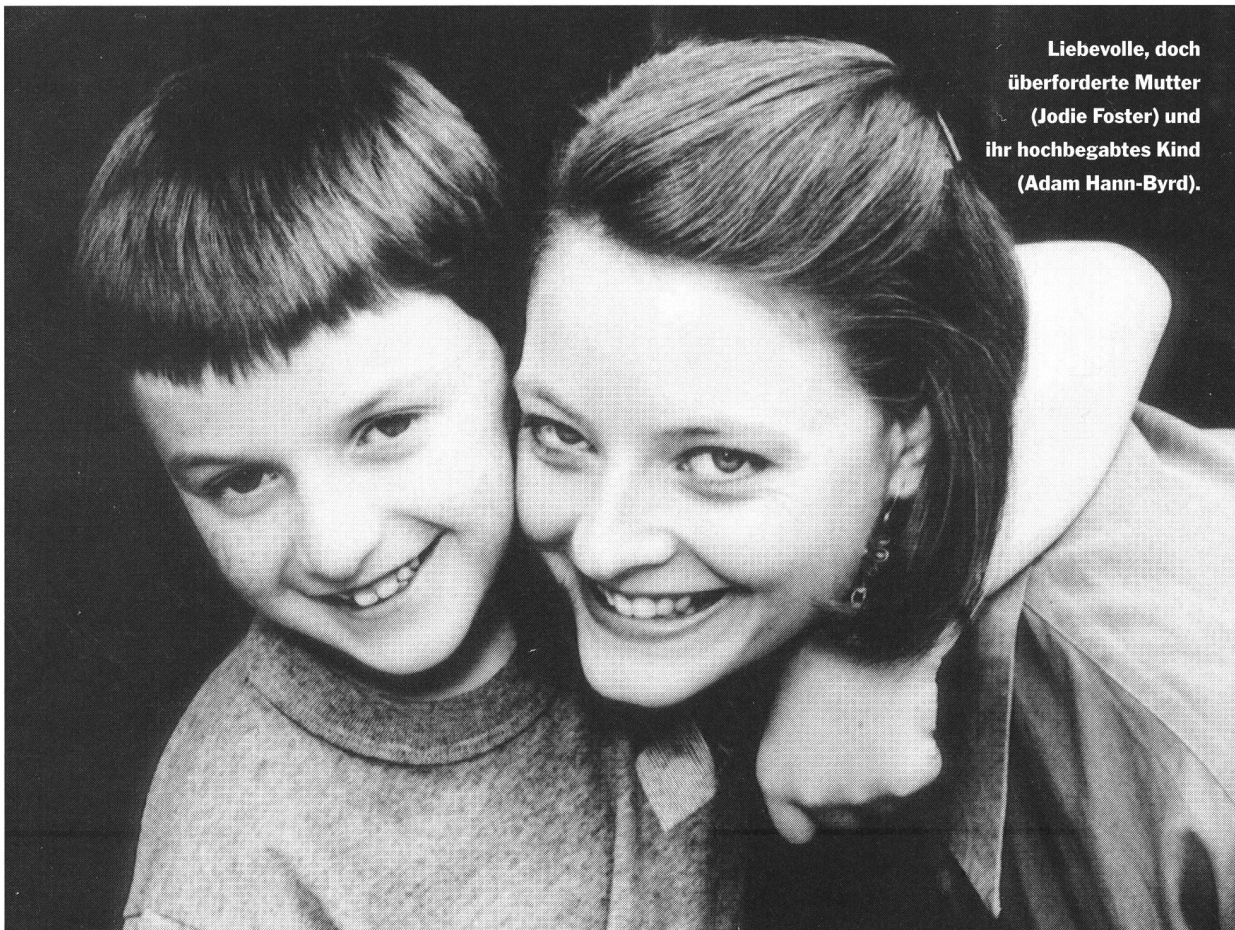
dem Fernsehstudio geflogen ist, in der heimischen Wohnung. Einige Zeit später: Fred feiert Geburtstag mit anderen Kindern und beiden «Müttern», die ihre gegenseitige Ablehnung offenbar überwunden haben.

Zur Crème der Hollywood-Regisseure muss man Jodie Foster nach ihrem Debüt (noch) nicht zählen. Erstaunlich ist es aber allemal, wie souverän sie den klischeebeladenen Figuren eines ziemlich mittelmässigen Buchs Leben einhaucht. Kammerspielartig und unspektakulär entwickeln die Charaktere feinere Nuancen, als ihre ersten Auftritte (besonders die abweisende Kühle Janes) vermuten lassen. Dass die Stars Jodie Foster und Dianne Wiest bereitwillig hinter dem neunjährigen Hauptdarsteller zurücktreten, tut dem Film ausserordentlich gut.

Melancholie und Einsamkeit spie-

geln sich in Adam Hann-Byrds Gesicht mit derselben entwaffnenden Ungezwungenheit wie Neugier und kindliche Spontaneität. Wenn Fred Tate auf der Leinwand erscheint (und das ist beinahe ständig der Fall), folgt man der Geschichte gebannt über alle Untiefen des Drehbuchs hinweg.

Dass bei aller Gefühlslastigkeit Kitsch und Sentimentalität keine Chance haben, ist sicher Jodie Fosters grösstes Verdienst, wobei aber auch Mark Ishams zurückgenommener Soundtrack eine wichtige Rolle spielt. «Little Man Tate» vermittelt einen Eindruck von den Sorgen und Nöten eines «Wunderkindes» und seiner Bezugspersonen, ohne sich als «Thesenfilm» andienen zu wollen. Kinder brauchen geistige und gefühlsmässige Förderung – das ist nicht neu, aber für einen Liebesfilm «Botschaft» genug. ■



Liebevoller, doch überforderte Mutter (Jodie Foster) und ihr hochbegabtes Kind (Adam Hann-Byrd).

# For the Boys

Regie: Mark Rydell  
USA 1991

Tage des Ruhms, Tage der Liebe ...

Michael Lang

In Francis Ford Coppolas unerreichbarem Filmepos gegen den Wahn und Unsinn des Kriegsführens, «Apocalypse Now» (1979), sieht sich das Publikum einmal in eine grelle, sich im Stakkatostil zum beklemmenden Mahnspiel steigende Szene versetzt, mitten hinein in eine der für die amerikanische Militärkultur typischen Shows, mit denen die Soldateska von Blut, Schweiß und Tränen des makabren und grotesken Vietnam-Debakels abgelenkt und moralisch aufgerüstet werden soll: Leichtgeschürzte Girls, fetziger Sound und ein ausgebuffter Conférencier heizen die Männer vom Dienst an, gaukeln ihnen eine heile Welt vor und müssen plötzlich erkennen, dass sie in der brünstigen Stimmung bald nicht mehr nur professionelle Illusionsmacher sind, sondern beim Wort genommen werden: Sex, Drugs and Rock 'n' Roll will die aufgeputschte Menge, aber subito!

In der Realität tauchen unter den Stimmungskanonen unzählige Berühmtheiten auf, Showbusiness-Kämpen wie Bob Hope etwa, aber auch mehr oder weniger zarte Weiblichkeit aus der Unterhaltungsbranche. Viele also, die einen Namen hatten oder sich einen machen wollten, indem sie – unter dem Vorwand, das Kreuz des Patriotismus hochzuhalten – als moralische Aufrüster dienten; das Showbiz streifte sich Uniformen über, setzte den Helm auf und ass mit den Boys aus der Gamelle, um sich dann im Jeep, im Helikopter flugs ins sichere Réduit zurückzuziehen.

Jetzt nimmt «For the Boys», ein

Film des routinierten Hollywood-Regisseurs («On Golden Pond», 1981, «The River», 1983) und Schauspielers («Havana», 1990) Mark Rydell das Thema auf, allerdings nicht aus der Sicht derer, die sich zwischen zwei Sturmangriffen am Anblick eines wohlgerundeten Playmates ergötzen, sondern aus der Optik eines tanzenden, swingenden und sketchenden Künstlerpaares, das sich aus PR- und fadenscheinigen Mitleidsgründen für die von den Medien stets reklameträchtig ausgeweideten Erheiterungstouren an die Front begibt. Rydells Mélo-Musical, wenn man so sagen darf, bringt die absolut grossartige Bette Midler und den allzu lange vom grossen Film abwesenden James Caan als Dixie Leonard und Eddie Sparks ins Spiel; ein Komödiantenduo, das durchaus an authentische Vorbilder wie George Burns und Gracie Allan, Fred Astaire und Ginger Rogers, Sid Cesar und Imogene Coca erinnert. Rydell zeigt ein halbes Jahrhundert Karriere, das Altwerden, den Furchen der drei Kriege entlang, die für die USA vor dem Golfkrieg im 20. Jahrhundert zentrale Bedeutung haben: der Zweite Weltkrieg, der Koreakonflikt, das Debakel in Vietnam.

Zuerst wird getingelt und getangelt in London und Nordafrika, 1942, als die wackeren Kämpen der US-Army, noch unbefleckt vom Vorwurf, Handlanger des Weltpolizisten- oder Imperialisten-denkens zu sein, als ruhmreiche Antifaschisten gefeiert wurden. Zudem war die Ära der intensiven Bildberichterstattung noch fern, drang das nackte Chaos

auf den Schlachtfeldern zensurmässig arg gefiltert übers Radio in die Stuben. Vor diesem Hintergrund also macht Dixie den aufsteigenden Tänzerinnen- und Gesangsstern mit dem zotigen Vokabular und Eddie den berechnenden, eitlen Ehrgeizling, für den Partner und das geil aufjaulende Publikum eh nur Staffage zum eigenen Aufstieg sind. Rydell, der 1981 Bette Midler mit «The Rose», der anrührenden Hommage an das der Drogensucht zum Opfer gefallene Rockidol Janis Joplin, als Kinoschauspielerin gross gemacht hatte, versteht es hervorragend, das politische, gesellschaftliche und künstlerische Klima der Zeit mit einer dramatisch aufgeschlüsselten, schwarzhumorigen, bitteren Doppelbiografie zu verknüpfen.

Und er führt die Chronik weiter, hin zum Korea-Konflikt, wo der Lack des von obersten Offizierstellen verordneten Schubidu und der künstlich erzeugten Laune der Propagandisten den Horror und die Sinnlosigkeit des Streits in asiatischen Dschungeln bereits nur noch partiell vertuschen konnte. In diesem Teil fällt Dixies Ehemann, kurz nach einer schmierigen komödiantisch aufgepeppten Begegnung anlässlich eines Auftritts. Folgerichtig ist nach diesem Schock die dritte Station Vietnam. Der erste Fernsehkrieg in der Geschichte machte auch die Truppenunterhaltung immer fragwürdiger, und engagierte Stars, wie etwa Jane Fonda, wechselten plötzlich auf die Seite der aufkommenden Protestbewegung, ein interessantes neues Phänomen.



Während des Vietnamkonflikts, 1969, will der skrupellose Eddie noch einmal auftrumpfen und überredet mit einer erpresserischen List (die Schau soll dort steigen, wo Dixies Sohn stationiert ist) auch seine Künstlergefährtin dazu. Aber auf dem Aussenposten im vietnamesischen Hochland geraten die zwei in einen der legendär gewordenen Überraschungsangriffe des Vietkong; da nützt den Meistern der Vorspiegelung verführerischer Cabaret-Tatsachen das Wegtreten nichts mehr, der Krieg offenbart seine wahre, schmutzige Fratze und der Film seine wahre Qualität: Rydell inszeniert, durchaus im Stil der Meister des kinematografischen Waffen-Balletts wie Sam Peckinpah, Francis Ford Coppola oder Stanley Kubrick, die Attacke und führt den Tod von Dixies Sohn ohne Pathos ergreifend vor, verweist auf die Tristesse der auf dem Schrapnellmüllfeld zurückbleibenden Mutter. Eine durchaus taugliche Form, Individualschicksal und Zeitgeschichte zu verbinden, festzumachen am Korsett des vordergründig locker-flockigen Schaugeschäfts, das immer wieder als Spielfeld für Intriganten, korrupte Geschäftema-

cher und politische Windhunde entlarvt wird.

«For the Boys» ist amerikanisches Starkino der feinen Art, erstaunlich differenziert in der ideologischen Ausleuchtung, trefflich ausgestattet und formidabel gespielt. Mag sein, dass der Film, bedingt durch die fatale Siegereuphorie über das vermeintlich federleichte Spiel der Alliierten im Golfkrieg, da und dort als Defaitismus angeprangert wird. Macht nichts. In einer Zeit, wo einem Millionenpublikum eine lausige Klamotte wie «Hot Shots!» allen Ernstes als Film gegen den Krieg verkauft wird, als Satire (wo doch vor allem gezeigt wird, dass gegen den Bösewicht Saddam Hussein sogar Volltrottel obsiegen können), verdient eine kommerzielle Grossproduktion wie «For the Boys» Beachtung. Sie hat formal und ethisch gesehen Stil, erliegt der Gefahr des Über-Voyeurismus nicht. Angetrieben von der Perfektionsmaschinerie Hollywood, die Action mit Entertainment und der raffinierten Kunst, Story und History zu verkürzen, koppelt, wird ein Problem dort angepackt, wo es garantiert trifft: Denn im selben Masse, wie die Freizeitgesell-

schaft und «CNN»-Fernsehgemeinde allem nachgiert, was prominent und star-mässig ist, reagiert ein sensibleres Publikum auf das, was einleuchtend dem hohlen Schein die Larve wegätzt. Solches geschieht durchaus in Mark Rydells Film, wird überzeugend vorgebracht von Bette Midler, James Caan und anderen, die gewissermassen in eigener Sache agieren.

Solches hat die Geschichte des Kinos zwar schon oft gesehen, aber selten besser. Warum? Am Ende der zuweilen komischen Tragödie schleppt sich das längst durch Beziehungsknatsch und Altersgebreten getrennte Paar noch einmal auf die Bühne, wie einst Marcello Mastroianni und Giulietta Masina in Fellinis «Ginger and Fred» (1985). Doch der Hintergrund für das Comeback der Amerikaner, zwanzig Jahre nach Vietnam, riecht nicht nur nach menschlicher Tragödie, sondern auch nach politischen, militärischen, nationalen Fehlritten; ein kleiner, aber wichtiger Unterschied! Und die Seitenhiebe auf die Silikonbusen- und Lifting-Manie und die «Forever Young»-Philosophie im American Way of Life sitzen auch. ■



Ausgezeichnet  
mit einem «Golden Globe»:  
Bette Midler  
als aufsteigender  
Gesangsstern Dixie.



# Mon père, ce héros

Regie: Gérard Lauzier  
Frankreich 1991

Mein Vater, der Held

Matthias Rüttimann

**G**érard Lauzier, Vater hämisch-böser Comic strips wie «La course du rat» oder «Tranches de vie», scheint die Nase voll zu haben. «Wenn man älter wird, wird man sentimentaler.» Man be-

greift – hatte sich der Mann nicht auf seinen zeichnerischen und szenaristischen Streifzügen um und um gewendet in der seimigen Brühe des Modern life, die der Schmelztiegel Paris am Brodeln hält?

Seine drei Adaptationen eigener Comics bringen mit schwarzem Zynismus das Zerrbild seiner zwischen Ego- und Sozialmief zappelnden Karikaturen auf die Leinwand. Ungeachtet seines guten Rufs, erinnert sich derselbe Lauzier nun einer anderen, mehr leiblichen Vaterschaft: «Da meine Tochter der Ausgangspunkt dieses Films war, wäre es mir schwergefallen, anders als mit Zärtlichkeit zu schreiben.» Und wirklich, des Satirikers Ironie schmilzt wie Eis an der spendablen Sonne von Mauritius.

Auf diese Trauminsel verfrachtet Lauzier per Linienflug (billige Charterflüge gibt es laut Reisebüro nicht dorthin!) einen Vater und seine Tochter zwecks gemeinsamer Neujahrsferien in wärmeren Gefilden. Wir – beziehungsweise das Filmteam – haben Glück, kein Wölkchen trübt das Ferienvergnügen. Der Vater – verraten wir doch seinen Namen: André – ist übrigens geschieden, und die Tochter lebt bei der Mutter, was uns aber nicht weiter zu kümmern hat, kümmert's schliesslich weder Vater noch Tochter in diesen Ferien, gibt aber dem Szenaristen den plausiblen Vorwand, die leicht hysterische Mutter zu Hause lassen zu können.

Es ist also sonnig und warm, und wir befinden uns an einem weissen Sandstrand, mit schattigen Palmen vor einem malerischen Bungalow-Hotel. In dieser bezaubernden Kulisse, die wir



Die Tochter  
(Marie Gillain) lügt...

nur noch für ein paar Streifzüge in das exotische Ambiente dieser Perle des Indischen Ozeans verlassen, darf die knapp 15jährige Véro – gegeben von einer unverbrauchten Marie Gillain – die Blicke allerlei Mannsvolkes auf ihre vorzügliche Gestalt ziehen. Papa sieht's mit Missbehagen und versucht, sich ins Unvermeidliche schickend, etwas Ordnung in die wahllosen Flirts zu bringen: Von älteren Herren und zudem Fotografen wird abgeraten, desgleichen von Einheimischen, mögen sie auch mokkabraun, jung und begnadete Sänger sein. Also wenn schon, dann lieber den Gymnasiasten mit Eltern aus Paris, Ferienhaus und Segeljacht. (Insbesondere letzteres Akzidens möge man nicht unterschätzen, führt es Lauzier doch mit narrativer Weitsicht ein, um zu gegebenem Zeitpunkt die Coda mit dem bereits eingeführten Motiv rasch zu Ende zu bringen.) Der väterliche Rat ist überflüssig, hat Véro ihn doch längst internalisiert und die richtige Wahl getroffen.

Nun kann es ernsthaft losgehen! Es folgen zwei Probleme: ein übliches, die Eroberung des Auserwählten, die Lauzier gekonnt retardiert, indem er diesen kürzestzeitig in ein Verhältnis zu einer anderen Ferienbekanntschaft einbindet, und ein unübliches: Véro lügt! Letzteres nimmt ungeahnte Dimensionen an, worin der Vater zum pädophilen Liebhaber und Hasardeur mit nicht gänzlich offengelegten Verbindungen zu Spionagekreisen wird, während die Tochter – wer einmal lügt... – sich selber als gefallenes Mädchen gefällt: ausgerissen, Drogen, Diebstahl, Flucht, von Liebhabern gerettet, seither dankbar ergeben usw. (Diese klischeehafte Phantasterei dient Lauzier nicht nur, um in die Figur des Mädchens eine tiefenpsychologische Komponente einzubringen, sondern auch, um durchaus postmodern und ohne die Quelle zu nennen einen Film von Claude Miller aus dem Jahre 1988 zu zitieren, in dem unter dem Titel «La petite



... der Vater  
(Gérard Depardieu)  
badet's aus.

voleuse» [ZOOM 9/89] Charlotte Gainsbourg die hier bloss erfundene Bio in etwa spielt und der daher Lauziers Film verwandt, ansonsten jedoch unvergleichbar ist). Zurück zum Lügengebilde, das tatsächlich eine komödiantische Note in die bislang eher ernste Romanze einbringt. Die von der unermüdlichen Sonne bis zur Langeweile ausgedörrten Strandnachbarn saugen das Skandalon begierig auf, was den Vater in arge Bedrängnis bringt, was wiederum ein pflichtbewusster, einheimischer Barman mit einem väterlichen K.-o.-Schlag aus heiterem Himmel büßen muss, obwohl doch jeder Ferienprospekt die Friedfertigkeit des bunten Völkergemischs auf Mauritius gegenüber dem «Gast aus Europa» lobt, was man ja «im oft problematischen Verhältnis zwischen reichen Touristen und einer vergleichsweise armen, einheimischen Bevölkerung kaum sonstwo antrifft».

Später wird der genasführte Vater eingeweiht und steht fortan der Tochter tat- und wortkräftig zur Seite, wenn sie den genarrten Traumboy endlich an Land zieht, um jedoch sogleich wieder auf der elterlichen Segeljacht (le voilà) in See zu stechen, nota bene ohne Vater! Die Ablösung der Tochter ist geglückt, und gekonnt vollendet Lauzier das Happy-End unter Rückgriff auf den ernstgemeinten Running-Gag (eine Serie erfolgloser Telefonanrufe Andrés), indem

präzise getimt aus Paris die verschollene Freundin Andrés anruft und dem eben noch Verlassenen Heirat samt Töchtern verspricht.

Einiges zur Beurteilung dieses sonig bis heiteren Rührstücks haben wir entgegen unserem Vorsatz bereits ausgeplaudert. Zu ergänzen wäre, dass «Mon père, ce héros» einige Realitäten einer Vater-Tochter-Beziehung treffend vorführt, ansonsten vorwiegend Gemeinplätze repetiert, bedeutendes Konfliktpotential (die Scheidung der Eltern oder den Postkartentourismus) mit Nonchalance verschleudert und das neue Selbstbewusstsein beziehungsweise dessen Erprobung durch die Pubertierende teilweise auf das amouröse Element reduziert. Die Kamera zeigt das Ferienparadies von seiner besten Seite, nimmt ansonsten keine bemerkenswerte Perspektive ein, hält vielmehr funktional fest, was wir von dieser zwischen Komödie und Sentimentalität durchaus unentschiedenen Klamotte mitbekommen müssen.

Um die ausgewogene Filmbesprechung abzurunden, darf jetzt der Höhepunkt des Films verraten werden: Diesen vielgeprüften, tapfer ausharrenden Vater spielt kein geringerer als der grosse Stachanow des gallischen Kinos, Gérard Depardieu, dem dieser Urlaubsfilm in Anbetracht seiner Herkulesarbeit vergönnt sei. ■

# Dahong denglong gaogao gua

Regie: Zhang Yimou  
Hongkong/China 1991

Die vierte Konkubine/Raise the Red Lantern

Peter Rüesch

**T**rauer und gleichzeitig erbitterte Entschlossenheit lesen wir im Gesicht der jungen Frau, die sich soeben dem Willen ihrer Stiefmutter gebeugt und ihrem Los als vierte Mätresse eines wohlhabenden Gutsheeren ergeben hat. Mit dieser Einstellung eröffnet der chinesische Regisseur Zhang Yimou seinen dritten Spielfilm nach «Hong gaoliang» (Das rote Hirsefeld), 1988, und «Joudou», 1989. Keine Wimper zuckt im Gesicht der jungen Songlian – deren Rolle wiederum von Yimous bevorzugter Darstellerin Gong Li gespielt wird – nur Tränen rinnen herab. Dieses Gesicht scheint zu sagen: Mag man mich auch demütigen, meinen Stolz kann man mir nicht nehmen, meinen Willen nicht brechen. Und in den Zügen der Songlian ist das Thema des Films zum Leitmotiv verdichtet bereits dargestellt: Die Bewahrung von Würde und Selbstachtung in einer Situation, in der einem jedes Recht auf die Selbstbestimmung des eigenen Lebens genommen worden ist.

Neu ist dieses Thema bei Zhang Yimou keineswegs, ebenso wenig wie die Wahl der Hauptfigur. Bereits in den beiden vorangegangenen Spielfilmen stellte Yimou eine Frau ins Zentrum, die sich ihrem Schicksal widersetzen will, die rebelliert gegen den starren und als unantastbar erscheinenden Regelkanon der chinesischen Gesellschaft zur Feudalzeit. Aber das Ungebändigte, Farben-

sprühende und Anarchische der ersten Filme ist nun einer bittereren und düsteren Sicht der Dinge gewichen. Dies ist allerdings nicht zu Ungunsten der ästhetischen und dramaturgischen Qualität des neuesten Films geschehen. Zhang Yimou hat an Sensibilität und bedachter Zurückhaltung im Umgang mit filmischen Mitteln und Effekten gewonnen. «Die vierte Konkubine» wirkt streng in der Inszenierung, ja manchmal geradezu asketisch: Kaum einmal wird der Kamera eine Bewegung erlaubt – es überwiegen statische Einstellungen; die Farbsymbolik ist beschränkt auf zwei vorherrschende Tönungen, auf grau und rot; der Erzählfluss ist knapp, lakonisch.

Schauplatz des auf der Erzählung «Frauen und Konkubinen» des chinesischen Gegenwartsschriftstellers Su Tong basierenden Films ist ein feudaler Gutshof, der wie eine verkleinerte Ausgabe der Verbotenen Stadt wirkt – ein Labyrinth von schmalen Gässchen, einer Unzahl von Dächern, Zinnen und Türmen; alles hermetisch gegen die Aussenwelt abgeschlossen durch eine burgartige Mauer. Diese Mauer birgt den Mikrokosmos eines feudalen Familienclans. Dessen Oberhaupt ist der 50jährige Meister, der patriarchalisch über drei Mätressen, deren Kinder und eine Unzahl von Bediensteten herrscht. In dieses Familienimperium tritt die 19jährige Songlian als vierte Mätresse ein. Songli-

an verkörpert ein moderneres, liberales China – sie hat einige Monate studiert und somit eine für die Frau der Feudalzeit ungewöhnliche Laufbahn eingeschlagen. Der Tod des Vaters und das fehlende Geld haben dem ein Ende gesetzt. Schlagartig ist der Traum, das Leben in eigener Verantwortung bestimmen zu können, ausgeträumt, und Songlian findet sich als die Ergebene eines alternden Mannes wieder.

Was folgt, inszeniert Zhang Yimou in der Form eines Vier-Personen-Dramas, dessen Akteure, die vier Mätressen, in einem erbitterten Machtkampf und Intrigenspiel um die Gunst des alten Meisters buhlen. Die Bühne des Dramas ist der Innenhof des Familiensitzes, auf den die Tore der Häuser der vier Mätressen weisen. Dort vollzieht sich jeden Abend dasselbe gnadenlose Ritual, das die Dynamik des Ränkespiels unter den Mätressen in Gang hält: Diese stehen vor der Türe ihres Hauses und warten auf den Laternenträger, der alsbald durch den Innenhof geeilt kommt und die rote Laterne vor eine der vier Frauen hinstellt. Diese ist die Auserwählte, mit der der alte Meister die Nacht zu verbringen gedenkt. Das Drama ist perfid: Gerade ihr Stolz und der Wille, sich nicht den Launen der meisterlichen Willkür zu beugen, sind es, die Songlian in den Strudel des Intrigenspiels der Mätressen herabziehen. Schritt für Schritt führt



**Kämpft um ihre Würde:  
Gong Li als Songlian.**

Zhang Yimou die junge Frau, und mit ihr auch uns als Zuschauer, in ein immer verschlungener werdendes Labyrinth der Leidenschaften, der Heuchelei, der versteckten Schachzüge und wechselnden Allianzen. Ein Labyrinth, wo sich die Freundin plötzlich als Feindin und die Feindin als Freundin erweisen kann. Und im Grunde gibt es für keine der vier Frauen ein Entrinnen – die Mauer, die den Gutshof umschliesst, ist nicht nur eine physische, sondern auch eine magische Grenze, sie schliesst den Kreis der Leidenschaften. Eine jede der Frauen ist durch ihr persönliches Schicksal unlösbar in das Spiel eingebunden. Die erste und älteste Mätresse hat ihre Aufgabe erfüllt und dem Meister den gewünschten Sohn geschenkt; ihr bleibt die bittere Abgeklärtheit des Alters. Die zweite Mätresse ist gescheitert, da sie nur eine Tochter geboren hat; verzweifelt versucht sie noch ein zweites Kind vom Meister zu bekommen. Die dritte Mätresse will sich ihren Status als die Begehrteste nicht streitig machen lassen.

Und Songlian als vierte Mätresse lässt sich durch die Demütigungen der anderen zu unvorsichtigen Vergeltungsaktionen anstacheln. So offenkundig das System der Abhängigkeit, in dem diese Frauen gefangen sind, für den Aussenstehenden sein mag, so geheimnisvoll und schicksalhaft bleibt es zugleich für die Betroffenen – geheimnisvoll wie der alte Meister, dessen Person uns Yimou immer nur aus Distanz zeigt, dessen Gesicht immer in Schatten gehüllt bleibt.

Zhang Yimou versteht es – im Unterschied zu seinem in Berlin 1988 mit dem Goldenen Bären ausgezeichneten Film «Hong gaoliang» – die filmischen Ausdrucksmittel dem Gehalt der Geschichte unterzuordnen, diesen dank einer strengen und zurückhaltenden Inszenierung aus sich selber heraus wirken zu lassen. Zuschauerinnen und Zuschauer werden nicht durch ein Trommelfeuer der Effekte erschlagen. Während zweier Stunden sitzt man gebannt vor der Leinwand. Der Film übt eine suggestive Wirkung aus, indem sein Ab-

lauf, sein Rhythmus bestimmt ist durch die ständige Wiederholung der Ereignisse und Rituale: das Aufhängen der roten Laternen, die geräuschvolle Fussmassage an der Auserwählten des Meisters, das gemeinsame Essenszeremoniell, das Kommen und Vergehen der Jahreszeiten. Das Vertrackte der Geschichte wird auf der Ebene des Bildes unterstrichen durch die labyrinthartige Architektur des Gutshofes.

Yimou hat die Handlung in die Zeit vor 1949 verlagert und den Stoff des Films in der Form einer zeitlosen, klassisch anmutenden Tragödie inszeniert. Gleichwohl scheint dieser immer noch genügend Zündstoff zu enthalten, um in der Volksrepublik mit dem Zensurbescheid «auf alle Zeiten verboten» behaftet zu werden. Klassik ist in diesem Fall denn auch nicht ein Etikett des Verstaubten und Veralteten. Im Gegenteil, Zhang Yimou hat mit seinem neuesten Spielfilm ein ungemein abgründiges, raffiniertes und auch spannendes Psychodrama geschaffen. ■



# My Own Private Idaho

Regie: Gus Van Sant Jr.  
USA 1991

Antonio Gattoni

**E**ine Landstrasse in Idaho. Die Farben der Felder und Wolken glühen wie in einem Traum. Mike steht verloren am Strassenrand und zählt die letzten Sekunden bis zu seinem nächsten Anfall. Er leidet an Narkolepsie, einer Krankheit, bei der Traumbilder für kurze, jähe Momente in den Wachzustand übergreifen. Eine Säge singt in hohen Tönen, die Wolken beginnen zu rennen. Mike sieht plötzlich Bilder aus seiner Vergangenheit. Seine Mutter, die ihm zärtlich über die Haare streicht.

So beginnt «My Own Private Idaho», der neue Film des Amerikaners Gus Van Sant. Die genial montierte Eingangssequenz führt uns schnell und subjektiv in die innere Welt der Hauptfigur Mike ein, eine halluzinative Welt, die aus wild durcheinandergewirbelten Bildern der Sehnsucht und Erinnerung besteht. Mikes Visionen werden zu unseren Visionen: Wir sehen mit ihm ein Haus durch die Luft fliegen, Lachse, die gegen den Strom schwimmen, hören plötzlich das Rauschen des Meeres, als er sich eine Muschel ans Ohr legt. Und immer wieder in verwackelten Super-8-Aufnahmen die Mutter, wie sie tanzt, wie sie ein Kind in den Armen wiegt. Van Sant gelingt es, mit einer perfekt abgestimmten, rhythmisch organisierten Montage die von der Handlung losgelösten Bild- und Tonexplosionen als evozierte Archetypen von Mikes verborgenem Seelenleben darzustellen.

Mike ist ein «Hustler», ein Aussen-

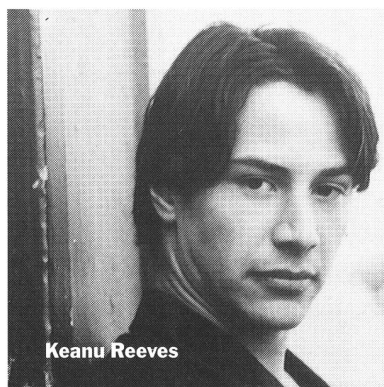
seiter, einer, der immer reist, aber nie ankommt («always know where I am by the way the road looks»), der als Strichjunge lebt und auf der Suche ist nach seiner Mutter, dem Fluchtpunkt all seiner Sehnsüchte nach einem «sweet home». Bei einer reichen Frau, die ihn für einen «Dreier» zu sich nimmt, begegnet er Scott, dem Sohn des städtischen Bürgermeisters von Portland. Mike verliebt sich unpathetisch, aber eindringlich in den aparten Schönling. Bei gemeinsamen Streifzügen in der Obdachlosenbande von Bob, einem heruntergekommenen Drogendealer und Ziehvater von Scott, kann Mike seinen Freund dazu überreden, mit ihm zusammen nach seiner verschollenen Mutter zu suchen – eine Suche, die sie von Idaho bis nach Rom führt, wo Scott sich rettungslos in eine Italienerin verliebt, während Mike enttäuscht und ohne Spur von seiner Mutter nach Portland zurückkehrt.

Gus Van Sant hat, wie der Titel es schon andeutet, einen sehr persönlichen

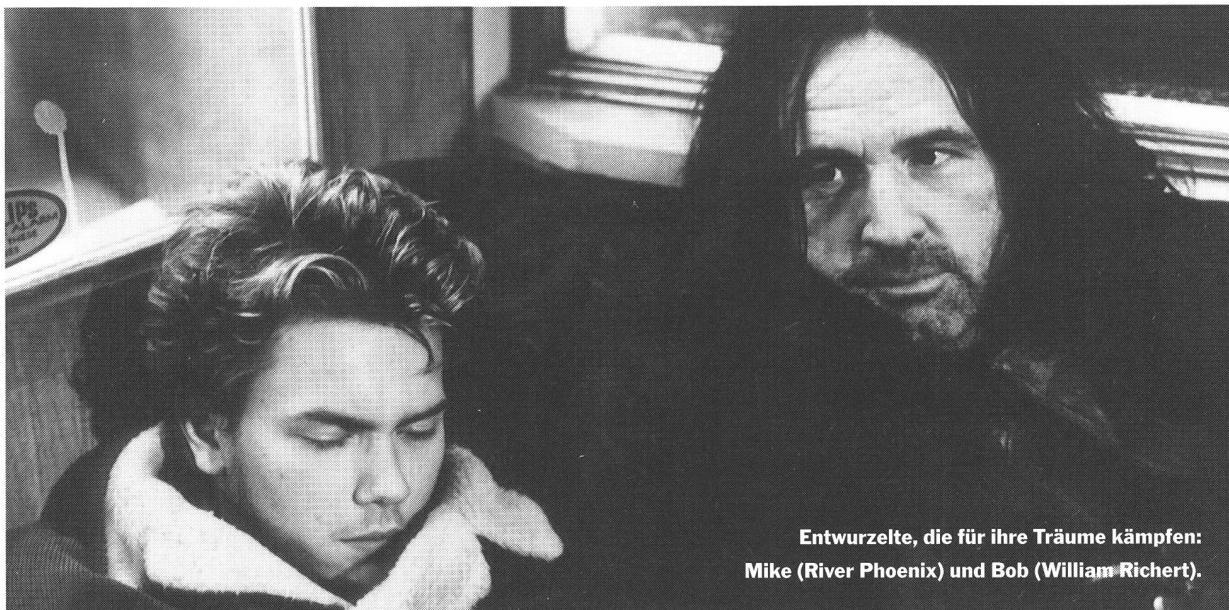
Film gemacht. Seine Bilder gehen tief, weil sie von weit innen kommen. Van Sant, 1952 in Kentucky geboren, lernte als Kind die Strassen ohne Ende aus eigener Erfahrung kennen. Seine Familie wechselte oft den Wohnort und war mehr unterwegs als ansässig. Nach einem Studium an der Rhode Island School of Design arbeitete Van Sant sechs Jahre lang als Regieassistent bei Ken Shapiro, bis er Ende der siebziger Jahre mit zwei Kurzfilmen auf sich aufmerksam machte. Sein erster Spielfilm «Mala Noche» (1985), eine Low-Budget-Produktion, erreichte auf Anhieb Kultstatus und Kritikerlorbeeren. Mit «Drugstore Cowboy» (1989) wurde er erstmals einem internationalen Publikum bekannt.

Ob seine Filme von Homosexuellen handeln, die für ein bisschen Liebe sich selbst aufgeben («Mala Noche») oder von Drogenabhängigen, die für den nächsten Schuss Apotheken ausrauben, immer geht es um Entwurzelte, um gesellschaftliche Aussenseiter, die verzweifeln für ihre Träume und Visionen kämpfen.

Van Sant stellt das Anders-Sein seiner Hauptfiguren nie als Problem dar (weder in moralischer noch in ästhetischer Hinsicht). Der Drugstore Cowboy (Matt Dillon) bekennt: «I'm a junkie, I like drugs, I like the whole lifestyle.» Für Mike ist seine Homosexualität eine Selbstverständlichkeit. Seine Liebeserklärung an Scott, während sie gemein-



Keanu Reeves



Entwurzelte, die für ihre Träume kämpfen:  
Mike (River Phoenix) und Bob (William Richert).

sam ums Lagerfeuer sitzen, ist denn auch wegen ihrer frappanten Ehrlichkeit und schnörkellosen Direktheit eine der schönsten Szenen des Films. Scott kann den Emotionen seines Gegenübers nur trockene, distanzierte Floskeln entgegensetzen. Er, der sogenannte Normale, kann Männer nur lieben gegen Bezahlung. Mike entgegnet unbeirrt: «I love you and you don't have to pay me.»

Gus Van Sants Idee zum Film ging ursprünglich von zwei verschiedenen Szenarien aus. Deshalb wirkt der Film als Ganzes stilistisch gebrochen. Der Hauptteil besteht aus der Geschichte von Mike, die mit viel beschwingter Poesie und einem wohltuend klaren Realismus erzählt wird. Ein Realismus, der vor allem bei der im Interviewstil gefilmten Vorstellung der Strichjungen von Portland dokumentarisch und improvisiert wirkt. Van Sant lockert den Hauptplot durch lakonische Dialogwitze und ironische Einschübe gekonnt auf, etwa in der Szene mit den Pin-up-Boys im Zeitschriftenregal, die aus den Titelposen zum Leben erwachen und miteinander zu witzeln anfangen.

Im Nebenstrang ehrt Van Sant noch den Grand Old Master Shakespeare mit einer Adaption von Teilen der Dramen

«Henry IV» und «Henry V». Das neuzeitliche Auftauchen des Prinzen Hal in der Gestalt von Scott und Falstaffs in der Rolle des beleibten und abgesoffenen Kokaindealers Bob reißt den Film streckenweise auseinander. Die atmosphärische Dichte, die der Film durch die radikal-subjektive Einnahme des Blickwinkels von Mike im ersten Drittel erreicht, wird dadurch gestört. Nichts gegen ein paar Zitate Shakespeares, nur sind diese Bezüge im Rahmen eines Films, der mit starken und intensiven Bildern arbeitet, mehr hinderlich als förderlich. Die Diskrepanz zwischen dem Unterspielt-Emotionalen und dem Überspielt-Theatralischen zeigt sich auch in der unterschiedlich motivierten Zeichnung der beiden Hauptcharaktere.

River Phoenix spielt Mike mit einer beinahe ins Autistische grenzenden Introvertiertheit. Den Kopf wie im Trotz geneigt, windet er sich wie ein moderner James Dean flapsig und schnoddrig durch die Welt. Wir glauben ihm die Bilder, die der Film von seinem Universum liefert. Scott (Keanu Reeves) wirkt dagegen theatralisch und steril. Seine Welt bleibt im Künstlichen haften. Van Sant vereint die beiden Stile und Welten in einem grotesken Finale. Die beiden Väter

von Scott segnen gleichzeitig das Zeitliche. Während der Bürgermeister mit Pomp und dosiertem Ernst in Anwesenheit seines Erben Scott begraben wird, erhält der mittellose Bob ein ausgelassenes Begräbnis mit Musik, Tanz und ausgeflippter Kamera.

Van Sant betätigt sich neben der Filmerei noch leidenschaftlich als Landschaftsmaler. Die unglaublich dichten und poetischen Bilder der Weiten Idahos beweisen, dass er ein geübtes Auge hat für das besondere Licht, das eine Landschaft dem Traume näher bringt.

Am Ende steht Mike wieder auf der Landstrasse. «This road will never end. It probably goes all around the world.» Wieder das flirrend gelbe Gras und der fliehende Himmel. Ein Anfall. Mike fällt zu Boden und bleibt liegen. Ein Wagen hält an. Zwei Männer steigen aus und rauben ihm Schuhe und Tasche. Stille. Die Kamera entfernt sich, geht langsam in die Höhe und bleibt in der Totalen stehen. Ein weiterer Wagen kommt. Jemand steigt aus und trägt Mike sachte auf den Beifahrersitz. Ist es Scott, ein Fremder? Der Wagen fährt davon. Wir werden es nie wissen. Die Strasse bleibt, die Reise geht weiter. Wer sich selber sucht, kommt nie an. ■

# Bruder Klaus

Regie: Edwin Beeler  
Schweiz 1991

Franz Ulrich

Filme über Heilige sind ein heikles Unterfangen. Die Filmgeschichte kennt nur wenige überzeugende Beispiele, etwa die Jeanne d'Arc-Filme von Carl Th. Dreyer (1928) und Robert Bresson (1962), Roberto Rossellinis «Francesco, giullare di Dio» (1950) oder – aus jüngerer Zeit – Alain Cavalliers «Thérèse» (1986). Spielfilme tun sich meist schwer, die richtige Balance zu halten zwischen kitschiger bis bigotter Hagiographie, historisierendem Kostümfilm und aktualisierender Um- und Neudeutung, die ebenfalls zu Verfälschung und unzulässiger Vereinnahmung führen kann. Auch über Bruder Klaus gibt es einen (Schweizer) Spielfilm, Michel Dickoffs «Niklaus von Flüe – Pacem in terris» (1963), der sich nur gerade vier Tage in einem Luzerner Kino halten konnte und den Hervé Dumont in seiner «Geschichte des Schweizer Films» als einen «der verheerendsten Filme, die hierzulande gedreht wurden», bezeichnet.

Ein wohl ebenso schwieriges Unternehmen ist es aber auch, einen Dokumentarfilm über einen Heiligen zu drehen, vor allem dann, wenn dieser vor über 500 Jahren lebte und wirkte. Edwin Beeler hat denn auch fünf Jahre gebraucht, um Fakten und Zeugnisse aus Vergangenheit und Gegenwart zu einem Film zu verarbeiten – eine lange Zeit, auch wenn man die in solchen Fällen hierzulande meist übliche langwierig-mühselige Finanzierung als verzögern-

den Faktor in Rechnung stellt.

Als Kind hat Edwin Beeler einst ein Andachtsbildchen des Niklaus von Flüe erhalten, das diesen (etwas kitschig) in der Pose des entrückten Einsiedlers zeigte. Doch wer war dieser Bruder Klaus wirklich, den manche für den Retter des Vaterlandes in den zwei Weltkriegen halten? Diese Frage zu beantworten, hat der Innerschweizer Edwin Beeler, bekannt geworden durch seinen Erstling, den Dokumentarfilm «Rothen-thurm – bei uns regiert noch das Volk» (1984), ein Werk geschaffen, das dem mit Erwartungen, Befürchtungen und Vorurteilen belasteten Thema weitgehend gerecht wird. Sorgfältig wurde ein umfangreiches Bild- und Tonmaterial zusammengetragen und, unterstützt von einem hochkarätigen Team (Kamera: Norbert Wiedmer, Musik: Peter Sigris, Schnitt: Dieter Gränicher) zu einem differenzierten Bild von Bruder Klaus, der Bauer, Ehemann, Vater, Soldat, Richter, Ratsherr, Einsiedler und Mystiker war, und seiner Nachwirkung und Bedeutung bis heute gestaltet.

Edwin Beelers Dokumentarfilm nähert sich Bruder Klaus auf verschiedenen Ebenen. Korrekt werden die (spärlichen) historischen Fakten und Zeugnisse von Zeitgenossen dargelegt. Aus ihnen und aus Zitaten aus überlieferten mystischen Texten erschliesst sich die vielschichtige und vielseitige Persönlichkeit eines mittelalterlichen Men-

schen. Niklaus von Flüe war ein Alphabet, der in Bildern dachte, wie seine Visionen eindrücklich zeigen. Von diesen Visionen – von der vorgeburtlichen Stern-Vision über die Turm-Vision, die den Film wie ein Leitmotiv akzentuiert, bis zur gewaltigen, geradezu magischen Brunnen-Vision am Schluss – hat sich Beeler inspirieren und leiten lassen. Mit diesen Landschaftsbildern, in denen Licht, Wasser, Erde, Bäume, Einsamkeit und Stille zu Elementen von spiritueller Qualität werden, nähert sich Beeler auf seine ganz persönliche, meditative und dem Medium Film adäquate Weise dem Wesen und Geheimnis des Einsiedlers vom Ranft. Diese Passagen gehören zu den eindrücklichsten des Films. Sie bilden einen wohlthuenden Kontrast zu den Interviews und Statements verschiedener Personen, die der Gefahr des Zerredens nicht immer entgehen.

Auf einer anderen Ebene zeigt der Film, wie Bruder Klaus, von dem nur wenige direkte Spuren überliefert sind, von der Nachwelt bis heute für verschiedene Zwecke gebraucht und missbraucht wurde und wird: als Vorbild für Gehorsam, Entsagung, Konsumverzicht, Busse und Frömmigkeit, als Aufsteiger, Mystiker und Visionär, als Soldat und Vaterlandsverteidiger, als Friedensstifter, Staatsmann und Patriot oder gar als Nationalist und «katholischer Wilhelm Tell». Vor dem Hintergrund solcher unterschiedlicher Bewertung erscheint

Niklaus von Flüe als widersprüchliche Gestalt. Er war ein angesehener Bürger, Vater von zehn Kindern, Besitzer von Haus und Boden. Im besten Mannesalter hat er Frau und Kinder verlassen, hat alle Ämter und den weltlichen Besitz aufgegeben und ist Einsiedler geworden im Melchtal. Er betete und fastete und soll zwanzig Jahre lang bis zu seinem Tod ohne Nahrung ausgekommen sein.

Der Rückzug von Bruder Klaus in die Einsamkeit ist keine Flucht vor öffentlicher Verantwortung. Er wird von vielen Leuten aus allen Ständen aufgesucht und um Rat gebeten. Er ist bestens auf dem laufenden über das politische Geschehen im In- und Ausland und wird als unbestechlicher Berater und Vermittler anerkannt. Dank seiner Mahnung zum Frieden schlichtet er 1481 den Streit an der eidgenössischen Tagsatzung in Stans, die am Konflikt zwischen Stadt und Land zu scheitern droht (Stanser Verkommnis). Bruder Klaus ist auch Mystiker und Visionär, aber alles andere als weltfremd. In einer Zeit, da Aberglaube und Hexenwahn um sich greifen (1487 erscheint der berühmte «Hexenhammer»), stellt Bruder Klaus mit kühlem Kopf fest: «Das Beste, was Gott uns Menschen gegeben hat, ist der Verstand und die Seele.» 1947 wird Bruder Klaus von Papst Pius XII. heiliggesprochen.

Bruder Klaus hat gerade noch vor der Reformation gelebt und wird als «ökumenischer Heiliger» bezeichnet. Zwingli hat sich im Kampf gegen das Söldnerwesen mehrmals auf ihn berufen, und zu den qualifiziertesten Beiträgen über Bruder Klaus gehören solche von evangelischen Autoren (beispielsweise von Walter Nigg oder Hans Rudolf Hilty). Manche lernen Bruder Klaus durch C. G. Jung kennen, der sich eingehend mit seinen Visionen befasst hat. Zusammen mit Wilhelm Tell und Winkelried gehört Bruder Klaus zu den mythischen Figuren der Schweizer Ge-



Mit Landschaftsbildern  
dem Wesen eines Einsiedlers  
auf der Spur.

schichte, aber als einziger der drei gehört er nicht ins Reich der Legenden, sondern hat nachweisbar wirklich gelebt. Aber auch er wurde im Laufe der Zeit zu einer «übermenschlichen», mythischen Figur emporstilisiert und einem (frommen) Schema angepasst. Das Wilde, Rätselhafte an ihm wurde verdrängt. Bruder Klaus hat die Welt zugunsten seiner «geistlichen Berufung» verlassen, hat ganz auf seine innere Stimme gehört. War diese Berufung nicht auch eine Art Selbstverwirklichung? Denn ein Schlüsselwort von Bruder Klaus ist «Ein eigen Wesen»: ganz bei sich sein, im Frieden mit sich und Gott sein.

Einen breiten Raum nehmen im Film die Befragungen und Aussagen verschiedenster Menschen über ihre Beziehung zum Einsiedler vom Ranft ein: Historiker, Politiker, Wallfahrer – kritische und weniger kritische. Zu Wort kommen unter anderen auch eine Frau, die wunderbar geheilt wurde, der ehemalige Bruder-Klausen-Kaplan, ein Bruder-Klaus-Verehrer und der Kapuziner Paul de la Croix, der im Wallis als

Eremit lebt – eine der schönsten Passagen des Films. Mögen einige Statements zu ausführlich, gar zu geschwätzig und nicht ganz frei von Selbstgefälligkeit wirken: Gerade die Spannweite und Gegensätzlichkeit dieser Aussagen und Stellungnahmen ergeben ein ebenfalls vielschichtiges Bild von dem, was heutigen Menschen, Wallfahrenden, Ratsuchenden, Touristen und anderen Bruder Klaus bedeutet.

Edwin Beeler und sein Team haben aus dem vielfältigen Material ein reiches Mosaik geschaffen, das jede didaktische Trockenheit und jede Schematik vermeidet. Ohne seinen kritischen Standpunkt gewissen Erscheinungen gegenüber zu verleugnen, hat sich Beeler diskret zurückgehalten. Er enthält sich jeder Beserwisserei oder Verurteilung, lässt die Bilder und Menschen sprechen und Zuschauerinnen und Zuschauer ihre eigenen Schlüsse ziehen. So ist ein interessanter, detailreicher und anregender Film entstanden, der dazu einlädt, sich näher mit dem zeitgemäss-unzeitgemässen Heiligen vom Ranft zu befassen. (SELECTA/ZOOM-Verleih, Zürich) ■



# Aus heiterem Himmel

Regie: Felix Tissi, Dieter Fahrner  
Schweiz 1991

Robert Richter

**A**m Anfang steht ein Bild von einem Menschen. Ein Bild, das seinen Weg, seine Geschichte sucht. Beim Schreiben eines Drehbuchs habe er am Anfang nicht ein Thema, eine Idee oder ein Exposé, sagt Felix Tissi, sondern einfach ein Bild, eine Figur in einer bestimmten Situation. Das sei bei seinem Kinoerstling «Noah und der Cowboy» (ZOOM 22/85), später bei «Till» (ZOOM 21/88) und jetzt bei «Aus heiterem Himmel» so gewesen. Ausgehend von diesem ersten Bild von einer Figur, schreibe er Schritt um Schritt vorwärts. Aus der Begegnung mit dem Inneren einer Figur wachse deren Geschichte.

Felix Tissi misstraut den dramaturgischen Kurven, die eine Geschichte gemäss Schulbuch nehmen soll. Denn das Leben ist in seiner Abfolge, in seinen Wendungen anders gebaut als die gewachsenen dramaturgischen Klischees, mit denen so viele Kinofilme unsere Sehgewohnheiten bauchpinseln. Wie schrieb doch Robert Bresson: «Die Intrige ist ein Trick der Romanciers.» Felix Tissi durchbricht die Tricks der ausgetretenen Dramaturgien, um die Mechanik des Lebens sichtbar zu machen.

Im Film von Felix Tissi und Dieter Fahrner geht es um Begegnungen zwischen Menschen: Chäschpu (Yves Progin) räumt weder in seinem Leben noch in seiner Wohnung auf, weil er sich vom Gesammelten nicht trennen kann. Er braucht die Begegnung mit der Tagträumerin Tina, damit er sich selbst erkennen kann. Chäschpu ist Fotolaborant

und arbeitet als freier Fotograf für eine Tageszeitung. Im entscheidenden Moment eines Fussballspiels drückt er nicht ab, holt sich sein Frontbild von der Fernseh wiederholung und wird entlassen. Auf der Strasse stösst er mit einem türkischen Gastarbeiter zusammen. Lucie (Sabina Markóczy) liebt Bücher und lässt das Leben draussen warten. Sie ist Krankenschwester und Schlafwandlerin. Ein Gitter vor ihrem Fenster soll verhindern, dass sie im Schlaf zum Fenster hinaus springt. Den Patienten im Spital liest sie nachts verbotenerweise aus ihren Büchern vor. Im gleichen Haus wie Lucie wohnt Graszena (Elisabeth Niederer). Sie serviert in einem Tea-Room, putzt die alltäglichen Flecken auf dem Teppich weg und versucht ihrem Leben mit flüchtigen Männerbekanntschaften einen Sinn zu geben. Nach einer versuchten Vergewaltigung wird Graszena von Tina aufgefangen und nach Hause

gebracht. Tina (Isabelle Favez) haut immer wieder von zu Hause ab. Sie lässt sich treiben, lebt in den Tag hinein. Von ihrem Vater, mit dem zusammen sie auf dem Land wohnt, wird sie immer wieder eingeholt. Weil sie nachts am Brückengeländer steht, als möchte sie sich das Leben nehmen, spricht Chäschpu sie an. Özgür (Zekeriya Yelkalan) lebt in der Fremde. Im Schaufenster eines Reisebüros schaut er sich unser Ferienbild von seiner Heimat an. Den Eltern in der Türkei schreibt er von der Schweiz, von seinem Freund Hansruedi, der ihm eine Videokamera geschenkt habe. Hansruedi aber gibt es nicht. Die Lüge zwingt Özgür dazu, einen Hansruedi zu finden, denn die Eltern warten auf den ersten Videobrief. Auf der Strasse stösst er mit Chäschpu zusammen.

«Aus heiterem Himmel» erzählt nicht eine Geschichte mit fünf Hauptfiguren, sondern mindestens fünf Ge-



Lucie (Sabina Markóczy) und Graszena (Elisabeth Niederer).

schichten, die ineinander verflochten sind, die sich gegenseitig beeinflussen, ja bedingen. Fünf Figuren auf fünf verschiedenen Wegen. Weil sich die Wege an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten kreuzen, verändern sich die Geschichten der Figuren. Die Schnittstellen werden, weil sie von den Figuren wahrgenommen und genutzt werden, zu Wendepunkten. Sicher, fast jede Geschichte ist so konstruiert, dass eine Reihe von überraschenden Ereignissen die gerade Linie der Kernhandlung mehrmals bricht. Mit diesem Kniff soll uns die Handlung glaubhaft erscheinen; wir sollen glauben, sie sei aus dem Leben gegriffen. Im Gegensatz zu klassisch gebauten, auf einen Höhepunkt gerichtete Geschichten, die alle Details in den Dienst eines Ziels stellen und damit das Leben in eine Ordnung zwingen wollen, entwirft Felix Tissi ein Spielfeld mit fünf Figuren, die sich wie Billardkugeln solange geradlinig bewegen, bis sie «zufälligerweise» mit einer anderen zusammenstossen. Tissis Aufmerksamkeit gilt den Momenten des Zusammenpralls zweier oder mehrerer Kugeln und vor allem der Wirkung, die eine solche Begegnung haben kann. Indem er die Handlungen der einzelnen Figuren entschlackt, sie von den Schnörkeln des Identifikationskinos befreit, macht Felix Tissi den Blick frei auf die unscheinbaren Ereignisse, wie sie uns täglich zufallen und wie sie unseren Lebensweg unverhofft verändern können.

Den beiden Autoren ist zusammen mit Felix Singer, der für die feingliedrige, detailreiche Tonspur verantwortlich zeichnet, ein Film geglückt, der das übliche Kinoerlebnis sprengt. Der Film erzählt episodenhaft und lässt die Ereignisse im Kopf des Zuschauers und der Zuschauerin durch die Montagetechnik zu assoziativ verfügbaren Elementen eines spannenden Puzzles werden. «Aus heiterem Himmel» ist mit seinen Schnitten, die entgegen der Montagetechnik



Tina (Isabelle Favez) und Chäschpu (Yves Progin).

des klassischen Identifikationskinos nicht versteckt, sondern hervorgehoben werden, ein Film mit Langzeitwirkung. Faszinierend ist es, zu sehen und sich nach dem Kinobesuch daran zu erinnern, wie jedes noch so kleine Ereignis ein wesentliches Element für die Geschichte eines Menschen sein kann. Felix Tissi und Dieter Fahrer erreichen diese Aufmerksamkeit für die kleinen Details, indem sie die Handlung, die Hüllen der Figuren auf ein Minimum beschränken. Und sie verdichten diesen Eindruck mit dokumentarischen Nachtaufnahmen von Strassen und Plätzen: Ein Bus fährt aus dem Depot, ein Rolladen senkt sich, oder ein Bauarbeiter verschweisst Tramschienen – Ereignisse, die alles andere als unscheinbar oder vernachlässigbar sind, weil sie ein Potential zu Veränderungen in sich tragen, wie Felix Tissi sagt. Er ist – und das zeigte sich schon in seinem früheren Film «Till» – am Kargen, Schmucklosen interessiert. Waren «Till» und auch «Noah und der Cowboy» in Schwarzweiss gehalten, so ist «Aus heiterem Himmel» in Farbe gedreht. Keine modische Buntheit kommt uns da entgegen, sondern eine subtile Farbgestaltung, die – wie der Einsatz von Objektiven mit langen Brennweiten – die Schauplätze und das Geschehen von optischer Üppigkeit befreit. Da das Zurücknehmen der Farbintensität beim

Drehen auf Filmmaterial sehr aufwendig ist, haben sich Felix Tissi und Dieter Fahrer, der die Kamera geführt hat, für die Videotechnik (Beta) entschlossen. Mit einem neu entwickelten System von Patrick Lindenmaier wurden die Videoaufnahmen «gefäzt», d.h. auf 16-mm-Film umkopiert.

Der Flügelschlag eines Schmetterlings kann die Ursache eines Orkans sein, der Tausende von Kilometern weiter weg losbricht, erklärt mit didaktischer Bestimmtheit ein Dokumentarfilm über die Chaostheorie, der in Özgürs Wohnzimmer über den Fernsehschirm flimmert, kurz bevor Özgür sich entschliesst, zurück in die Türkei zu fahren. Es liegt in der Natur des Menschen, dass er für alles eine Erklärung haben möchte, auch wenn damit die Magie zer schlagen wird. Ein übergeordnetes System – das kann der Glaube an einen Gott oder die Chaostheorie sein – soll verständlich machen, wie die Dinge und Ereignisse des Lebens kausal miteinander verknüpft sind. Im Film von Felix Tissi und Dieter Fahrer aber geschehen all die Dinge, die die Geschichten der Filmfiguren vorwärts treiben, wie aus heiterem Himmel und geben uns eines mit auf den Weg: Wir können an der Vielfalt alltäglicher Ereignisse achtlos vorbeigehen oder mit unserer Sensibilität auf diese Zufälle reagieren. ■

# The Doctor

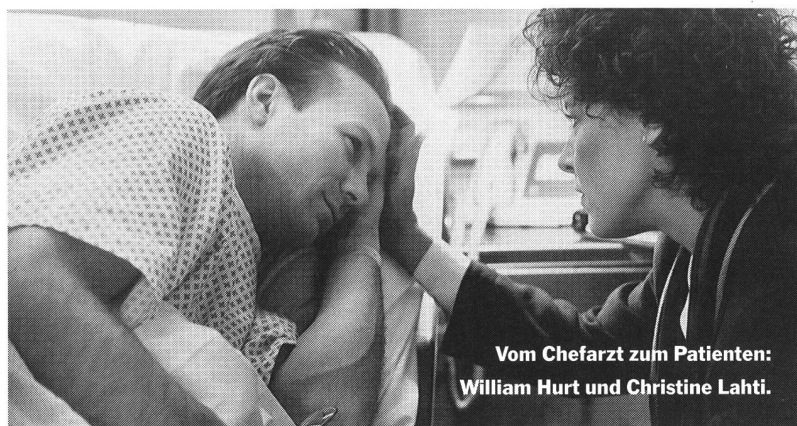
Regie: Randa Haines  
USA 1991

Franz Ulrich

**W**er schon einmal im Spital sein Leben den Ärzten und dem Personal anvertrauen musste, setzt sich beim Anschauen dieses Films starken Emotionen aus – Gefühlen, die sich zwischen Angst, Mitleiden, Erinnern und Schadenfreude bewegen dürften. Denn beim Eintritt ins Spital erlebt man eine Art Entmündigung: Man legt sein Leben in die Hände anderer, vertraut es den Spezialisten und einem medizinisch-technischen Apparat an, über dessen Wirkung wir nichts Genaues wissen.

Einen dieser medizinischen Spezialisten einmal in der Rolle des Patienten zu sehen, hat schon seinen ganz eigenen «Reiz»: Dr. McKee (William Hurt) ist ein angesehener, brillanter Chirurg an einem grossen amerikanischen Spital. Er hat schon Tausende von «Fällen», wie er seine Patienten nennt, erfolgreich operiert. Selbst schwere Herzoperationen sind zur Routine geworden: Im Operationssaal läuft Musik, McKee frotzelt und witzelt und giesst seinen Sarkasmus über Patienten und Mitarbeiter aus. Kurz – Dr. McKee ist ein richtiger «Halbgott in Weiss». Auch privat fehlt es ihm an nichts: Luxusvilla, silbergraues Mercedes-Cabrio, ein Kind. Die Gattin Anne (Christine Lahti) ist ebenfalls Ärztin, fährt aber ein feuerrotes VW-Cabrio.

Für Dr. McKee bricht die Welt zusammen, als bei ihm Krebs an den Stimmbändern diagnostiziert wird. Der allmächtige Chefarzt wird zum ganz normalen Patienten im eigenen Krankenhaus. Plötzlich erlebt er «sein» Spital aus der Perspektive des hilflosen, angsterfüllten Kranken. Er sitzt in überfüllten Wartezimmern, sieht sich einer schika-



Vom Chefarzt zum Patienten:  
William Hurt und Christine Lahti.

nösen Bürokratie ausgeliefert, muss erniedrigende Untersuchungen über sich ergehen lassen und kann sich gegen Fehldiagnosen und falsche Therapien nicht zur Wehr setzen.

Unter dem Schock dieser Erfahrungen gerät Dr. McKee in eine Krise, die seine Beziehung zu seinem Beruf, aber auch zu Frau und Sohn von Grund auf verändert. Es ist vor allem die Begegnung mit June (Elizabeth Perkins), einer jungen Frau, die sich trotz eines tödlichen Gehirntumors eine aussergewöhnliche Willenskraft und ungebrochene Geisteshaltung bewahrt hat, die ihm die Augen öffnet, ihn sensibler, ehrlicher, menschlicher macht. Nach seiner unerwarteten Heilung nimmt er seine Praxis als Gewandelter wieder auf.

Dr. McKees Geschichte ähnelt verblüffend jener des Anwalts (Harrison Ford) in Mike Nichols «Regarding Harry» (ZOOM 18/91), der nach einer schweren Verletzung in einem «zweiten Leben» die wahren Werte des Daseins entdeckt. Diese Botschaft «verkündet» Randa Haines um einiges überzeugender, weil ihre Geschichte weniger konstruiert ist. Sie lässt ihren «Helden» Er-

fahrungen machen, die den meisten Zuschauern und Zuschauerinnen nicht fremd und deshalb unmittelbar nachvollziehbar sind. Randa Haines hat sich schon bei ihrem Erstling «Children of a Lesser God» (1986), in dem William Hurt ebenfalls die männliche Hauptrolle spielte, als hervorragende Schauspielerführerin erwiesen, vor allem aber als eine Regisseurin, die dramaturgisch geschickt Emotionen zu wecken vermag. Auch «The Doctor» ist ein emotional packender Film. Die starken Gefühle verdecken jedoch nicht die Realitäten eines in manchen Belangen fragwürdigen medizinischen «Betriebes». Obwohl es etwas unwahrscheinlich ist, dass ein Chefarzt zum gewöhnlichen, unprivilegierten Patienten wird, und Dr. McKees Wandlung vom arroganten Saulus zum mitfühlenden Paulus wohl allzu märchenhaft-optimistisch erscheint, trifft der Film die Realitäten eines modernen Spitals recht gut. Mit Takt und Einfühlungsvermögen deckt Randa Haines die Zwiespältigkeit einer technisch hochentwickelten Medizin auf, die zudem im privaten Spitalwesen der USA kommerziellen Zwängen ausgesetzt ist. ■