Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 44 (1992)
Heft: 4

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

Barroco

Regie: Paul Leduc
Mexiko 1990

Hans M. Eichenlaub

Obwohl aus Anlass des «Quinto Centenario», des 500. Jahrestages der Entdeckung (und Eroberung) Amerikas durch Christoph Kolumbus, zur Zeit gleich zwei Grossproduktionen im Entstehen sind, steht für mich persönlich fest: Den definitiven und verbindlichen Jubiläumsfilm zu diesem ohnehin zweifelhaften Anlass gibt es bereits: «Barroco» des Mexikaners Paul Leduc. Der zweite Spielfilm (nach «Frida - naturaleza viva», 1984, der dank der Initiative der Filmcooperative Zürich auch in unseren Kinos zu sehen war) des ehemaligen Dokumentaristen wurde letztes Jahr in Cannes im Beiprogramm «Un certain regard» mit Begeisterung aufgenommen. Der Film basiert auf dem Roman «Concierto barroco» (Barockkonzert) des kubanischen Schriftstellers Alejo Capentier (deutsch in der Bibliothek Suhrkamp erhältlich).

Dialog durch Blicke und Bilder

Paul Leduc erfindet eine filmische Synthese von 500 Jahren afro-karibisch-lateinamerikanisch-europäischer Geschichte. Indem er dabei so etwas wie eine transkontinentale Klammer schafft, zeigt er, dass das eine wie das andere, das Hier wie das Dort, ohne den Einfluss des Gegenübers nicht so geworden wäre, wie es heute ist. Der Film ist eine höchst vergnügliche, sinnlich-magische, barock verspielte Reise durch Räume und Zeiten. Durch die Zeiten allerdings nicht chronologisch, sondern ungestüm - und unterschiedlichen Tempi folgend - vor- und rückwärts gleitend. Eher kreisförmig als linear. Dieses kreisförmige Prinzip entwickelt eine Sogwirkung, der man sich im Verlauf des Films immer weniger entziehen kann. Da Leduc konsequent auf Dialoge und (gesprochenen) Kommentar verzichtet bzw. den Dialog durch Bilder, Blicke, Spiegelungen, Gesten und Musik ersetzt, unterläuft er Sehgewohnheiten und Erwartungshaltungen. Die gewohnte narrative Struktur weicht einer musikalischen. Dazu Leduc in einem Interview: «Mich ödet es an, einen Dialog zu schreiben. In allem Ernst. Ich habe entdeckt, dass der Verzicht auf Dialog beim Zuschauer Spannung schafft. Er ist gezwungen, den Film selbst zu vollenden, innerlich zu diskutieren (...). Ich glaube, dass das Kino immer noch zu stark mit dem Theater in Verbindung gebracht wird, wo es doch dem Tanz, der Musik viel näher steht.»

Die Hauptfigur ist ein mexikanischer Kreole (Francisco Rabal), der sich in Begleitung seiner zwei Diener und Freunde - eines Indios und eines Schwarzen - aufmacht, seine Wurzeln in Europa und in der transkontinentalen Geschichte zu suchen. Er sitzt zu Beginn in seinem Salon, umgeben von Schätzen aller Art, vor allem aber von Spiegeln, in denen sich die Bilder sinnbildhaft vermehren, aber auch brechen. Und er lässt sich und uns über musikalische Klänge und im blauen Dunst einer Zigarre entführen ins Reich der Erinnerung und der Imagination.

Leducs Odyssee durch die Zeit verteilt sich auf vier Etappen, auf vier musikalische Tempi. Im Andante geht es primär um die präkolumbianische indianische Identität. In der Contradanza kommt es zur Begegnung zwischen alter und neuer Welt, zum Blickwechsel. Eroberer und Sklavenhalter tauchen auf, es folgt aber auch die selbstbewusste Revolte der Unterdrückten. Im anschliessenden Rondo geht es nach Europa ins maurische Spanien, nach Venedig und zurück zur spanischen Republik und ins Wachsfigurenkabinett, wo sich der Mix der Epochen bildhaft zeigen lässt: die Konquistadoren und Diktatoren neben Superman! Im Finale erlaubt Leduc seinem Bilderwirbel noch eine Temposteigerung. Unter anderem mit Elementen aus der Vivaldi-Oper «Montezuma» überlagern und durchdringen sich die Kreise des Karussells ein letztes Mal. Die alte und die neue Welt sind untrennbar miteinander verbunden. ■

Love Crimes

Regie: Lizzie Borden
USA 1991

Dominik Slappnig

Um vollständig Mensch zu werden, müsse die Frau die transzendente Subjektivität erlangen, die bisher das Privileg der Männer gewesen sei, erklärte 1948 Simone de Beauvoir in ihrem Buch «Das andere Geschlecht». Weiter heisst es darin, dass der Sexualität der Frau in der damaligen Gesellschaft nur ein sehr eingeschränkter Ausdruck – im Einklang mit der männlichen Begierde und nicht mit dem Begehren der Frau – gestattet sei, denn bisher seien Frauen als Sexualobjekte definiert worden, statt autonome Subjekte zu sein.

Nach ihrem 1983 gedrehten Film «Born in Flames» galt Lizzie Borden als feministische Regisseurin der USA. Drei Jahre später drehte sie «Working Girls» und kam von denen, die sie zur Wortführerin der feministischen Sache erhoben hatten, stark unter Beschuss. Sie zeige – mit männlichem Blick – eine zu idealisierte Vision der Arbeit von Prostituierten. Mit «Love Crimes» nun, ihrem neusten und teuersten Film, begibt sich die Regisseurin auf eine Gratwanderung und stürzt ab.

Dana Greenway ist eine attraktive Staatsanwältin in Atlanta, USA. Zurückgezogen lebt sie ein sexuell frustiertes, aber beruflich erfolgreiches Leben. Eines Tages kommt sie auf die Spur des Sexualverbrechers David Hanover. Hanover gibt sich als bekannten Fotograf aus, animiert Frauen zu Aktfotos, greift sie bei der Arbeit brutal an und geht am Schluss mit ihnen ins Bett. Obwohl er seine Opfer auch beraubt, sind diese oft nicht bereit, gegen ihn auszusagen, da sie die kleinen sexuellen Perversionen in lustvoller Erinnerung haben. Die Ermittlungen des Falls lösen bei Dana ein schmerzhaftes Kindheitstrauma aus und verunmöglichen ihr, die Arbeit mit der nötigen Distanz weiterzuführen. Überstürzt verfolgt sie Hanover und kommt in seine Gewalt. Dieser versucht durch sexuelle Spiele bei ihr eine Katharsis auszulösen. Doch Dana wehrt sich dagegen.

«Es gibt eine Grauzone, wo Opfer und Täter eine gemeinsame Phantasie haben, wo sie sich in etwas hineinsteigern können, das sie sexuell erregt.» Lizzie Borden weiss, wovon sie spricht. Im Gespräch erklärt sie, warum sie ausgerechnet diese Geschichte erzählen wollte. «Mit siebzehn, als ich im College war, machte ich eine Diät, um etwas Gewicht zu verlieren. Ich war nicht dick, eher un-

Dana Greenway (Sean Young)
David Hanover (Patrick Bergin)

sicher. Nach der Diät sah ich zufälligerweise eine Annonce von einem Fotografen, der ein Modell suchte. Ich meldete mich. In einem Park machte er Fotos von mir. Bei der Arbeit drängte er mich in eine dunkle Ecke. Plötzlich kam er von hinten und wollte mir ein Band über den Mund kleben. Ich hatte Angst, fing an zu schreien und rannte davon. Es war schrecklich. Doch später begriff ich, dass ich das Auge des Fotografen und das Erlebnis gebraucht hatte, um zu wissen, dass ich eine attraktive Frau war. Das Schockierende aber passierte drei Jahre später: Ausgehend von diesem Erlebnis, hatte ich sexuelle Phantasien. Ich fragte mich immer wieder, wie es gewesen wäre, wenn ich es mit dem Typ gemacht hätte, dort im Park. Nur schon beim Gedanken daran plagten mich Schuldgefühle. Als mir dann viel später das Drehbuch zu ‹Love Crimes› angeboten wurde, geschrieben von Allan Moyle, dem Regisseur von ‹Pump up the Volume›, der darin einen Fall aufnahm, der sich tatsächlich so zugetragen hat, habe ich sofort zugesagt.»

Im Film kommt es schliesslich zur Liebesszene zwischen Dana und dem Fotografen Hanover. Doch alles spielt sich in Danas Kopf ab. Nackt steht sie in der Badewanne vor Hanover, schaut ihn an und plötzlich – Grossaufnahme ihres Kopfes – sieht sie hinter ihren Augen die Liebesszene mit Hanover. Wäre am Schluss der Szene nicht wieder die Grossaufnahme von Dana eingeblendet, so wäre die Szene wirklich geschehen. Ich spreche Lizzie Borden darauf an. «Zuerst meinte ich auch, die Szene müsse sich eins zu eins abspielen. Heute denke ich, es wäre zu weit gegangen, wenn sie tatsächlich Sex miteinander gehabt hätten.»

Lizzie Borden zeigt Hanover als Helden, als Camel-Typ mit Blockhütte. Als Mann, der sexuell unbefriedigte Frauen von ihren Problemen erlöst, auch wenn es Gewalt dazu braucht. Hanover kann damit umgehen. Am Schluss stirbt er den Heldentod, weil es die Frau ist, die nicht mit ihren Gefühlen umgehen kann. Bei den Dreharbeiten habe Lizzie Borden versucht, weder auf Sensationen zu setzen noch in Voyeurismus zu verfallen. Dennoch zeigt sie, wie Hanover mit der Schere Danas Kleider aufschneidet, und Dana anschliessend vor Angst uriniert.

Hatte sie das Recht für den Final Cut? «Nein. Dazu muss ich sagen, dass in den USA eine ganz andere Version des Films in den Kinos zu sehen ist. Diese Version enthält keine Sexszenen. Statt dessen gibt es einen Prolog und einen Epilog, die den Film so verändern, dass er eigentlich nicht mehr viel mit dem Film, den Sie hier gesehen haben, zu tun hat. In den Staaten wurde daraus ein politischer Film über eine Frau, die Probleme mit sich und ihrem Körper hat. Am Schluss bringt der Fotograf sie um. In der europäischen Version geht es um sexuelle Phantasien, und sie bringt ihn um.» Lizzie Borden sitzt in einem Hotelzimmer in Berlin und ist müde. Seit drei Tagen gibt sie Interviews zu «Love Crimes». Ich stelle meine letzte Frage: Hätte sie den Film anders gemacht, wenn es in ihrer Macht gelegen wäre? «Wenn ich die Rechte für den Final Cut gehabt hätte, wären alle Rückblenden herausgefallen. In der Mitte hätte ich zehn Minuten hinzugefügt, in denen sich die Beziehung zwischen den beiden weiter entwickelt und Hanover Dana wirklich über ihre Phantasien hinweggeholfen hätte. Ich habe diese Szenen tatsächlich auch gefilmt, durfte sie aber nicht bringen. Am schmerzhaftesten war es, dass ich meinen Schluss nicht habe machen können. Dana sollte Hanover bei sich zu Hause vergewaltigen. So vergewaltigen, dass er begreift, was er den verschiedenen Frauen angetan hat. Niemand liess mich diese Szene drehen.»

Postskriptum: «Love Crimes» ist eine Koproduktion zwischen einem New Yorker Independent und einer europäischen Produktionsgesellschaft. Darum gibt es zwei Versionen des Films. Und statt der Zeilen von Simone de Beauvoir wären wohl Worte zu «Abhängigkeit und Macht» von Produktion und Regie ebenso möglich gewesen. ■

Lizzie Borden an der Berlinale 1992

KRITIK

La vie de bohème

Regie: Aki Kaurismäki
Frankreich/Finnland 1992

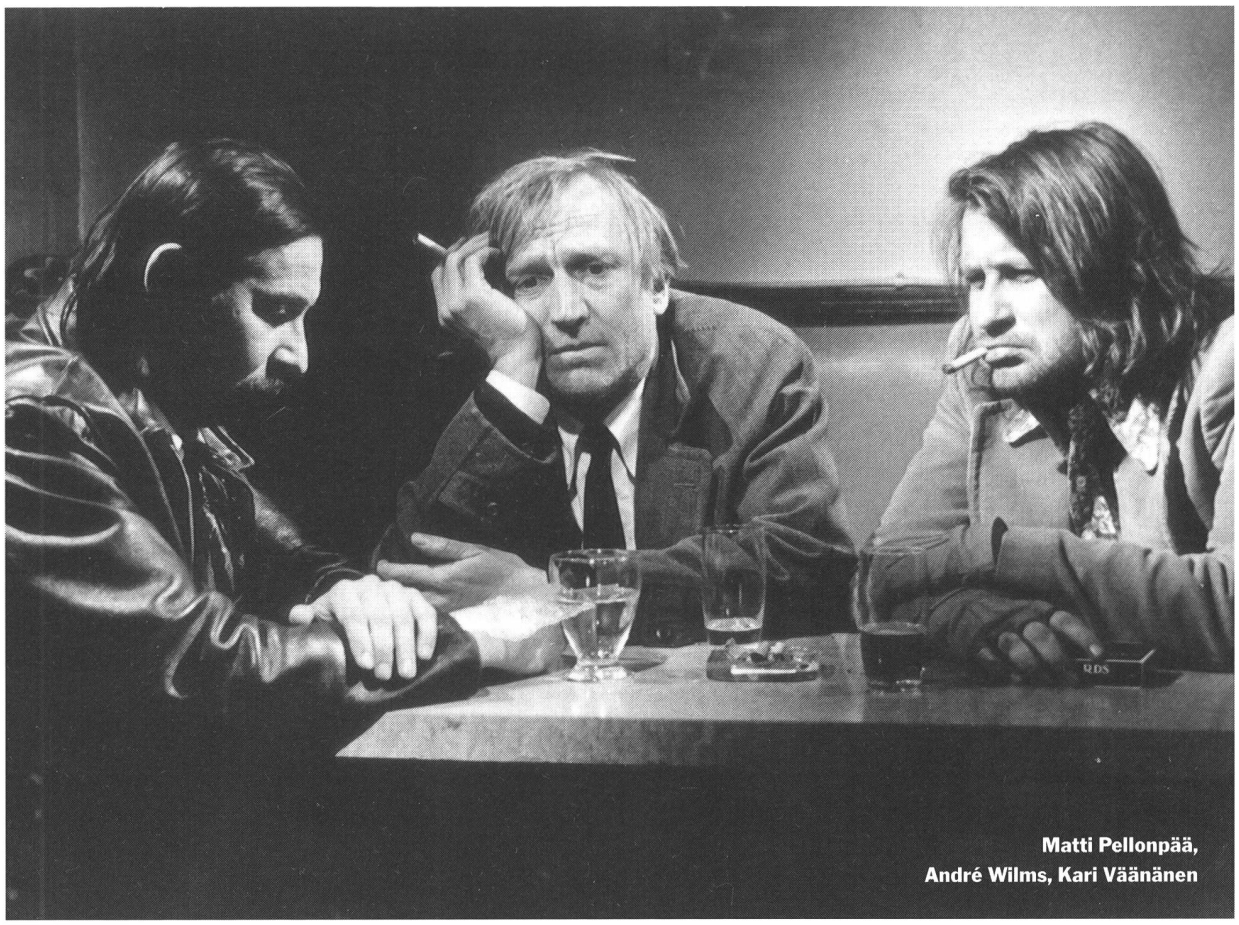
Antonio Gattoni

«Spiel wie Buster Keaton», soll Aki Kaurismäki Jean-Pierre Léaud, dem Hauptdarsteller seines letzten Films «I Hired a Contract Killer», zugerufen haben. Der grosse Stummfilmkomiker mit dem langen Gesicht, der nie ein Lachen über die Lippen brachte, löste beim Publikum wohl ähnliche Reaktionen aus wie ein neuer Film des eigenwilligen Finnen. Ob man nun vor lauter Traurigkeit das Taschenbuch zückt oder lauthals in den Kinosaal herauslacht, nichts ist recht. Kaurismäki bleibt auch in seinem neusten Film den Gesetzen der Tragikomödie treu.

«La vie de bohème» ist allerdings nur halb so schwer, nur halb so trist wie seine Vorgänger. Nach der «Arbeitertrilogie» – «Schatten im Paradies» (1986), «Ariel» (1989), «Das Mädchen aus der Streichholzfabrik» (1990) – mit sozialkritischen Filmen über die Trostlosigkeit des finnischen Alltags, die im Gehalt einer Bestätigung der Verfremdungsthesen von Marx gleichkommen, hat Kaurismäki seinem Heimatland vorübergehend den Rücken zugekehrt. «I Hired a Contract Killer» (ZOOM 4/91) spielte bereits in London, «La vie de bohème» nun in Paris. Kaurismäki hat der wärmere Duft einer internationalen Welt neue Perspektiven geöffnet. Die Kälte, die in seinen finnischen Filmen buchstäblich bis in die Herzkammern von Liebenden vordrang, ist einer leichten Brise gewichen. Wo früher die Flucht (aus stereotyper Arbeit, aus beengten Verhältnissen) als zentraler Antrieb seiner Figuren fungierte, steht in den letzten beiden Filmen vermehrt der Kampf ums Überleben in einer fremden Grossstadt im Mittelpunkt. Die krude Bestandesaufnahme finnischer Langweile wird unterdessen von Akis älterem Bruder Mika, der schon lange Filme macht, aber stets im Schatten seines bekannteren Bruders geblieben ist, mit Filmen wie «Zombie and the Ghost Train» brüderlich weitergeführt.

«La vie de Bohème» basiert auf dem gleichnamigen Roman des französischen Dichters Henri Murger (1822–1861). Murger, von dem das wilde Gerücht kursiert, er habe, um nachts arbeiten zu können, durchschnittlich bis zu 96 Tassen Kaffee pro Tag getrunken, beschreibt darin mit viel anekdotischer Raffinesse Szenen aus dem Pariser Künstler- und Literatenleben um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Drei Künstler, die ihre Kunst als Lebensform verstehen und deshalb hartnäckig jede Verpflichtung zur Arbeit verweigern, bekämpfen mit List, Pump und Improvisationstalent ihr dauerndes Magenknurren. Rodolfo (Matti Pellonpää), dem Maler albanischer Abstammung, gelingt es ab und zu, ein paar seiner Bilder dem skurrilen Zuckerfabrikanten Blanchot (von einem todtraurigen Jean-Pierre Léaud gespielt) zu verkaufen. Marcel (André Wilms), Sammler von Balzac-Erstausgaben und Literat, erwirkt einen Vorschuss auf eine Anstellung als Redaktor bei einer neuen Modezeitschrift. Zusammen mit Schaunard (Kari Väänänen), einem irischen Komponisten, sitzen die beiden an einem Bistrottisch und entscheiden in Bonvivantmanier, das zusammengetragene Geld in ein teures Nachtessen zu investieren. Das Leben in den Tag hinein geht so weiter, bis Rodolfo eines Tages Mimi (Evelyne Didi) kennenlernt. Die Liebe blitzt, doch Hunger und Kälte nagen bald auch am Herzen. Mimi geht fort, kommt aber schwer krank wieder zurück. Ein Arzt untersucht sie und erzählt den drei Männern, Mimi habe nicht mehr lange zu leben. Die drei Bohémiens stecken all ihr Geld und ihre Gefühle zusammen, um der kranken Mimi eine schöne letzte Zeit zu verschaffen. Freunde von aufgesetzten Happy-Ends haben diesmal nichts zu grölen, da sie «das traurigste Filmende seit ‹Waterloo Bridge› erwartet» (Kaurismäki).

Kaurismäki, der die Idee einer Verfilmung von Murgers Buch schon lange hegte, hat der sentimentalen Beschreibung des Bohémienlebensstils, wie erwartet, sein für ihn typisches Stilkorsett verpasst. Die Szenen sind stark verdichtet und auf wenige Einstellungen verkürzt. In der lakonischen Sparsamkeit der Inszenierung befolgt Kaurismäki weiterhin Bressons Ratschlag: «Wenn du sechs Esel hast, dann gebrauche nur einen.» Erstaunlich ist diesmal allerdings die Flüssigkeit des Erzählduktus. Für einmal gibt es praktisch keine Löcher im



Matti Pellonpää, André Wilms, Kari Väänänen

Handlungsgerüst, durch die der Kleister zwischen den Bildern abtropfen könnte, noch fehlen die ruckartigen Sprünge in der Découpage, die den Zuschauer bei Kaurismäki-Filmen bisweilen an die Funktionsweise des Malteserkreuzes gemahnt haben.

Kaurismäki hat die Vorlage mit sehr viel Respekt, ja geradezu liebevoll umgesetzt. «La vie de bohème» ist eine fast rührselige Hommage an eine Zeit, in der das Kino noch selber atmen konnte. Kaurismäki und sein hervorragender Kameramann Timo Salminen haben sich Mühe gegeben, die nobelbeschwingte Atmosphäre der Bohémien-Zeit detailverliebt nachzuzeichnen. Der Film ist in Schwarzweiss gedreht und bezieht sich mit seinen starken Hell-Dunkel-Kontrasten, dem dürftig, aber effektvoll eingesetzten Licht und dem expressionistischen Schattenspiel auf bekannte französische Filme der dreissiger Jahre. Die erste Einstellung zeigt ein Kaminstilleben, das aus «Sous les toits de Paris» (1930) von René Clair stammen könnte. In der Mitte des Films machen die drei Bohémiens zusammen mit ihren Frauen «Une partie de campagne» (1936), einen Ausflug aufs Land, der bis in die Kamerapositionen hinein Szenen aus Jean Renoirs Meisterwerk kopiert.

Kaurismäki ist nicht der erste, der Murgers Roman in Bilder transponierte. Namhafte Regisseure wie King Vidor (1925/26) und Marcel L'Herbier (1943) haben sich bereits an der Vorlage probiert. Am bekanntesten dürfte indessen die Vertonung durch Puccini in der Oper «La Bohème» sein. Das Besondere an Kaurismäkis Version ist die vergnügliche Kombination von Obdachlosenrealismus, einem queren Dialogwitz und einer sentimental-respektvollen Nostalgie in Bild und Ton. Die Darsteller sind wie üblich zum «Underplaying» angehalten. Wieder mit von der Partie sind Kaurismäkis Hausschauspieler mit den zungenbrecherischen Namen: Matti Pellonpää und Kari Väänänen. Die beiden glänzen durch ihre fettigen Haare und den finnischen Akzent, mit dem sie die französische Sprache zu einem Scooterfeld machen. Von der arktischen Kälte langzeitgeschädigt, beschränken sich ihre Gesten, Mienen und Haltungen aufs Notwendigste. Kaurismäki gesteht seinen Figuren jedoch weit mehr Handlungsspielraum und Nuancen zu als in früheren Filmen. Wenn man genau hinsieht, kann man sogar ein kurzes Lachen von Matti Pellonpää entdecken.

Der nächste Film kommt bald. Kaurismäki gilt als notorischer «workaholic». Er schreibt nicht nur die Drehbücher, er produziert seine Filme auch und schneidet sie häufig selbst. «Irgendjemand müsse ja schliesslich die Autorentheorie aufrechterhalten» (Kaurismäki). ■

KRITIK

Tacones lejanos

Regie: Pedro Almodóvar
Spanien 1991

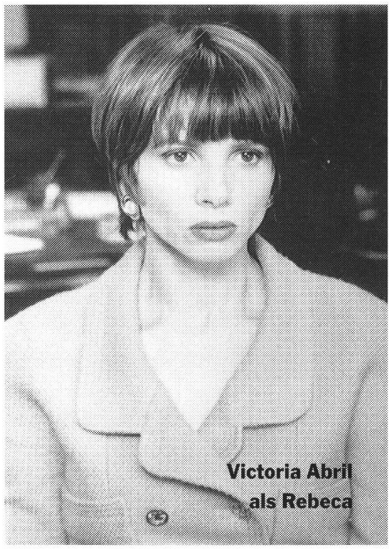
High Heels

Dominik Slappnig

Plötzlich unterbricht die Nachrichtensprecherin Rebeca den Fluss ihrer Meldungen mit dem Geständnis, ihren Mann umgebracht zu haben. Aus der Handtasche zieht sie eine Reihe Fotos, die sie nach Manuels Tod von seinen Sachen gemacht hat, und zeigt diese dem Publikum. Dann bricht sie in Tränen aus und wird von zwei Polizisten abgeführt. Kein Regisseur, der klassischen Stoff trivialer umsetzt als Pedro Almodóvar.

Dieses Mal erzählt er die Geschichte einer tragischen Mutter-Tochter-Beziehung. Nachdem Becky del Páramo fünfzehn Jahre als Sängerin in Mexiko lebte, kommt sie als gefeierter Star in ihre Heimat Spanien zurück. Dort erfährt sie, dass Rebeca Beckys früheren Freund Manuel geheiratet hat. Der Konflikt bricht aus, als die Mutter der Tochter den Ehemann ausspannt: Manuel wird erschossen aufgefunden.

Almodóvars neuester Film ist ein Spiel mit Farben. Schon der Vorspann zeigt es: Wo sich die Farben treffen, entsteht die Schrift. Oder im Film: Wo die Figuren aufeinanderprallen, entsteht endlich Leben. Am Anfang, wenn Rebeca ihre Mutter am Flughafen abholt, ist Rebeca in Weiss, Becky im feurigen roten Kleid mit ebensolchen Lippen und Hut. Doch über die Zeitspanne eines Jahres, die der Film abdeckt, verliert die Mutter die Farbe an ihre Tochter. Am Schluss erscheint Rebeca in Rot, mit engem, kurzen Rock, am Sterbebett ihrer



Victoria Abril als Rebeca

Mutter. Den roten Koffer lässt sie im Vorzimmer stehen. Die Mutter erwartet sie ganz in Weiss und schwach flüsternd. Endlich hat die Tochter ihr eigenes Leben gewonnen. Oder nur die Liebe des Doubles ihrer Mutter? So absurd sind die Filme des Pedro Almodóvar. Manchmal grell absurd. So tauscht Bekky ihre Ohrringe gegen die linke «Brust» des Transvestiten Letal. Eines Mannes, der die Popsängerin Becky del Páramo vergöttert und sie in seiner Show imitiert. Letal wiederum ist eng verbunden mit dem Richter Domínguez und seinem Informanten Hugo.

Die Schlüsselszene des Films spielt in einem leeren Gerichtssaal. Rebeca und Becky liefern sich eine Redeschlacht. Aus Rebeca bricht das Elend der vergangenen Jahre hervor, die sie im Schatten ihrer Mutter verbracht hat. Sie habe ein Leben lang versucht, ihr nachzueifern, habe alles kopiert und immer versagt. Den einzigen Sieg, den sie davongetragen habe, die Heirat mit Manuel, habe Becky ihr auch genommen. Die beiden Frauen, gespielt von Victoria Abril und Marisa Paredes, sind hervorragend in ihren Rollen, weil sie einander nichts schenken. Kein Lächeln und keine Ohrfeige. Als hysterische Charaktere stehen sie den Frauenfiguren anderer Almodóvar-Filme in nichts nach. Auch die Männer, Letal, der Richter, und Hugo, verkörpern jenen ambivalenten unberechenbaren Typ Mann, der des Spaniers Filme prägt.

Zum Sterben wird Becky auf eigenen Wunsch in jenes Haus gebracht, das sie zusammen mit Rebeca vor langer Zeit bewohnte. Vom Bett der Kellerwohnung aus schauen die beiden noch einmal auf die Füsse der Passanten. Plötzlich steht Becky oben auf der Strasse in ihren roten Stöckelschuhen und geht langsam davon. Als sich Rebeca zu ihr umdreht, ist sie gestorben. Ganz in Weiss.

Pedro Almodóvar ist der Roy Lichtenstein der Filmemacher. Seine Szenen sind wie Pop-Art-Gemälde, seine Dialoge so künstlich wie Sprechblasen, und sein Erfolg gleicht dem eines Teenie-Idols. «Tacones lejanos» ist nicht sein bester Film, sein farbigster bestimmt. ■

Die schwache Stunde

Regie: Danielle Giuliani
Schweiz 1992

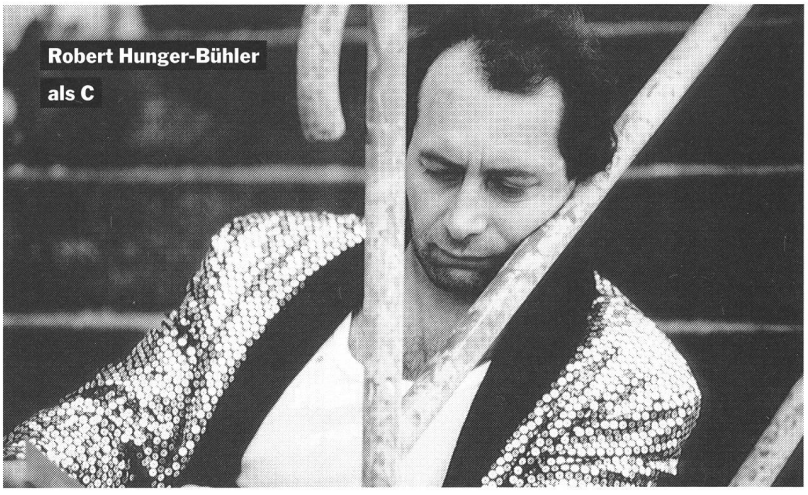
Judith Waldner

Jacques Ceranikotschewski will Karriere machen. Am liebsten subito. Sein Traum: Alltäglich in den guten Stuben der Nation zu Gast zu sein. Er will zum Fernsehen. Und das mit einem Namen, den sich kein Mensch merken kann. Doch Ceranikotschewski, offenbar daran gewohnt, nennt sich schon vor dem ersten Betreten der «NEW-TV»-Studios schlicht und einfach C – C wie Chaos, C wie Casanova, C wie irgendwas.

Um bei «NEW-TV» zu Höhenflügen abzuheben, sind Provokationen, Tabubrüche sowie grelle Sprüche angesagt. Und C (beherrscht-überdreht gespielt von Robert Hunger-Bühler) schafft eine kometenhafte Karriere: Er fungiert als Nachfolger von Giacomo Casanova, verführt allmorgendlich eine Frau. C wird zum Star. Was ihm, dem Männerheimbewohner, allerdings keine gediegene Wohnlage oder andere Ingredienzen eines komfortablen Lebens beschert. Vielmehr wird C's Spiel mit seinem Namen, dem beliebig und je nach Situation ergänzbaren, für seine ganze Person zur tristen Realität: Identität hat er bald einmal keine mehr, er wird so beliebig brauchbar wie das C. Aus dem ins Fernsehen vernarrten Einzelgänger wird ein Fernsehnarr, aus dessen Mund selbst Empfehlungen an das Publikum, seinen Sender bei der täglichen Qual der Wahl nicht zu berücksichtigen, nach Einschaltquotensteigerung tönt.

Was hier wie ein mittelgrosses Drama klingt, ist inszeniert als mal offensichtlich, mal versteckte Seitenhiebe verteilende Komödie, amüsant, schön inszeniert, allerdings drehbuchmässig nicht ganz ausgefeilt. So ist etwa kaum Logik zu finden im Agieren von C's Geliebter Leila, einer eindrücklichen und sehr leinwandpräsenten Teresa Harder. Ihre Motivation, mit C in ein gottverlassenes Hotel zu fliehen, bleibt nebulös. Mit ihrer plötzlichen Ergebenheit zerbricht ihre Charakterisierung, und sie steht mit einemmal in einem seltsamen Gegensatz zu den kleineren Frauenrollen. Zu Frauenfiguren, die nicht selten schnippisch sind und C veranlassen, sich in der Garderobe des TV-Studios häuslich einzurichten, da die von ihm bezirzte Weiblichkeit vor dem Studio lauert und nicht hinnehmen mag, dass Komplimente nach der Sendung nichts mehr gelten.

Danielle Giulianis Film ist ungewöhnlich stilisiert und mit akribischer Sorgfalt inszeniert. Die Farben, einzelnen Situationen und Räumen zugeordnet, vertiefen Charaktere, Situationen, Stimmungen. Und schaffen, zusammen mit den formidabel konzeptionierten Geräuschen, stimmig-dichte Atmosphäre. «Die schwache Stunde» nimmt die Boulevardmedien auf die Schippe, lässt weder das allabendlich zelebrierte «Zehn vor Zehn», die ärgerlichen zehn Apfelsaft-Werbegeschichten noch die verschwommenen Fotos etwelcher Prominenz in den Herz-Schmerz-Blättern aus. Ein erfrischender Film, der weder eigene Befindlichkeiten auf die Leinwand bringt, noch dem Output der grossen Kinoindustrie nacheifert. Eigenständigkeit und niveauvoller Humor machen «Die schwache Stunde» zu einer seltenen Blüte im hiesigen Schaffen. Und zu einem köstlichen Vergnügen – nicht nur für TV-Muffel. ■



Robert Hunger-Bühler als C

Traumzeit

Regie: Franz Reichle
Schweiz/Russland 1992

Matthias Rüttimann

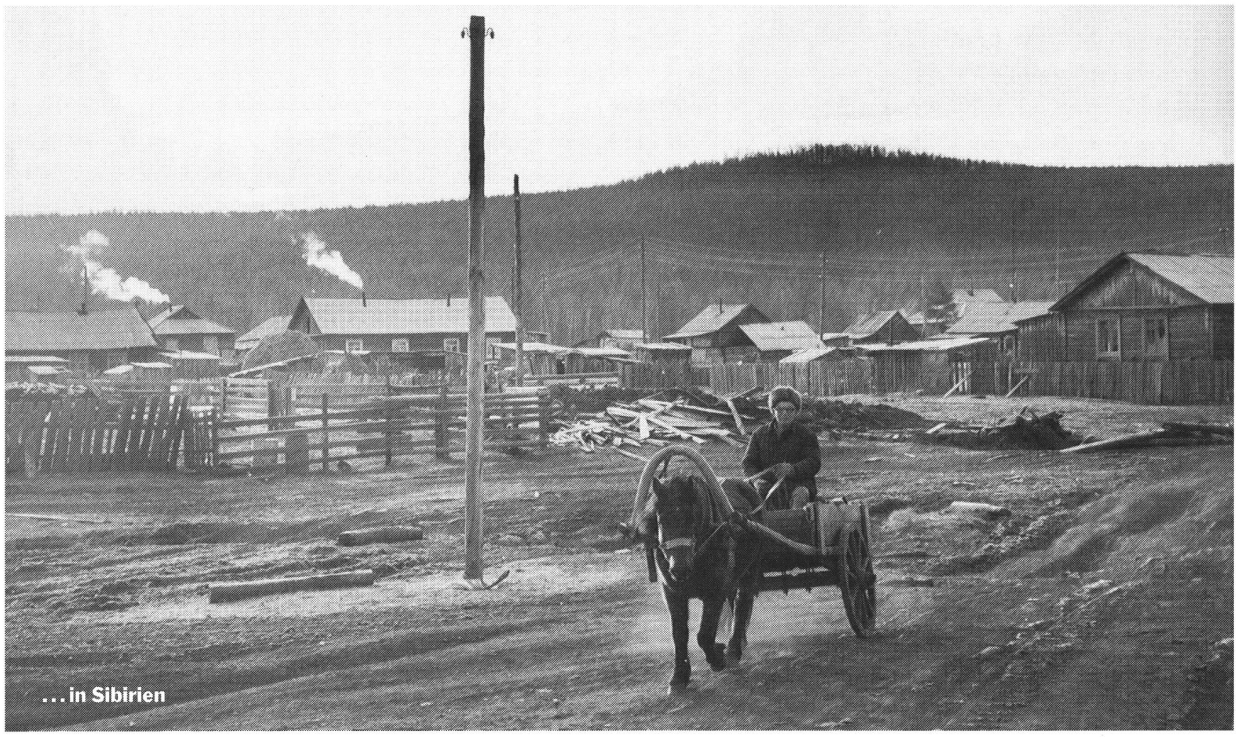
Ökofilmer. Das Attribut wird dem gebürtigen Toggenburger Franz Reichle nachgesagt, seit er vor zwei Jahren mit seinem Dokumentarfilm «Lynx» (ZOOM 3/90) nicht nur in einschlägig grünen Kreisen viel Lob eingeheimst hat. Weitab von gängigen Tierfilmen, hat seine beinahe schon fundamentalistische Studie über die Wiederansiedlung des Luchses den Nerv der Zeit getroffen und in einer ausgerotteten Wildkatze das Opfer sowie die Sehnsucht einer naturentfremdeten Zivilisation geortet. An solche Sehnsucht auf Versöhnung mit der malträtierten Natur rührt auch Franz Reichles neuester Dokumentarfilm in Titel und Untertitel: «Traumzeit – Sibirienreise auf den Spuren des alten Wissens».

Tatsächlich ist «Traumzeit» aus den Recherchen zu «Lynx» hervorgegangen. Für «Lynx» wollte Reichle am Beispiel der sibirischen Taiganomaden das harmonische Zusammenleben von Mensch und Wildtier dokumentieren. Was er in Sibirien antraf, veranlasste ihn dann, einen zusätzlichen Film zu machen. Über sechzig Stunden Filmmaterial und rund 5000 Fotos, die sich im Laufe mehrerer Reisen angesammelt haben, geben dem Entscheid mehr als recht. Wer zudem Gelegenheit hat, sich mit Franz Reichle über die wechselvollen Recherchen- und Dreharbeiten zu unterhalten, erahnt, wie prägend die Begegnung mit den Taigabewohnern für den Autor geworden ist und wie unvollständig ein Film von neunzig Minuten diese Begegnung wiederzugeben vermag.

Am Anfang, ja, da habe er noch geglaubt, dass es Völker gäbe, die nach wie vor in weitgehendem Einklang mit der Natur leben, gesteht Reichle. Erfahrungen im Zusammenhang mit seinem ersten Dokumentarfilm «Rosmarie, Susanne, Ruth» (1978) haben seinen Glauben gestützt. Rosmarie, eines der drei darin porträtierten Mädchen, entstammt einer der letzten Appenzeller Bauernfamilien, die noch nach ältestem Brauch das Bauernhandwerk betreiben. «Ich schloss», führt Reichle aus, «wenn hier in der hochentwickelten Schweiz Leute derart naturverbunden zu leben vermögen, wieviel eher müssten sich dann in den unvorstellbaren Weiten Sibiriens Menschen finden lassen, die eine andere Lebensweise bewahrt haben». Eine heile Welt gesucht – der Vorwurf wurde ihm gemacht – habe er allerdings nie. Die Strenge eines Lebens ohne die technischen Erleichterungen unserer Zeit hatte Reichle bei Rosmaries Familie kennengelernt. «Ich wollte etwas finden, das es bei uns nicht mehr gibt: Leute, die ohne Zivilisationsgüter in der Taiga überleben können.»

Erwachen...

Bei den Orotschonen in der ostsibirischen Republik Burjatien wurde Reichle fündig. Dieser Volksstamm der Ewenken besass eine höchst ökologische Lebensweise und Kultur. Was davon allerdings übriggeblieben ist und der Dokumentarfilmer aufgezeichnet hat, lässt die anfängliche Sehnsucht rasch in Ernüchterung, Melancholie und Ohnmacht umschlagen. Die Ewenken sind dem Fortschritt in Gestalt kruder Sowjetisierung genausowenig entgangen wie ihre amerikanischen Abkömmlinge, die Indianer, dem Kapital. Unter Stalin wurden die Ewenken russifiziert und ethnische Eigenheiten unterdrückt. Ewenkisch wurde aus Schule und Verwaltung verbannt, die herumziehenden Sippen wurden zur Sesshaftigkeit gezwungen und ihre Rentiere auf zwei Kolchosen zusammengezogen. Als Reichle im Herbst 1988 die einstigen Nomaden in ihren Barackensiedlungen aufsuchte, zeigte er nicht nur als der erste Fremde Interesse für dieses Volk, sondern löste regelrecht einen jahrzehntelang verdrängten Prozess des Erinnerns aus. «Es sprach sich herum, dass ein Fremder da sei, der auf Ewenkisch hören wolle, wie früher gelebt wurde. Und je weiter ich herumkam, desto mehr begannen sich die Leute wieder zu erinnern. Plötzlich machte es für sie wieder Sinn, sich an das frühere Leben zu erinnern.»



Diesen schwebenden Prozess des Erinnerns zeichnet der Film nach. Die Erinnerungen selber bleiben allerdings dürftig, die Spuren des alten Wissens sind weitgehend verwischt und zugewachsen. Eine Liedzeile, von brüchiger Greisenstimme vorgetragen. Ein modernder Holzreif, der einzige Überrest einer Wiege. Ein paar unscheinbare Pfähle im Wald – würde sie der alte Orotschone nicht als Fragmente eines Hochgrabs identifizieren, sie würden übersehen. Angesichts dieser minimalen Relikte werden aufmerksames Zuhören und scharfes Beobachten unerlässlich – zwei Fähigkeiten, die sich Reichle im Umgang mit den Orotschonen aneignen musste. Auf die Nase gebunden wurde dem Fremden nichts. Eine Einladung zur Jagd enthielt unausgesprochen die Einladung zu einer Führung zu den geheimen Stätten einstigen Nomadenlebens. Hätte Reichle abgelehnt, er hätte viele Aufnahmen weniger. Die Annäherung an die zwar gastfreundlichen, doch wortkargen Menschen musste äusserst subtil vollzogen werden. Ein falsches Wort im falschen Moment, eine zu aufdringliche Kamera – und alles war verloren. Die eindrucksvollen, schlichten Videoaufnahmen von den alten Orotschonen, die nach ihrer Erinnerung kramen, sprechen davon, aber auch davon, dass Reichle mit seiner bedächtigen, offenen und bescheidenen Art den Zugang gefunden hat.

«Traumzeit» ist ein unspektakulärer Film: karg in den Bildern, einfach in der Erzählstruktur, die der Chronologie von Reichles Reisen und der Authentizität verpflichtet ist. Aufrichtigkeit ist Reichle sehr wichtig, und in «Traumzeit» geht sie so weit, dass der Film als ein gescheiterter erkennbar wird. Die Bestandesaufnahme, wie sie der Film vereint, war nur als ein erster Teil gedacht. In einem zweiten Filmteil hatte der Autor gemeinsam mit den Orotschonen vorgesehen, die unterdrückte Nomadenexistenz während zweier Monate im Sommer und einem im Winter nachzuleben. Nicht zur Entschuldigung weist Reichle im Film auf das nicht zustande gekommene Projekt hin, sondern weil dieses Scheitern derselben Realität entspringt wie die Zerstörung der Nomadenkultur und unsere Entfremdung von der Natur.

In «Lynx» bannte die Infrarotkamera das Wildtier auf die Leinwand. In «Traumzeit» holt keine noch so entwickelte Technik zurück, was vom unumkehrbaren Fortschritt der ebenso imperialistischen wie produktionsbesessenen abendländischen Kultur ausgelöscht worden ist. Mit seinem Film will Reichle nicht Völkerkunde fürs Museum betreiben, sondern die Zuschauer zu einem bewussteren Verhältnis zu Natur und traditionell gewachsener Kultur hinführen. Dass das Medium Film, in dem Natur stets als vermittelte vorkommen muss, solche Absichten möglicherweise gerade verhindert, lässt Reichle als Einwand ebenso gelten, wie er die Umweltverträglichkeit des materiell und technisch aufwendigen Mediums hinterfragt. Solche Desillusionierung, wie sie auch «Traumzeit» letztlich praktiziert, muss jedoch nicht in Resignation enden. Als nächstes wird sich der Ökofilmer, der – mit einer Burjatin verheiratet – seit einem Jahr in Ulan Ude lebt, in seinem Garten am Bajkalsee dem Gemüseanbau widmen. ■

Der Kunde ist König

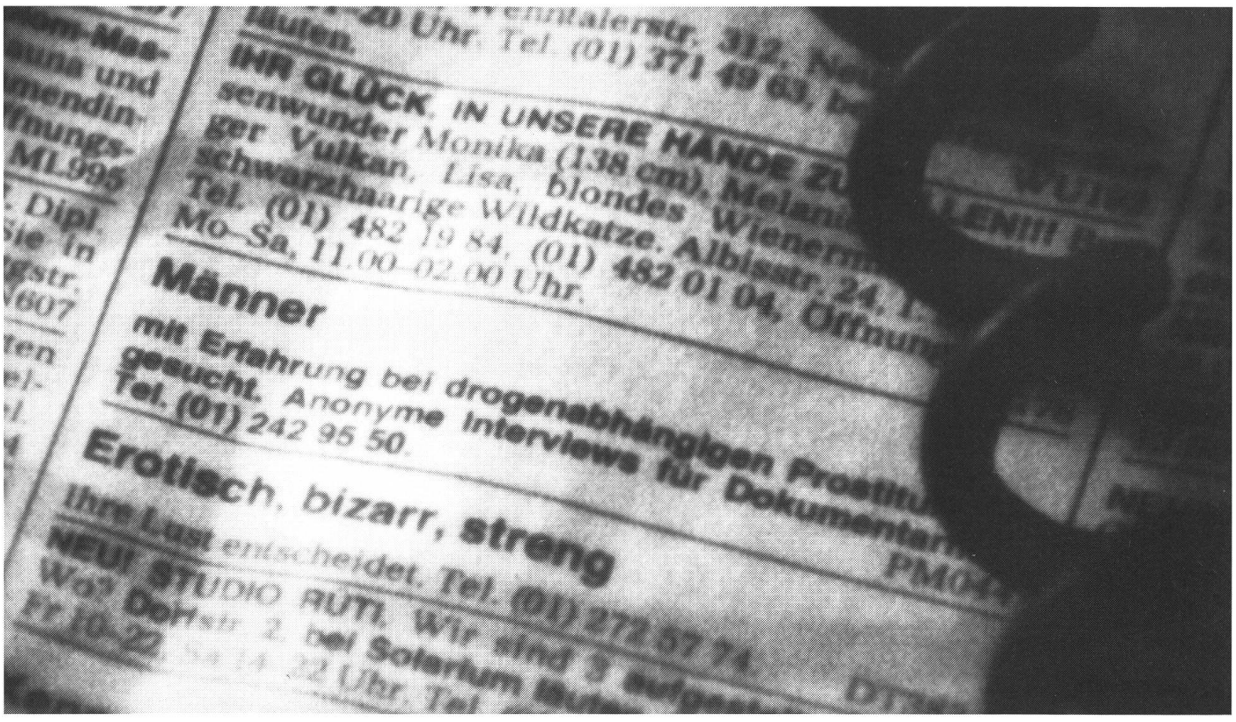
Regie: Josy Meier
Deutschland/Schweiz 1992

Judith Waldner

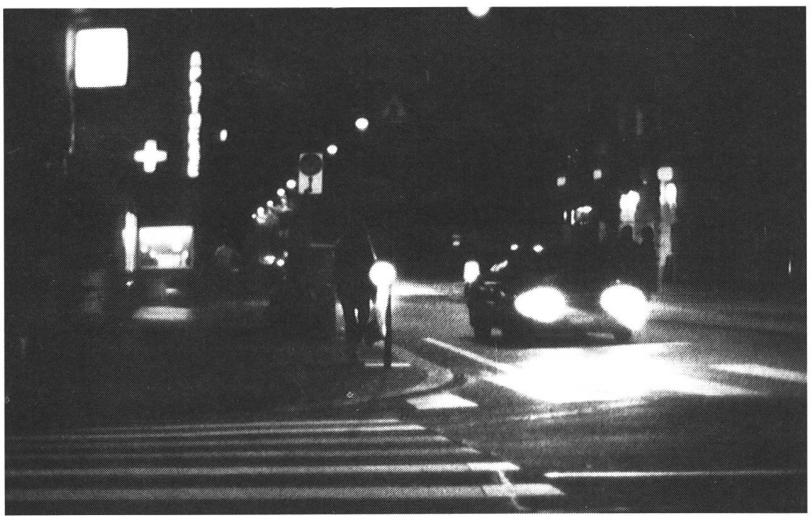
So etwas wie Könige sind sie tatsächlich, die Drogenstrichfreier. Herrscher und Gebieter, deren Macht sich mit der gegenwärtig praktizierten, so untauglichen wie repressiven Drogenpolitik multipliziert hat wie der Heroinpreis. Und wie die Notsituation süchtiger Prostituierter.

Josy Meiers Film zum Thema befasst sich nicht mit der überflüssigen Frage, warum süchtige Frauen ihren Körper verkaufen. «Der Kunde ist König» ist vielmehr eine filmische Spurensuche nach der grauen, unrühmlichen Eminenz der Drogenstrichbenutzer. Via abgebildetes Zeitungsinserat gesucht, haben sich einige gemeldet. Viele sind es nicht, die schliesslich über ihre Erfahrungen reden, doch die Interviews – ergänzt durch Gespräche mit Prostituierten, Polizisten und einer Stammtischrunde – vermögen mit sich wiederholenden, übereinstimmenden Aussagen Eindrücke zu vermitteln, die vom Individuellen auf Gesellschaftliches schliessen lassen. Klar wird einmal mehr auch, dass Kreti und Pleti Sex kaufen und nicht der allen unbekannte Herr XY.

Gräben tun sich auf, unüberwindbar vielleicht. Zwischen den nicht selten Helferabsichten zum besten gebenden Männern und der von den Frauen geschilderten, gewalttätigen Realität. Zwischen der unterschiedlichen, Rückschlüsse auf Denk- und Lebensweise zulassenden Ausdrucksweise von Freiern und Prostituierten. Erstere verlieren viele Worte über die gekauften Frauen und deren Psyche, keine über die Oberfläche hinausgehenden über sich, verharren in selbstgefälliger Unreflektiertheit. Dafür, dass die Drogenstrichfrauen um so vieles besser dastehen, sorgt nicht in erster Linie Solidarität oder Mitgefühl der Schreibenden. Ihre Aussagen sind schlicht überzeugender, bestimmt von der Fähigkeit, sich mit der eigenen Geschichte und Situation auseinanderzu-



setzen, sich selbst zu hinterfragen. An sich ständen die interviewten Frauen um etliches über den Männern – wären da nicht die Umstände, wäre nicht die Unterwerfung bedingende Sucht. Die im Film gemachte Gleichung ist einfach, geht aber logisch auf: Wäre Abhängigkeit von harten Drogen nicht derart kriminalisiert, gäbe es auch keinen Drogenstrich. Gäbe es ihn nicht (mehr), gäbe es zwar weiterhin den professionellen Strich, auf dem die Frauen allerdings – weil organisiert und normalerweise nicht allein arbeitend – weit weniger hilflos und ausbeutbar sind.



Ein Freier redet, Zuschauerinnen und Zuschauer blicken aus dem Inneren eines eine Waschstrasse durchrollenden Autos. Wasser klatscht an die Scheiben, Bürsten rotieren an der Oberfläche der Karosserie aus Glas und Metall. Derweil lassen des Mannes Worte auf seine Unberührtheit schliessen, als hätte er selber eine Oberfläche aus Blech, glatt und undurchlässig: Bilder, stimmig und für sich selber sprechend, fern simpler Verdoppelung. Aus naheliegenden Gründen bleiben etliche Personen im Dunklen, sind bloss von hinten zu sehen oder im Gegenlicht. Schön, dass die Kamera bei Interviewsequenzen nicht ausweicht, dass Worte wirken, Bilder im Kopf entstehen können. Respektvolle Distanz bleibt, wo sie angebracht ist, gewahrt, auf spektakuläre Bilder wird verzichtet. Wiederholt ist der Blick subjektiv, ermöglicht Identifikation und durchbricht sie – auf ein reflektierendes Betrachten zurückführend – wieder. Bilder von Strassen und Plätzen sind geschickt mit den Gesprächen verwoben, lassen immer tiefer ins Thema eintauchen.

Ob einer der Freier tatsächlich nie mehr auf den Drogenstrich gehen wird, wie er sagt, ist irrelevant. Was allein zählt, ist, dass er als einziger eigene Mängel ins Spiel bringt, äussert, er habe ein Problem, wisse weder weiter noch wo er stehe. Ein Lichtblick gegen Ende des Films, der zwar nichts entschärft, nicht zu vorschneller Versöhnung aufruft, doch nach fesselnden und vor allem Trauer hinterlassenden Kinominuten ein wenig ist wie Frühling.

Keine Frage, die hier zu Wort kommenden Frauen und Männer sind Teil unserer Gesellschaft, daraus gewachsen, durch sie geprägt. Josy Meier nimmt beide Seiten gleichermassen ernst, baut nicht auf simple Schemen wie dem von den weiblichen Opfern und männlichen Schuldigen. Dass die interviewten Männer Täterstatus erlangen, liegt nicht nur an ihrem kalten Profitieren von der Notsituation der Frauen, sondern nicht zuletzt auch an ihrer selbstherrlichen Selbstverständlichkeit. Womit nicht gesagt sein soll, dass mitleidheischende oder Verbrechen gegen die Weiblichkeit beichtende Freier besser dastehen würden.

«Der Kunde ist König» ist ein sein Publikum fordernder, postfeministischer Film. Dadurch, dass die «weiblichen Opfer» nicht im Mittelpunkt stehen, dürfte Mann sich kaum mehr in der Lage sehen, bloss mit Mitgefühl zu reagieren. Für die Herren der Schöpfung war die feministische Absolution, der Ausnahme-Mann-Status, bislang im allgemeinen ohne viel Anstrengung zu erhalten. Schön war's und auch erfreulich, dass sich Männer immer wieder mit den Frauen solidarisiert, viel Verständnis und Mitleid mobilisiert haben. Nur, gebracht hat das allein unübersehbar herzlich wenig. Anders als frühere feministische Dokumentarfilme – erinnert sei hier nur an «Noch führen die Wege an der Angst vorbei» von Margrit Bürer und Kristin Wirthensohn (Schweiz 1988) – verlangt Josy Meiers Film von einem männlichen Publikum zweifellos nicht Mitgefühl und Verständnis für das weibliche Geschlecht, sondern Reflexion über eigene, gesellschaftliche Rollen. Und das, wohlverstanden, ohne moralischen Zeigfinger. Zustände werden aufgezeigt, weder die einen verhätschelt noch die anderen verteufelt, der Standpunkt schält sich von selber heraus aus Bildern und Montage. Von Weinerlichkeit angesichts all der Erbärmlichkeit keine Spur.

«Der Kunde ist König» führt vor Augen, was an sich nicht unbekannt, nur derart deutlich und von diesem Blickpunkt aus betrachtet bisher nicht zu sehen war. Ein Film über Sucht, Sex, über Freier, Prostituierte, der klar Stellung bezieht zur schweizerischen Drogenpolitik und der über die Befindlichkeit der Geschlechter reflektiert. Berührend, erschütternd und mit viel Gespür gemacht, liegt das einzig Spektakuläre des Films darin, dass das Gezeigte ganz normaler Alltag ist. ■

Hook

Regie: Steven Spielberg
USA 1991

Franz Derendinger

Sie dürfte allgemein bekannt sein, die Geschichte vom kleinen Jungen aus Neverland, der nicht erwachsen werden will. Ihre Popularität verdankt die Story von Peter Pan gewiss Disneys Zeichentrickfilm von 1952, aber sie ist wesentlich älter: Als Vorlage diente Disney nämlich ein Schauspiel des schottischen Autors James Matthew Barrie («Peter Pan, or the boy who would not grow up»), das 1904 in London uraufgeführt wurde. Schon Barrie liess seinen Faun die Kinder einer normalen Familie in ein Traumland entführen, das er als Mischung von Figuren und Situationen gestaltete, wie sie in verschiedensten Abenteuerbüchern zu finden sind: Da sind beispielsweise die «verlorenen Jungen», deren Anführer Peter Pan ist, und die sich auf den Spuren Robinson Crusoes in der Welt einer einsamen Insel zu bewähren haben; da sind weiter Tiger Lily mit ihren Indianern sowie zuletzt die Piraten unter Kapitän Hook, der sich ständig von einem Krokodil verfolgt sieht. Zu Barries – wie später zu Disneys – Nimmerland haben Erwachsene selbstverständlich keinen Zutritt, denn das Erwachsenwerden beraubt sie eben der Fähigkeit, Peter Pan und seine Phantasiewelt wahrzunehmen.

Nun hat also Steven Spielberg, Hollywoods ewiges Spielkind, die kindlichen Träume zurückliegender Generationen in Regie genommen. Herausgekommen ist dabei die Geschichte eines Peter Pan, der Neverland verlassen und sich unter dem Namen Peter Banning eine bürgerliche Existenz aufgebaut hat. Pan (Robin Williams) ist erwachsen geworden; er hat eine Familie und ist als Anwalt in leitender Stellung beschäftigt – so beschäftigt natürlich, dass für die Familie kaum Zeit bleibt. In seiner gesicherten Existenz zeichnen sich höchstens die ersten feinen Risse in Form einer schleichenden Ehekrise ab. Da bricht Hook (Dustin Hoffman) in sein Leben ein: Der Pirat aus Nimmerland entführt die Kinder Jack und Maggie, um sich an seinem alten Widersacher zu rächen. Banning wird nun von der Fee Tinker Bell (Julia Roberts) seinerseits ins Traumland verfrachtet, wo er seine Kinder aus den Klauen des Bösewichts befreien soll; doch der vertrocknete Anwalt hat seine Herkunft, seine Jugend völlig vergessen und wird von der dortigen Phantastik so überfordert, dass er keines frohen Gedankens fähig ist.

Frohe Gedanken verliehen Peter Pan ursprünglich die Fähigkeit zu fliegen; davon allerdings ist Banning weit entfernt, der hat's im Rücken. Ja, er macht eine dermassen jämmerliche Figur, dass er für den enttäuschten Hook keinen valablen Gegner mehr abgibt. Tinker und die «lost boys» von der Insel bringen Pan jedoch wieder auf Vordermann, indem sie seine Phantasie aus der Reserve locken. So kann er sich schliesslich zum Showdown stellen, wobei er nicht nur den Piraten besiegt, sondern auch die Herzen seiner Kinder zurückgewinnt, welche er sich selbst durch seine Kälte abspenstig gemacht hat. Papa ist halt doch der Beste! Als glücklich versöhnte Familie kehren die Bannings aus Neverland in die Realität zurück, die, wie Peter zum Schluss festhält, das eigentliche Abenteuer darstellt.

Alles wie gehabt bei Spielberg: Der Erwachsene muss seine Kinderseele wiederentdecken, um ein guter Mensch zu werden; Erwachsensein ist gleichbedeutend mit Verknöcherung, während die Kinder dem Unerhörten offen begegnen können. Darum ging es schon in «Close Encounters», wo viele Erwachsene auf das Auftauchen der Ausserirdischen kopfscheu reagieren und einzig zwei Protagonisten – bezeichnenderweise ein Kind sowie ein kindlich gebliebener Mann – sich der Herausforderung stellen. Deutlicher noch wurde es bei «E. T.», wo nur die Kinder dem Runzelmonster mit dem nötigen Respekt begegnen, wohingegen die Grossen – insbesondere die Männer – es behändigen wollen und dadurch vernichten.

Wenn Spielberg in seinem neuesten Film also einmal mehr einer verniedlichten Infantilität das Wort redet, so bleibt er sich durchaus selber treu – und bekennt sich zugleich als Erbe und Adept von Disneys Gummibärchen-Universum. In der Zelebration von Kindlichkeit bestand nämlich recht eigentlich Disneys Programm. Das beginnt schon bei der Gestaltung der Zeichentrickfiguren, die samt und sonders auf das Kindchenschema hin angelegt sind; es wird nicht minder deutlich in der Wahl der Stoffe, etwa der filmischen Adaption Grimmscher Märchen oder eben von Stories, welche – wie «Peter Pan» – ein vormals revolutionäres Verständnis von Kindlichkeit vermitteln. Zu erwähnen wären hier vor allem «Mary Poppins» (Pamela L. Travers, 1934) sowie «Alice in Wonderland» (Lewis Carroll, 1865).

Mit der Peter-Pan-Verfilmung, um die er sich laut Presseheft seit langem bemüht hat, ist Spielberg in gewisser Weise zu seinen Wurzeln vorgedrungen, und

Papa ist halt doch der Beste
(Robin Williams als Peter Banning)

dabei zeigen sich vielleicht deutlicher als bisher auch deren prinzipielle Schwächen. Dass man sich seiner andern Seite öffnen soll – seiner kindlichen als Erwachsener, seiner weiblichen als Mann –, kann im Grundsatz kaum bestritten werden. Doch neigen Wahrheiten dieses allgemeinen Kalibers zu einer relativ raschen Abnützung, sofern sie nicht weiter konkretisiert oder gegen den Strich gebürstet werden. In dieser Richtung allerdings leistet Steven Spielberg in «Hook» wenig bis nichts. Am Anfang ist Banning ganz der verstockte Workaholic, der den Sekretär mit Videokamera zum Baseballspiel seines Sohnes delegiert, am Schluss darf Robin Williams dann noch ein bisschen den Faun spielen; eine Vermittlung dieser Gegensätze findet kaum statt. Eine Enttäuschung bei diesem Film rührt im übrigen genau daher, dass Schauspieler wie Williams oder Hoffman für derart plane Charaktere überqualifiziert sind. Zudem scheint Spielberg unter Offenheit offenbar das Bedürfnis des Publikums zu verstehen, alle drei Sekunden einen Gag oder Actionhöhepunkt vorgesetzt zu erhalten. Dies legt zumindest die Form des Films – besonders in den Neverland-Sequenzen – nahe, wo sich Stunts und Trickeffekte in völlig überladenen Bildräumen gegenseitig zu Tode hetzen, bis sich über all der überkandidelten Hektik schlicht Langeweile einschleicht.

Dabei hätte Spielberg es vom Ausgangspunkt seiner Story her in der Hand gehabt, dem mittlerweile reichlich abgegriffenen Thema ein paar neue Wendungen abzugewinnen. Vielleicht hat ja der erwachsene Pan jenem Jungen, der nicht gross werden will, etwas voraus, was er nicht mehr missen möchte, obgleich es durch einen Verlust an Unbeschwertheit erkauft ist. Ein Peter Pan, der sich der Vergänglichkeit stellt – nicht ohne Trauer, aber ohne sich zu verhärten: das hätte durchaus spannend werden können. ■

Fried Green Tomatoes

Regie: Jon Avnet
USA 1991

at the Whistle Stop Cafe

Franz Ulrich

Evelyn Couch (Kathy Bates) begleitet ihren Mann in ein Altersheim, wo er seine Tante besucht. Die Alte will aber von Kathy nichts wissen, so dass sich Evelyn in den Gemeinschaftsraum verzieht und sich zum Trost Schokoriegel zu Gemüte führt. Evelyn ist frustriert, nicht nur jetzt. Ihr Leben als Ehe- und Hausfrau ist in Monotonie und Leere erstarrt. Ihr Mann ignoriert ihre Bedürfnisse. In ihrem Frust besucht sie Selbsterfahrungskurse und stopft Süssigkeiten in sich hinein, so dass sie mit vielen überflüssigen Kilos belastet ist.

Im Gemeinschaftsraum des Altersheims setzt sich eine höchst vitale alte Dame zu Kathy. Die beiden Frauen kommen ins Gespräch, und bald ist Kathy von dieser 88jährigen Ninny Threadgood (Jessica Tandy) und ihren Erzählungen völlig fasziniert. Ninny kramt in ihren Erinnerungen und berichtet von der Freundschaft zweier junger Frauen, die in den dreissiger Jahren in Whistle Stop, einem kleinen Kaff im US-Südstaat Alabama, ihr Leben selbst in die Hand nahmen. Die wilde, androgyne Idgie (Mary Stuart Masterson) befreundet sich nach dem Unfalltod ihres geliebten älteren Bruders mit dessen Verlobter Ruth (Mary-Louise Parker). Einige Zeit später heiratet Ruth und zieht weg. Bei einem Besuch muss Idgie feststellen, dass Ruths Mann gewalttätig ist und seine Frau prügelt. Darauf holt Idgie ihre Freundin samt Kind zurück. Gemeinsam führen sie ein kleines Restaurant, servieren Huhn mit Maisbrot und gebratene grüne Tomaten, Idgies Lieblingsspeise. Von ihrer Kundschaft werden sie geliebt und geachtet, bis auf den Ku-Klux-Clan, dem es gar nicht passt, dass die beiden Frauen schwarze Gäste gleich behandeln wie weisse.

Gute Theaterverfilmungen sind rar. Zu den nicht allzu vielen gelungenen gehört Fannie Flaggs «Fried Green Tomatoes» von Jon Avnet, der seine Sporen bisher als TV-Produzent und -Regisseur abverdient hat. Er erzählt Ninnys Geschichte episodenweise in Rückblenden, ausgelöst durch die mehrmaligen Besuche Kathys im Altersheim. Dadurch wird die Geschichte strukturiert, wird dynamischer und spannender. Bei jedem Besuch Kathys ist man als Zuschauer darauf gespannt, wie es mit Idgie und Ruth in ihrem Whistle Stop Cafe weitergeht. Denn aus deren Freundschaft droht ein Drama zu werden. Als Ruths Mann sein Kind mit Gewalt zurückholen will, hindern ihn Idgie und der Schwarze Big George (Stan Shaw) daran. Ruths Mann verschwindet. Als sein Auto schliesslich ohne seinen Besitzer auf dem Grund des nahen Flusses gefunden wird, werden Idgie und Big George des Mordes angeklagt. Dank des überraschenden Zeugnisses des Pastors werden sie freigesprochen. Idgie und Ruth führen das Restaurant weiter, die Wahrheit über das Verschwinden von Ruths Mann bleibt im Dunkeln. Angesicht eines leckeren Mahles, das einem Detektiv, der hartnäckig nach dem Verschwundenen sucht, vorgesetzt wird, drängt sich allerdings eine makabre Vermutung auf...

Seine besten Momente hat der Film in der Schilderung der Atmosphäre der Depressionszeit, des latenten Rassenkonfliktes, vor allem aber der Freundschaft von Idgie und Ruth. Zusammen sind sie stark und lassen sich nicht unterkriegen. Ihr Beispiel animiert Evelyn, sich selber so zu akzeptieren, wie sie ist, samt ihrem Übergewicht. Sie nimmt eine Stelle an und verlangt von ihrem Mann die Respektierung ihrer Bedürfnisse. Gestärkt durch die wachsende Freundschaft mit Ninny, setzt sie sich gegen die Ausgrenzung, die sie als dicke Frau erfährt, zur Wehr wie einst Idgie und Ruth gegen die Ausgrenzung von Farbigen und alleinstehenden Frauen. In der Betonung dieser Parallele vermag der Film allerdings nicht ganz zu überzeugen. So stimmig, differenziert, zugleich humorvoll und anrührend, zärtlich und spannend Idgies und Ruths Lebensgeschichte erzählt wird, so aufgesetzt, plakativ und etwas simpel wirken Kathy und ihre Probleme. Trotzdem: «Fried Green Tomatoes», die erste Produktion von Electric Shadow, einer von vier Frauen (Shannon Silverman, Yuriko Matsubara, Sara Duvall, Anne Marie Gillen) gegründeten Firma, ist ein hervorragend gespielter, verschmitzt augenzwinkernder und anregender Film über Frauenpower. ■

Tunnelkind

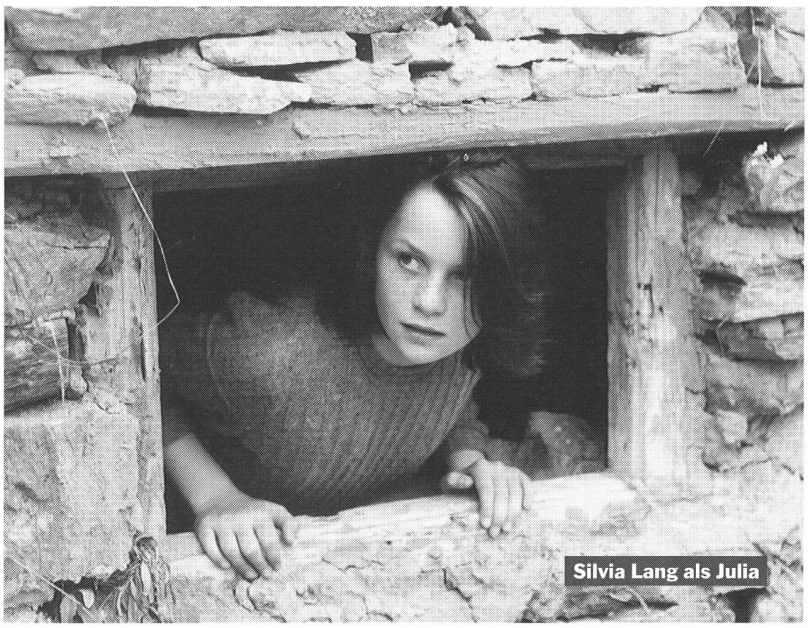
Regie: Erhard Riedlsperger
Österreich 1990

Matthias Rüttimann

Wenn gleich hinter Ödschlag das Niemandsland der scharf bewachten österreichisch-tschechoslowakischen Grenze beginnt, so hat das in Erhard Riedlspergers erstem Spielfilm «Tunnelkind» gleichnishafte Funktion. Die 13jährige Julia ist mit ihrer Mutter frisch in das unwirtliche Nest gezogen. Da sie seit dem Unfalltod ihres Vaters kein Wort mehr spricht, stösst sie rundum auf Unverständnis. Das selbstgewählte Schweigen und die Verständnislosigkeit ihrer Umgebung sperren das Mädchen an der Schwelle zum Erwachsenenwerden ein und zugleich aus. Einzig dem geliebten Vater vertraut sich Julia in Briefen an und hält ihm über den Tod hinaus die Treue, im Gegensatz zur Mutter, die eine neue Beziehung eingeht. Wie die realen Grenzen metaphorische Bedeutung tragen, so erhält Julias Überwindung ihrer Isolation unter Riedlspergers einfühlsamer Regie parabelhafte Züge.

Von den Schulkameraden zu einer Mutprobe gedrängt, entdeckt Julia einen vergessenen Tunnel, der im Brachland jenseits der scharf bewachten Staatsgrenze endet. Bei ihrem illegalen Grenzübertritt wird sie von einem Bauarbeiter erwischt. Roman ist Vermesser und gehört zu einem Bautrupp, der 1969, nach dem Scheitern des Prager Frühlings, die Grenze zum «eisernen Vorhang» ausbaut. Innerhalb der Baubrigade ist er mit seiner sensiblen, ruhigen Art ein Aussenseiter. Über Alter und Grenze hinweg bahnt sich zwischen den beiden Einzelgängern eine verhaltene Freundschaft an. Julia, von Roman ernst genommen, vermag endlich ihr Schweigen zu brechen. Sie überzeugt Roman, den Verlauf des Grenzzauns entgegen den Plänen über den Tunnel zu verlegen, so dass ein Weg zwischen den Menschen beiderseits der Grenze stets offen bleiben wird.

Gegenüber dem Realismus in der Darstellung von Julias alltäglicher Umgebung nehmen die Episoden von der andern Seite des Tunnels märchenhaften Charakter von poetischer Intensität an. Auch die Motive – Tod eines geliebten Elternteils, Schwierigkeiten mit dem «Stiefvater», Mutprobe, Übergang in eine andere Welt, in der ein Freund gewonnen wird, usw. – verweisen auf den Fundus alter und vor allem moderner Märchen. Damit gewinnt «Tunnelkind» eine Dimension, die ihn über die Altersgrenzen hinweg sehenswert macht. Obwohl die Beziehung zum Fremden und auch Julias zaghafte Annäherung an einen gleichaltrigen Dorfjungen recht kindgerecht geschildert sein dürften, ist das Etikett «Kinderfilm», unter dem der Film teilweise gespielt wird, problematisch. Die sehr realistisch auf die schwierige und komplexe Situation des Mädchens (Tod des Vaters, fremde Umgebung, neuer Freund der Mutter) anspielende Exposition arbeitet zu sehr mit Andeutungen, um von Kindern sogleich erfasst werden zu können. «Mir hat gefallen, dass der Film nicht das übliche Happy-End hatte, da im echten Leben auch nicht alles gut ausgeht», schrieb eine Zwölfjährige, als der Film am 13. Kinderfilmfest Berlin (1991) gezeigt wurde. Und weiter: «Nicht so gut fand ich, dass am Schluss sozusagen alles wieder gut war.» Das diffuse Urteil deutet die Rezeptionsschwierigkeiten eines Kinderpublikums an und gibt Riedlspergers Meinung teilweise recht, dass «Tunnelkind» nicht unbedingt ein Kinderfilm sei. ■



Silvia Lang als Julia

L'amant

Regie: Jean-Jacques Annaud
Frankreich/Grossbritannien 1991

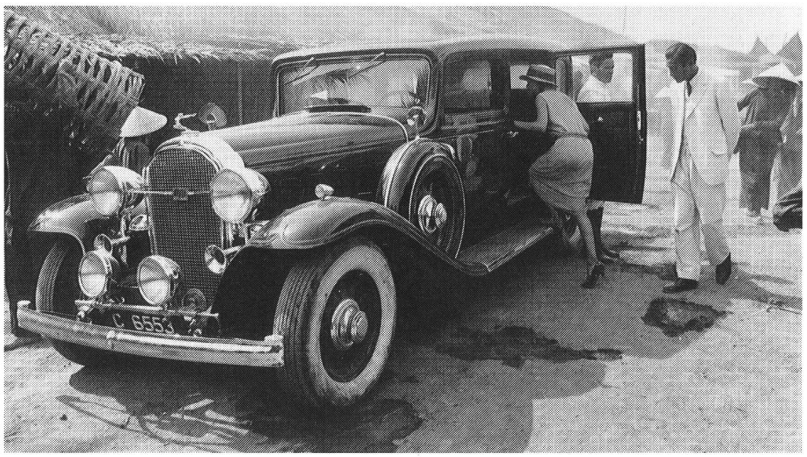
Der Liebhaber

Carola Fischer

Bereits der Vorspann lässt keinen Zweifel offen: Eine Feder kratzt über Papier, eine Erzählstimme im Off (diese brüchige Stimme der Jeanne Moreau ist das Erotischste an diesem Film, der mit Nacktheit nicht geizen wird) signalisiert, dass es sich hier um eine Literaturverfilmung handelt, ein Genre, an dem schon viele gescheitert sind. Aber wir wollen nicht vorgreifen.

Jean-Jacques Annaud ist zwar ein Verrückter des Kinos, aber keiner, der im Verborgenen schafft, wie z. B. Stanley Kubrick. Er liebt es, wenn alle Phasen seines kreativen Prozesses publizistisch ausgewertet werden. Seine Filmprojekte sind immer bestens dokumentiert, in Wort und Bild.

Fast unmöglich also, sich das Endprodukt unvoreingenommen anzuschauen. Was wurde da für Geld und Zeit investiert. Die Suche nach der Hauptdarstellerin erinnert an die Zeiten, da David Selznicks Suchtrupps die Staaten nach einer Scarlett O'Hara durchkämmten. Und so wie der Zufall Selznick dann Laurence Oliviers Geliebte über den Weg laufen liess, so zufällig stiess Annauds Ehefrau Laurence in einer Modezeitschrift auf die 17jährige Jane March, in deren Gesicht der Regisseur fand, was er zuvor bei 150 Live- und 500 Videobegegnungen vergeblich gesucht hatte: die Ähnlichkeit mit dem Jugendfoto der Duras, verbunden mit einer Ruhelosigkeit und Intensität des Ausdrucks, «der ihm eine Gänsehaut» verursachte (alle Zitate sind dem Presseheft entnommen). Welche Gefühle ihn überflutet haben mögen angesichts des



Morris Léon Bollée, dieser Prachtslimousine (nach monatelanger erdumspannender Suche in Seattle gefunden), kann man sich ausmalen, wenn man sich vergegenwärtigt, welchen Wert der ehemalige Werbefilmer auf den äusseren Schein der Dinge legt.

Die erste halbe Stunde des Films ist auch tatsächlich beeindruckend. Wenn unser Blick auf die träge dahinfliessenden, braungrauen Wassermassen des Mekong und das geschäftliche Treiben der Einheimischen an dessen Ufern fällt, wenn man die vor sich hindampfende Vegetation sieht, das feuchtheisse Klima von der Leinwand fast in den Saal herüberschwappt, dann überwältigt einen das Gefühl, Zeuge zu sein, dann will sich da etwas von der Magie der Bilder einstellen, die Marguerite Duras bereits mit ihrem Text in unseren Köpfen heraufbeschworen hat: «Wir leben in einer einzigen heissen Zone der Erde, kein Frühling, keine Wiederkehr.»

Gleichzeitig erwacht eine leise Skepsis, weil man diese Landschaft, diese Menschen in Dokumentarfilmen bereits gesehen hat. Nicht ganz, denn dieser schöne alte Dampfer wurde von einem anderen Erdteil hierhergebracht, und dann ist da noch die durch Drehberichte untermauerte Gewissheit, dass das wahre Leben im vietnamesischen Hafen über Tage hinweg angehalten worden ist. Nein, was sich hier vor unseren Augen abspielt, ist mit 5670 vietnamesischen und 1662 russischen und französischen Statisten in Szene gesetzt worden. Kein Cinéma vérité also, sondern Fiktion, die auf Authentizität abzielt, gestaltete Wirklichkeit. «Der augenscheinliche Realismus, die Sorgfalt ... die jedes Bild bestimmen, dient lediglich dem kohärenten Erzählen» (Annaud).

Die akribische Sorgfalt, mit der sich der Regisseur an Beschreibungen der Autorin hält, ist in der Tat verblüffend. Da ist der rosenholzfarbene Männerhut, das verblichene Kleid aus Rohseide, der von ungeschickter Hand aufgetragene Lippenstift ...: Auf der Leinwand ist sie Fleisch geworden, die Fünfzehnjährige,

die die Schriftstellerin einmal gewesen ist oder behauptet, gewesen zu sein. So lässt sich die Umsetzung des Romans der Duras durch Jean-Jacques Annaud tatsächlich beschreiben: Ihre Worte sind Fleisch geworden. Auf der Strecke geblieben ist bei dieser dem Äusserlichen verhafteten Adaption der Geist des Buchs. Die Unmittelbarkeit, mit der uns die Autorin einen Einblick gewährt in die Gefühlswelt dieses jungen Mädchens. Eine Fünfzehnjährige, die die Kühnheit besitzt, ihre erste körperliche Liebeserfahrung mit einem älteren Mann «das Experiment» zu nennen. Eine Fünfzehnjährige, die – unter der tropischen Sonne früh gereift – unbewusst über das Wissen verfügt, das sie in der Beziehung zu dem erfahrenen Liebhaber zur Überlegenen macht. Ein geheimnisvolles, verwirrendes, faszinierendes Buch.

Aus diesem Stoff ist ein Stück konventionelles Kino geworden: die Romanze eines frühreifen weissen Teenagers mit einem unglücklichen reichen Chinesen auf dem exotischen Hintergrund der französischen Kolonien in Indochina. Gerade der junge Hauptdarstellerin gelingt es nicht immer, diese Mischung aus Neugier, Lust, Habgier, diese erste Erfahrung weiblicher Machtausübung in einer sexuellen Beziehung, auszudrücken. Annaud spricht davon, wie es ihn gereizt habe, in die Gefühlswelt einer Frau einzudringen, das Wagnis einzugehen, einen erotischen Film zu machen. Sein Reich der Sinne besteht aus zwei schlanken, goldenen, schönen Körpern, die sich in einem in blauem Grundton gehaltenen (welch eine Herausforderung angesichts der Tatsache, dass «Blau die schlimmste Farbe für die Haut ist» ...) Raum paaren. Wie Annaud das filmt – ästhetisch, antiseptisch, austauschbar –, wird dieser «amour fou» zu einem banalen körperlichen Akt.

Nichts von der inneren Spannung, die diesen Roman so faszinierend macht, kommt in dem Film zum Tragen. Wo es um die Darstellung von Erotik geht, spricht Annaud von kurzen Brennweiten, «um nah an den Körpern, der Ehrlichkeit des Fleisches zu sein». Sein Scheitern an diesem Stoff resultiert aus dem Irrtum, Wirklichkeit mit naturgetreuer Abbildung zu verwechseln. Die grossporige Nahaufnahme einer Orange in einem Werbespot mag genügen, uns zu suggerieren, dass diese Orange gut schmeckt; grossporige Nahaufnahmen nackter Körper verraten uns noch nichts über die Leidenschaft, den Schmerz, die Lust. Nah an den Körpern seiner Darsteller ist er schon, aber meilenweit entfernt von ihren Seelen. Alle Figuren des Romans, die die Autorin mit Klarsicht und verzweifelter Liebe schildert wie etwa die Mutter («Ich bin in der glücklichen Lage gewesen, eine Mutter zu haben, die an einer so reinen Verzweiflung litt, dass selbst die lebhafteste Freude sie nicht ganz davon abzubringen vermochte»), werden in dem Film ihrer Seele beraubt. Es erstaunt einen nicht, wenn man liest, dass es bereits im Vorfeld der Dreharbeiten zu einem Zerwürfnis zwischen Marguerite Duras und Jean-Jacques Annaud gekommen sei – die beiden trennen tatsächlich Welten. Annaud war den Menschen näher, als er Bären filmte. ■

Tony Leung und Jane March

KRITIK

Bugsy

Regie: Barry Levinson
USA 1991

Franz Everschor

Amerika – und mit ihm Hollywoods Filmindustrie – besitzt eine lange Tradition der Mystifizierung seiner Geschichte und historischen Figuren. Die Nachkommen der Siedler und Pioniere sind dabei nicht wählerisch. Wer gestern noch ein Gangster war, kann heute schon Teil einer von verklärter Erinnerung überdeckten Geschichtsschreibung sein. Dabei geht die Faszination für singuläre Charakter mit dem Reiz des Verbotenen eine dauerhafte Partnerschaft ein, die aus dem Outlaw Billy the Kid einen verkannten Rebellen und aus den Chicagoer Gangstern der dreissiger Jahre unopportunistische Heldenfiguren macht. Selten reflektieren diese Filme soziale und menschliche Hintergründe, noch seltener artikulieren sie moralische Zweifel, wie sie beispielsweise bei Scorseses «GoodFellas» (ZOOM 19/90) ins Bewusstsein dringen. Barry Levinsons «Bugsy» jedenfalls ist weit entfernt von jener auch nur andeutungsweisen Infragestellung seines «Helden». Diese Eindimensionalität, die das Publikum komplizierten Nachdenkens enthebt, macht wohl einen Teil seines Erfolgs aus.

Benjamin «Bugsy» Siegel (Warren Beatty) hat in Levinsons Film bezeichnenderweise keine Vergangenheit. Bereits zu Beginn des Films wird er als Legende präsentiert, als eine Figur, die fürs amerikanische Publikum ebenso wie Al Capone oder Meyer Lansky keiner Erläuterung bedarf. Ein paar Jahre seines Lebens – während und nach dem Zweiten Weltkrieg – genügen zum Entwurf des Porträts eines selbstbewussten Erfolgsmenschen, dem die Geschichte seinen privaten Egoismus und seine «geschäftlichen» Unlauterkeiten kaum noch als Makel ankreidet. Was den Filmemacher Levinson und sein Publikum beeindruckt, ist die Vision dieses Mannes, dessen hochtrabende Egomanie über alle realen Zweifel hinweg ein Symbol des Amerikanismus wie die Freiheitsstatue und Disneyland geschaffen hat: das Spieler- und Vergnügungsparadies Las Vegas. Bugsys «Geschäfte» dienen weniger dem Aufbau einer Filmhandlung denn dem Aufbau eines Charakters, seine Liebschaften weniger der emotionalen Anteilnahme als der Apostrophierung der Ausnahmemoral, die grosse Männer für sich mit Selbstverständlichkeit in Anspruch nehmen (schliesslich war John F. Kennedy alles andere als ein treuer Ehemann).

Barry Levinson, schon in früheren Filmen ein Meister in der Kreation stimmiger Atmosphäre, reichert das ausschnitthafte Porträt mit einer ebenso ausschnitthaften Beschreibung der Gesellschaft und der Örtlichkeiten der vierziger Jahre an. Der Film delektiert sich an einer nicht enden wollenden Opulenz an den Schauplätzen eines von Prominenz bevölkerten Hollywoods, sorgsam alle anderen Milieus vermeidend, die störenden Einfluss auf den prickelnden Glamour seiner Un-Story haben könnten. Levinson erweist sich aber auch wieder als Meister der perfekten Oberfläche, hinter der die eigentlichen Konflikte allenfalls im Vorbeigehen berührt werden. Von der geschichtlichen Wirklichkeit ist nicht mehr erkennbar, als aus Zeitungsschlagzeilen und aus Siegels sich selbst überschätzender Idee, Mussolini umzubringen, hervorgeht. Es ist die isolierte, keiner historischen Verankerung fähige Illusionswelt der Kriegs- und Nachkriegswelt, die Levinson ausstattungs- und bildschön präsentiert, wie sie das Hollywood-Kino seit je geliebt hat. Das Publikum vermag darin eher die von der Erinnerung verklärten Schwarzweissfilme seiner Jugend als die Wirklichkeit der Zeit wiederzuerkennen. Und jedermann (einschliesslich der amerikanischen Kritik) zeigt sich davon begeistert.

Es soll dem Regisseur (und seinen Stars) beileibe nicht das Talent abgesprochen werden. «Bugsy» enthält eine stattliche Anzahl – für sich genommen – brillanter Szenen. Darunter mindestens eine Sequenz, die Anspruch erheben kann, im Gedächtnis der Filmfans festgehalten zu werden: eine gleichzeitig ironisch und bedrohlich die Befindlichkeit Bugsys summierende Geburtstagsfeier, in der private und geschäftliche Probleme zu einem kleinen inszenatorischen und darstellerischen Meisterstück kulminieren. Doch die Brillanz solcher Einzelszenen, die aufwendige Rekonstruktion der Atmosphäre, die Nachempfindung exemplarischer Beispiele des «film noir» und die lakonischen «One Liners» des Dialogs verdichten sich nicht zu einer in irgendeiner Hinsicht verbindlichen oder auch nur interessanten Geschichte. «Bugsy» ist ebenso aufwendig und hohl wie die Glamourwelt, in der er entstanden ist. Ein Film der verführerischen Oberfläche. ■