

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 44 (1992)
Heft: 8

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>

Mediterraneo

Regie:
Gabriele Salvatores
Italien 1991

Michael Lang

Das Jahr ist 1941, der Umstand der unselige Zweite Weltkrieg, der Schauplatz eine kleine Insel im ägäischen Meer. Dorthin werden acht italienische Soldaten verschickt, für vier Monate, als Aussenposten des Mussolini-Regimes. Der Zug (oder das Platoon, aber anders als im gleichnamigen Vietnam-Film von Oliver Stone keineswegs mit durchtrainierten, mutigen und fast schon selbstmörderisch motivierten Kämpfern bestückt), nimmt das Eiland zusammen mit einem wahrhaftigen Esel in Besitz. Die Führung obliegt einem sensiblen Leutnant, der lieber liest und vor allem gerne malt, sowie einem machohaften, grossmauligen Feldweibel. Allerdings sprechen in «Mediterraneo» – 1992 ausgezeichnet mit dem «Oscar» für den besten ausländischen Film –, die Waffen mehr aus Zufall, denn willentlich, dafür regiert anfangs das ängstliche Herz: Die Insel scheint verlassen – eine Tatsache die sie aber durchaus unheimlich macht.

Aber das gibt sich. Bald richten sich die Militärs häuslich ein, zwei Brüder auf Wachposten beginnen ein Techtelmechtel mit einer wundersam erscheinenden Schäferin, die Resttruppe findet endlich Kinder, Frauen und Alte und integriert sich bald, liebesmässig betreut von einer sehr schönen Dorfdirne, unter der Führung eines weisen Dorfpfarrers in den Dorfalltag. Der Krieg ist weit, das Funkradio bald einmal defekt, die Zeit läuft rasend weiter, und in Gabriele Salvatores origineller Komödie wandeln sich die uniformierten Saulusse immer mehr zu sehr friedfertigen Paulussen, die nichts mehr im Sinn haben mit der fragwürdigen Verteidigung faschistischer Ideale. Im Ge-

Vanna Barba und
Giuseppe Cederna



genteil, der Trupp erfährt erst durch einen versprengten Fliegerkameraden und die anrückenden Alliierten, dass die Kriegspost (zum Glück) lange schon abgegangen ist.

«Mediterraneo», das ist ein gutes Beispiel dafür, wie auch mit kleinen Budgets und einer guten Idee ein interessanter Film entstehen kann. Basis zur vorwiegend heiteren, dennoch mit nachdenklicher Melancholie verzierten Bildergeschichte lieferte das autobiografische Buch «Armata Sagapo» (Armee, ich liebe Dich) eines italienischen Sergeanten aus dem Zweiten Weltkrieg. Gabriele

Salvatores Film gehört durchaus in die Reihe der jüngeren Autoren wie Giuseppe Tornatore («Cinema Paradiso») oder Daniele Luchetti («Il portaborse»), zu einer Strömung des italienischen Kinos, die sich abwendet vom zwar kommerziell interessanten, aber hirnnarmen Hauruck-Sauglattismus und sich einer sehr sympathischen Erzählform zuneigt, wo Charme, Humor und tieferer Sinn aus dem unspektakulären, fast stillen und poetischen Zusammenklang anrührender Charaktere wächst. Etwas, das den italienischen Film in seinen besten Werken schon immer ausgezeichnet hat. ■

Les amants du Pont-Neuf

Regie: Leos Carax
Frankreich 1991

Die Liebenden vom Pont-Neuf

Carola Fischer

Berlinale 1992. Im hässlichen, uninspirierenden Murnau-Saal des Pressezentnums – bis auf den letzten der unbequemen Stühle besetzt – herrscht eine erwartungsvolle Stimmung. Kein Wunder, bereits in seinem Entstehungsstadium hat dieser Film Geschichte gemacht. Alle hier wissen, da hat ein Besessener des Kinos (nicht unähnlich wie Francis F. Coppola mit «Apocalypse Now») seinen Wahn ausgelebt, einen Traum verwirklicht. Als die Verletzung des Hauptdarstellers die bewilligte Drehzeit von drei Wochen auf dem wegen Reparaturarbeiten für die Öffentlichkeit gesperrten Pariser Pont-Neuf unterbrochen hatte, liess Carax die ursprünglich nur für Nachtszenen gedachte Kulisse in der Nähe von Montpellier als massstabgetreues Tagesdekor nachbauen. Während des gigantischen Unterfangens, auf dem sumpfigen Boden der Camargue einen Teil von Paris zu erstellen, ging zwei Produzenten das Geld aus. Erst mit Hilfe von Frankreichs Kulturminister Jack Lang und einem dritten Produzenten, Christian Fechner, gelang es schliesslich, den dritten Spielfilm dieses als Wunderkind gefeierten Erneuerers des französischen Kinos zu Ende zu bringen. Bilanz: Drei Jahre Drehzeit und stolze 130 Millionen Francs Produktionskosten. Selten hat einer so schnell den Gipfel erklommen: Mit seinem spröden

ersten Schwarz-Weiss-Film «Boy Meets Girl» (1983) hat der damals 22jährige Ex-Mitarbeiter der Cahiers du Cinéma (die für «Les amants du Pont-Neuf» eine Sondernummer herausgebracht haben) in Cannes bei den Kritikern Furore gemacht, mit der darauffolgenden düsteren Aids-Parabel «Mauvais sang» (1986) sich eine grosse Gemeinde geschaffen. Ich gehöre nicht dazu.

Die ersten Bilder überrumpeln mich: Ein junger, krank aussehender Mann, Junkie oder Alkoholiker, der sich kaum auf den Beinen halten kann, wankt über die nächtliche Strasse, stürzt. Ein Auto fährt ihm über den Fuss, verletzt bleibt er liegen. Ein Mädchen mit Augenklappe läuft vorbei. Er wird von einem Bus aufgelesen, abtransportiert inmitten anderer Elendsgestalten, Frauen und Männern, deren Kaputtheit die Altersunterschiede verwischt. Ausgemergelte oder aufgedunsene Körper unter Duschen, die wie Vorhöfe zu den Gaskammern aussehen. Nach Nanterre (Carax präsentiert ein Stück französische Wirklichkeit, die Menschen und der Ort sind echt) werden die Pariser Obdachlosen für die Nacht verfrachtet. Natürlich muss ich an die Zürcher Pläne denken, alle Platzspitz-Junkies nachts in periphere Zivilschutzanlagen zu transportieren...

Es ist eine apokalyptische Wirklichkeit, in die Carax seinen Hauptdarsteller

Denis Lavant versetzt, der wie in den vorangegangenen Filmen Alex heisst, und dessen frappierende Ähnlichkeit mit Carax ihn unschwer als das Alter Ego des Regisseurs erkennen lassen (Vgl. Carax-Porträt S. 2). Meine Skepsis verliert sich. Das ist Kino, denke ich begeistert, lasse mich mitreissen von den Bildern, Stimmungen, Farben, Tönen. Zwei Stunden lang. Ein Feuerwerk filmischer Ideen, eine Enzyklopädie filmischer Zitate auch, von Vigo bis Godard. Von der Bilderflut mitgerissen, glaube ich diese verrückte Liebesgeschichte zwischen dem hinkenden Strassenkünstler und Feuerschlucker und der ihrem bürgerlichen Hause entflohenen, unter einer seltsamen Augenkrankheit leidenden Malerin Michèle.

Dieser autistische Alkoholiker, der nur den chemischen Schlaf kennt und mit der Beharrlichkeit eines räumigen Strassenkötters um die Liebe des langsam erblindenden Mädchens kämpft, ist fast grausam in seinem Liebesanspruch. Während sie verzweifelt versucht, sich mit dem Rest ihrer schwindenden Sehkraft die Welt einzuverleiben, sehnt er den Tag herbei, da sie in völliger Blindheit von ihm abhängig sein wird. «Du wirst mein weisser Stock, mein Hund sein», sagt sie zu ihm, und im nächsten Augenblick wird er das Plakat mit ihrem Gesicht entdecken, das ihr Heilung ver-



**Juliette Binoche
und Denis Lavant**

heisst. So jäh kann der Absturz aus den Höhen des Glücks in die Tiefe der Verzweiflung sein. Und so gemein kann das Leben sein: Nachdem Alex alle Plakate verbrannt hat, dabei sogar den zufälligen Tod eines Menschen in Kauf genommen hat, und Michèle erleichtert und glücklich in die Arme schliesst, löst seine Umarmung den Kontakt im defekten Kofferradio aus, das sie in der Hand hält. Während Michèle aus dem Radio vernimmt, dass eine Operation ihr Augenlicht retten kann, und von einem Hoffnungstaumel erfasst umhertanz, steht Alex vor einem Scherbenhaufen.

So wie Carax seine beiden Hauptdarsteller, Juliette Binoche und Denis Lavant, durch emotionale Höhen und Tiefen hetzt, taucht er auch den Zuschauer in ein Wechselbad der Gefühle. Der Rohheit und Härte der Eingangsszenen folgen ekstatische Bilder der Lebensfreude wie die Wasserskifahrt Michèles unter den Brücken der Seine hindurch, während eines gigantischen Feuerwerks. Beim er-

sten Mal sitzt man vor der Leinwand wie ein überreich beschenktes Kind vorm Weihnachtsbaum. Carax erscheint als Magier, der Bilder und Töne mixt, dass einem vor lauter Sehen und Hören das Denken vergeht. Als ich den Saal verlasse, fühle ich mich aufgenommen.

Das verflixte zweite Mal. Nicht nur, weil Berlin vier Monate und viele Filme zurückliegt: Ich misstraue der Erinnerung. Die Bilder sind die gleichen geblieben, meine Gefühle nicht. Ich hebe nicht ab. Es ist, als ob sich hinter den wunderschönen Bildern plötzlich eine Leere auftut. Ein genauerer Blick auf die Figuren offenbart die Schwächen des Films. Ich beginne, an der abgehobenen Geschichte zu zweifeln. Der Zusammenprall von Rive Gauche und Rive Droite wirkt plötzlich plump, hier der Aussen-seiter ohne Vergangenheit, fast monströs in seiner Sprachlosigkeit (immer noch beeindruckt mich die Körperlichkeit von Lavant), dort die Tochter aus gutem Haus, die sich erst in den Abgrund stürzt,

wenig später in ihre bürgerliche Existenz zurückkehrt und mit Alex bis zum Schluss ein undurchschaubares Spiel spielt. Die Gestalten wirken auf einmal hohl, ihnen fehlt eine innere Notwendigkeit. An ihnen haftet die Künstlichkeit synthetischer Produkte. Sie sind die Geschöpfe eines Mannes, der Filme besser als die Menschen kennt, eines Mannes, der vom und für das Kino lebt. Die Dialoge wirken wie Behauptungen einer inneren Wirklichkeit. Die Emotionen sind keine wirklichen Gefühle, nur Kicks. Der Film ist wie eine Droge, beim ersten Mal kann man ihn wie im Rausch erleben, beim zweiten Mal bleibt die schale Bewunderung für ein perfekt konstruiertes Kunstwerk, das letztlich für sich allein steht, oder als Denkmal für seinen Schöpfer, «der schon zu Lebzeiten sein eigener Mythos sein will», wie Jean-Pierre Dufreigne in seinem Offenen Brief an Carax schreibt (Express, 11. Oktober 1991). Ein Film zur Zeit, aber nicht für die Ewigkeit. ■

Edward II

Regie: Derek Jarman
Grossbritannien 1991

Antonio Gattoni

Im Liebesgebälk des englischen Königshauses wurmt es nicht erst seit Fergies und Lady Dis Tagen. Zu Beginn des 14. Jahrhunderts war ein König an der Macht, der die Unkenrufe der kirchlichen Moralhüter weit mehr provozierte als die publicityträchtigen Trennungsspiele der heutigen Kroneträger. Eduard II. (1284-1327, ab 1307 König von England) war wenig begeistert von seiner zweiten Gattin Isabella von Frankreich, dafür umso mehr von seinem Intimfreund Gaveston. Die offen gelebte Homosexualität der beiden inspirierte Christopher Marlowe (1564-1593), einen Zeitgenossen Shakespeares, zu dem historischen Drama «Edward II». Marlowe hat mit seinen kühnen historischen Stücken das Vorbild für Shakespeares Königsdramen geliefert, geriet dann aber wegen seines frühen, gewaltsamen Todes in Vergessenheit. Sein «Edward II», 1591/92 entstanden, kam nach einigen Aufführungen in die Mühlen der Zensur und wurde erst in unserem Jahrhundert wieder für die Bühne inszeniert. Das einzig erhaltene Exemplar der Erstauflage befindet sich übrigens in der Zürcher Zentralbibliothek. Derek Jarman, der «poète maudit» des modernen englischen Kinos und einer der wenigen, die sich bisher hartnäckig dem Kommerzkino verweigert haben, hat nun Marlowes «Stoff», aus dem die Könige sind, verfilmt und in grandios-kongenie Bilder umgesetzt. Verglichen mit Greenaways barock-öder Shakespeare Verballhornung («Prospero's Books», ZOOM 23-24/91) im Stile eines Auktionskataloges für Leute, die gerne im "Schönen

Wohnen" blättern, ist Jarmans «Edward II» ein Beispiel für tiefsinniges, leidenschaftlich-intensives und formal geschlossenes Kino der siebenten Art.

Dass klassische Dramen noch heute ihre Aussagekraft haben, unterstreicht Jarman, indem er die Essenz des Stückes herausarbeitet, und diese ist – wie sollte es anders sein – der Mensch und seine Leidenschaft, ein Thema, dass trotz zivilisatorischen Errungenschaften wenig an Aktualität eingebüsst hat. Macht oder Liebe, das ist hier die Frage. Eduard zieht die Liebe – und dazu noch die gleichgeschlechtliche – der Macht vor. Damit erzürnt er nicht nur seine Gattin Isabella, die sich um ihre Queenprivilegien samt Beischlaf geprellt fühlt, sondern auch Adel und Kirche, die sich ob der dreisten Bevorzugung des einem niederen Stande angehörenden Jünglings Gaveston gedemütigt vorkommen.

Jarman reichert das Elisabethanische

Drama mit neuzeitlichen Elementen und aktuellen Bezügen an. Mortimer, der Populist und Gegenspieler des Königs, tritt einmal als Anführer der Polizei, ein andermal als Militarist auf, in Uniformen gekleidet, die aus der heutigen Zeit stammen. Und Isabella, mit der er sich gegen den König verbündet, nimmt mit fortschreitender Machtgier immer mehr die Züge Margaret Thatchers an. Das Gleiche gilt für die feudale Opposition, die aus smart gekleideten und snobistisch redenden Establishmentleuten besteht. Politische Vehemenz kommt auf, wenn Jarman die Demonstrationen des Volkes in ein Plädoyer für die Rechte der Schwulen verwandelt.

Ähnlich wie in Jarmans bisher bekanntestem Film «Caravaggio» (1986, ZOOM 4/87) tauchen mit der grössten Selbstverständlichkeit moderne Alltagsobjekte im klassischen Plot auf: Ein Spielzeug-Roboter rollt piepsend über

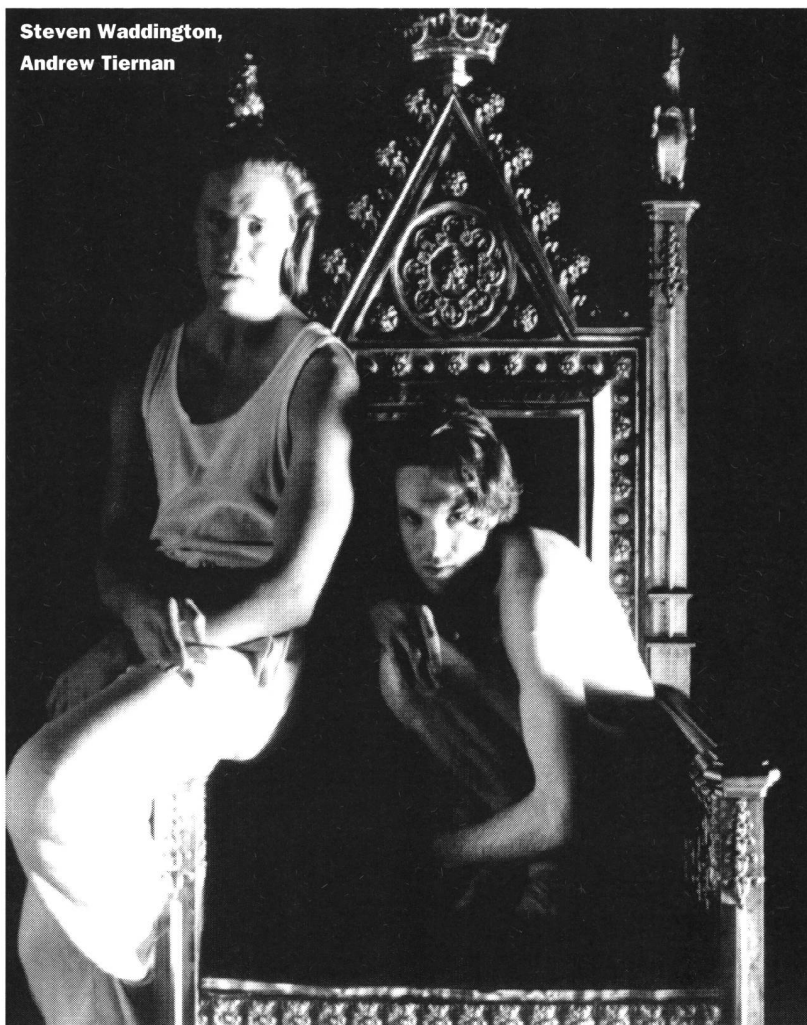


Steven Waddington
und Tilda Swinton

den Boden, es wird Squash gespielt usw. Jarman wäre nicht Jarman, gäbe es nicht diese grandiose Dekorgestaltung, die als Mittel der Verfremdung der Überernsthaftigkeit des Stoffes entgegenwirkt. Der ganze Film spielt in der künstlichen Welt eines labyrinthartigen Kellergewölbes. Vor kahlen Betonwänden agieren die Figuren wie Ikonen ihrer selbst, verloren in der Höhe des entleerten Raumes, ganz dem karg eingesetzten Dekor ausgesetzt. Wenn Gegenstände vorkommen, dann sind es meist Metaphern der Macht wie der gigantische Thron, auf dem Eduard hilflos wie ein Küken sitzt. Trotz starker Stilisierung wirkt Jarmans Film in manchen Momenten roh und brutal. Die blutige Eskalation der Gewalt im zweiten Drittel hätte selbst Shakespeare den Schweiß auf die Stirn getrieben, etwa wenn Isabella dem Bruder des Königs aus reiner Grausamkeit in die Halsschlagader beißt und ihn zu Tode saugt. Verglichen mit «Caravaggio» hat Jarman die angewandten Stilmittel nochmals verfeinert und bis zur Perfektion getrieben. Überhaupt sind die Parallelen so vielfältig, dass man den Eindruck bekommt, Jarman habe seinen «Caravaggio» verbessern wollen. Das Licht ist wieder dieses berühmte «Chiaroscuro» Caravaggios, das von ausserhalb des Bildes, meist von oben, die dunkle Szenerie punktuell erleuchtet und die Posen der Figuren in eine spannungsvolle Abstraktion taucht. Jarman, selber Maler, verfällt allerdings nicht der manierten Leere, dem *l'art pour l'art*, das Greenaway in seinem letzten Film zum Verhängnis geworden ist. Bei Jarman sind die Tableaus in schlüssiger Weise aufeinander bezogen und wachsen durch die geschickte Auflösung in Totalen, Nah- und Halbnah-Einstellungen zu einer dramatischen Linie zusammen.

«Edward II» ist zusammen mit «Caravaggio», für den Jarman sieben Jahre und siebzehn Drehbuchentwürfe brauch-

Steven Waddington,
Andrew Tiernan



te, bis er endlich finanzielle Unterstützung beim British Film Institute fand, eher ein Ausnahmewerk in seiner Filmografie. Die meisten seiner Filme sind eher kleine Filme, Super-8-Filme, fürs Kino auf 35mm aufgeblasen, billig produziert, mit Freunden aufgenommen, und deshalb sehr persönlich und kompromisslos experimentell, wie etwa «The Last of England» (1987), die apokalyptische Vision bürgerkriegsähnlicher Zustände in einem Grossstadtgetto, oder «The Garden» (1992), eine Art Home-Movie über Jarmans neuen «Lebensinhalt», seinen Garten, den er auf seinem Grundstück in der Nähe von Dover liebevoll kultiviert. Seit er weiss, dass er HIV-infiziert ist, hat er sich an diesen abgelegenen Ort zurückgezogen.

«Art is against living», heisst es im «Caravaggio». Heute würde Jarman wohl eher sagen «gegen den Tod». Was ihn am Leben erhält, ist doch gerade die Kunst, und sei es «die Kunst, seinen Garten zu pflegen». «Filme machen, als ob jeder Film der letzte wäre», meinte einmal Bergman. Jarman weiss dies. Eduard, der nach dem Tode seines geliebten Gaveston im Tower landet und dort auf seine Ermordung wartet, beschwört mit seinen letzten Worten den Tod: «Come, death, and with thy fingers close my eyes, or if I live, let me forget myself.» Die Leinwand wird schwarz, und es sind nicht mehr die Worte Eduards, sondern die von Jarman selbst. Doch im Gegensatz zum Stück, in dem Eduard tatsächlich stirbt, lässt der Film das Ende offen. ■

Indochine

Regie: Régis Wargnier
Frankreich 1991

Guido Münzel

«**D**ie Liebesgeschichten der Franzosen erinnern mich an unsere Kriegsgeschichten», sagt eine Asiatin im Film, «sie sind nichts anderes als Wahnsinn, Raserei und Leidenschaft.» «Folie, fureur, souffrance» umschreiben ungemein besser als der eigentliche Filmtitel, um was es dem 1948 geborenen Franzosen Régis Wargnier in seinem dritten Spielfilm «Indochine» geht. Denn die zeitgeschichtlichen Wirren um Indochina und der sich abzeichnende Zerfall des asiatischen Bollwerks des französischen Kolonialismus spielen in diesem Melodrama eine untergeordnete Rolle. Dies, obwohl das Epos in über zweieinhalb Stunden eine Zeitspanne von beinahe drei Jahrzehnten abwickelt, von den frühen dreissiger Jahren bis zur Konferenz 1954 in Genf, dem Zeitpunkt der Auflösung Indochinas und der Anerkennung von Laos, Kambodscha und dem geteilten Vietnam als unabhängige Staaten.

Ausgangspunkt der Geschichte ist ein Zustand kolonialer Herrlichkeit im Jahre 1930 in Conchinchina, dem heutigen Süden von Vietnam: Man veranstaltet Parties und lässt die eigenen Sklaven von der Kautschukplantage im Achter mit Steuermann gegen bleichgesichtige Marinesoldaten antreten. Die Herrin über Kulis und Plantage ist Eliane Devries (Catherine Deneuve), die Ich-Erzählerin, deren Stimme aus dem Off die Ereignisse jener Jahre rekapituliert. Indem sie Camille (Linh Dan Pham), eine verwaiste Prinzessin aus Annam, adoptiert, erwirbt Eliane auch deren Erbe und erweitert ihren eigenen Besitz zu einer der grössten Kautschukplantagen des Landes. Die

Grossgrundbesitzerin verliebt sich leidenschaftlich in den französischen Marineleutnant Jean-Baptiste Le Guen (Vincent Perez). Dieser wiederum wird rein zufällig Zeuge einer Schiesserei, bei der Camille verletzt wird: Nun verliebt sich auch die junge Camille in Jean-Baptiste.

Gut einen Drittel des Films braucht Wargnier allein, um seine Exposition darzulegen. Der Rhythmus der Handlung wird zu dem Zeitpunkt fließender, als sich Camille, einer ihr drohenden Zwangsehe entfliehend, aufmacht, ihren Geliebten wiederzufinden. Der wurde mittlerweile unter selbstloser Beihilfe Elianes auf einen abgelegenen Posten strafversetzt. Mit sicherer Hand führt der Regisseur seine Schauspielerinnen und Schauspieler durch eine mit hunderten von Statisten bevölkerte Kulisse. Die ausgearbeiteten, wenn auch psychologisch nicht völlig ausgeloteten Charaktere und deren gekonnte Interpretation gehören sicherlich zu den Qualitäten dieses Epos.

Gedreht wurde «Indochine» in Malaysia und Vietnam. Beeindruckend sind Eleganz und Ruhe der Bilder von Kameramann François Catonné, doch bleibt der Blick ein europäischer, bis zum Schluss ganz von der äusseren Faszination der asiatischen Lebenswelt gefangen. Vor allem im zweiten Teil trübt dieser Blick das Interesse für historische Differenzierung. In «Indochine» bleibt wenig Platz für eine kritische Haltung gegenüber der französischen Vergangenheit als Kolonialmacht. Das Melodrama tritt ganz in den Vordergrund. Camille verwandelt sich angesichts all des Elends, welchem sie auf ihrer Irrfahrt begegnet, vom Kolonialherrentöchterlein zur Genossin der kommunistischen Widerstandsbewegung. Da wird, es ist ja bloss als Rahmen zu einem fast dreistündigen Liebesdrama gedacht, zuviel angedeutet - in Anbetracht der jahrzehntelangen kolonialen Machtbehauptung Frankreichs in Indochina allerdings wieder einmal viel zu wenig gesagt. ■



Catherine Deneuve
und Vincent Perez

J'embrasse pas

Regie: André Téchiné
Frankreich 1991

Carola Fischer

«**C**e n'est pas l'art, qui m'intéresse aujourd'hui, ce sont les gens», sagt André Téchiné in einem Interview im «Nouvel Observateur». Vielleicht gefällt mir deshalb dieser, sein zehnter, von allen seinen bisherigen Filmen am besten. Er erzählt auf unprätentiöse, fast altmodisch anmutende Weise eine Geschichte, die so alt ist wie die Welt, von einem, der auszieht, das Glück zu suchen, und dabei auf die Schnauze fällt. Paris kann sehr kalt sein. Auf Téchiné war schon immer Verlass, wenn es darum ging, etwas über die Befindlichkeit der französischen Gesellschaft zu erfahren. «Un monde sans pitié» (ZOOM 12/90) nannte Jungfilmer Eric Rochant leicht ironisch vor ein paar Jahren seine lebenswürdige Tagträumerromanze. So könnte dieser Film auch heissen.

Die Pyrenäen sind mit schmutzig grauem Schnee bedeckt, als der 17jährige Pierre sich aus der heimatlichen Enge der Berge aufmacht, um nach Paris zu gehen. Kälte und Schmutz auch in der Stadt, als der Schaffner den Schlafenden weckt. Diese Ankunft im Schlaf ist geradezu symbolisch, denn Pierre stürzt sich ohne jede Vorbereitung mit dem Gottvertrauen eines Weideschafs in den Grossstadtdschungel. Nach eineinhalb Jahren wird Pierre, inzwischen Soldat geworden, sagen: "Paris, das ist schlimmer als die Armee." Und dazwischen liegt die Zeit der ersten Erfahrungen: mit der Sexualität, der Liebe, der Prostitution, der Gewalt. Als der Junge nach Paris kommt, hat er den Wunsch, Schauspieler zu werden, auch wenn er den Namen Shakespeare noch nie gehört hat. Am



Manuel Blanc und
Emmanuelle Béart

Ende verkauft er seinen Körper als Strichjunge. Und weil er dafür einen hohen Preis verlangt, glaubt er, ein Stück Freiheit zu besitzen. Pierre ist ein Geschlagener, aber nie ein Verzweifelter. Er ist ein Fatalist, der die Kraft zum Ueberleben besitzt.

«J'embrasse pas» ist nicht die Geschichte eines moralischen Falls oder des Verlusts von Unschuld, auch wenn Pierre, in der Zeit, da der alternde Schwule Romain (ein wunderbarer Philippe Noiret) ihn einen Engel nennt, diese bezwingende Naivität des Unschuldigen besitzt. Es ist die Geschichte eines Aussenseiters, der ohne das notwendige Rüstzeug für eine bürgerliche Existenz an den Rand der Gesellschaft gespült wird, wo viele seinesgleichen hocken, an denen wir täglich vorbeigehen, ohne uns

die Mühe zu machen, genau hinzusehen. Wenn man so will, ist dieser Film ein Manifest gegen die Gleichgültigkeit, von einem, der einen unverstellten Blick auf die Wirklichkeit hat. In erster Linie aber ist es ein Film, der durch seine Geschlossenheit überzeugt. Die Kamera von Thierry Arbogast zeigt Paris von seiner unwirtlichsten Seite. Wieder benutzt Téchiné das Cinemascopeformat für die Darstellung von Seelenlandschaften. Ein Reigen grossartiger Schauspieler, von Emmanuelle Béart in ihrer Louise Brooks-Perücke über Noiret, der als melancholischer Schwuler eine neue Facette entwickelt, bis zu der Neuentdeckung, den 23jährige Theaterschauspieler Manuel Blanc, der diesem randständigen Provinzler so anrührend Gesicht und Seele verleiht. ■

Twin Peaks – Fire Walk with Me

Regie: David Lynch
USA 1992

Twin Peaks – Der Film

Robert Fischer

Der Kinofilm «Twin Peaks – Fire Walk with Me» erzählt die Vorgeschichte der immens populären TV-Serie «Twin Peaks», die mit dem Fund der in Plastik verpackten Leiche Laura Palmers begann. Traurig, aber wahr: Zuschauerinnen und Zuschauer, die nicht in die innersten Geheimnisse des Mordfalls Laura Palmer eingeweiht sind, werden sich von dem Leinwandwerk hoffnungslos überfordert fühlen. Vorgeschichte hin oder her, der Effekt ist der gleiche, als konfrontiere man einen «Twin-Peaks»-Neuling mit, sagen wir, Folge 13 und 14 der Serie und lasse ihn damit allein.

Die gesamte erste halbe Stunde des Films behandelt sozusagen die Vorgeschichte zur Vorgeschichte, nämlich die Ermittlungen des FBI im Mordfall Teresa Banks, der auf das Konto desselben Killers geht, der später auch Laura Palmer umbringen wird. Die Vorspanntitel liegen auf einem bläulich-weiss schimmernden Hintergrund, welche Assoziationen an den blau-schwarzen, wogenden Samtstoff zu Beginn von «Blue Velvet» (1985) weckt, sich dann aber, als der Titel «Directed by David Lynch» erscheint und die Kamera zurückfährt, als statisch flimmernde Mattscheibe eines Fernsehgeräts entpuppt. Angelo Badalamenti's sanfte Musik, die hier viel bluesiger klingt als in der TV-Serie, wird durch einen ohrenbetäubenden Knall regelrecht abgewürgt: Ein Schlag mit einem Knüppel hat den

Fernseher implodieren lassen; im Off stösst eine Frau einen gellenden Schrei aus, den ein zweiter dumpfer Schlag jäh unterbricht. Abblende. Aufblende: Eine in einen Plastiksack eingewickelte Leiche schwimmt in der Strömung eines kleinen Flusses; darüber wird eine Schrift eingeblendet: «Teresa Banks».

Das Zertrümmern eines Fernsehgerätes als erstes Bild eines Kinofilms, der seine Existenz einer TV-Serie verdankt, ist ein Versprechen: «Vergesst den kleinen Bildschirm, vor dem ihr sowieso immer nur einschlafet», scheint diese Eröffnung zu sagen, «was ihr jetzt sehen werdet, ist Kino.» Wie um dieses Versprechen zu unterstreichen, werden Chris Isaak und Kiefer Sutherland als neue, aus der TV-Serie nicht bekannte FBI-Agenten eingeführt. Aber dann wird das Versprechen doch nicht gehalten. Anfangs schlägt Lynch den Ton einer überdrehten Komödie an, in der einem störrischen Hilfssheriff schon einmal die Nase gewirbelt wird und sich ein tolpatschiger Beamter den Kaffee auf die Hose kippt.

Mit Beginn der Laura-Palmer-Geschichte – alle bislang aufgetretenen Personen verschwinden sang- und klanglos aus der Handlung – ändert der Film dann seinen Tonfall: Die Komödie um einen Haufen skurriler FBI-Figuren wandelt sich zum Drama einer drogenabhängigen Schülerin, die von ihrem schizophrenen Vater erst vergewaltigt und dann ermor-

det wird. Der Peaks-Freak hat allen Grund, sich betrogen zu fühlen: Von einer Chronik der letzten Woche im Leben der Laura Palmer kann keine Rede sein, dafür fehlt zu vieles, von dem man aus der Fernsehserie weiss, dass es in dieser Zeit passiert ist.

Trotz aller Einwände: Lynch wäre nicht der grosse Filmkünstler, der er ist, wenn es ihm nicht auch im «Twin Peaks»-Kinofilm gelänge, ein paar seiner Lieblingsthemen weiterzuentwickeln und eine ganze Reihe erstaunlicher und unvergesslicher visueller Sequenzen zu schaffen. Alle Szenen zwischen Laura (Sheryl Lee) und ihrem Vater Leland (Ray Wise) beispielsweise sind meisterhafte Studien in reinstem filmischem Terror, und erwartungsgemäss arbeitet Lynch in diesem Film mit ähnlich surrealistischen Traumsequenzen wie in der Fernsehserie. Insgesamt gibt es im Film drei derartige Sequenzen: eine am Anfang, eine in der Mitte und eine am Ende. Eine Struktur also, die man von früheren Lynch-Filmen her kennt. Die letzte «Traumsequenz» ist eigentlich weder Traum noch Vision, sondern – ähnlich wie die lange Schlusssequenz der letzten TV-Episode – ein Blick in jenen Raum, der sich gemäss der eigenwilligen metaphysischen Gesetze, die Lynch in «Twin Peaks» aufbaut, irgendwo zwischen Leben und Tod befindet: Laura Palmer, die soeben von ihrem Vater ermordet wurde, sitzt in dem roten

**Sheryl Lee und
Kyle MacLachlan**



Zimmer in einem Sessel, auch der Zwerg und der Einarmige, Leland/Bob und Dale Cooper sind da. Bei Laura zu Hause hing ein kitschiges Bild an der Wand, auf dem ein Schutzengel im Kreise einiger Kinder zu sehen war. Irgendwann hatte Laura entsetzt bemerkt, dass der Schutzengel vom Bild verschwunden war. Im Eisenbahnwaggon erschien Ronette Pulaski (Phoebe Augustine), Lauras Leidensgenossin, deren Schutzengel, der dafür sorgte, das Ronette lebend aus dem Waggon herauskam. Nun, in der langen Schlusssequenz schwebt zu den Klängen von Luigi Cherubinis «Requiem in C-Moll» Lauras eigener Schutzengel von der Decke herab, der sie zuvor anscheinend verlassen hat, und Laura ist auf einmal glücklich und wirkt wie befreit.

Dieser Schluss erinnert an den ähnlich kitschigen Moment am Ende von «Wild at Heart» (1990), wenn die gute Fee vom Himmel schwebt und Sailor an die alles heilende Kraft der Liebe erinnert, ebenso wie an den Schluss von «The

Elephant Man» (1980), in der John Merrick im Tode endlich den Frieden findet, nach dem er sich, mit wehmütigen Blicken auf das Bild mit dem sanft schlafenden Kind, das in seinem Zimmer hängt, immer gesehnt hatte. So betrachtet, reiht sich «Twin Peaks – Fire Walk with Me» auf überraschend nahtlose Weise ein in das Lynchsche Oeuvre: Wie schon in «Eraserhead» (1977), «The Elephant Man», «Dune» (1983), «Blue Velvet» und «Wild at Heart» beschreibt der Regisseur auch hier eine Hölle auf Erden (fast überdeutlich versinnbildlicht durch die lange, laute Disco-Orgie in der Mitte des Films, die ebenfalls in nahezu allen früheren Filmen ihre thematische und strukturelle Entsprechung hat), die sein Protagonist bzw. seine Protagonistin durchqueren muss, um am Ende Erlösung zu erlangen.

Lynch riskiert mit diesem «Kinofilm zur Fernsehserie», sich zwischen alle Stühle zu setzen: Die Fans der TV-Reihe werden viele ihrer Lieblingsfiguren ver-

missen, kaum etwas Neues über die Vorgeschichte des Mordes an Laura Palmer erfahren und dem gemächlichen Rhythmus und den zahllosen liebevollen Details der Serie nachtrauern; die Nicht-Eingeweihten dagegen werden das Kino verwirrt und mit brummendem Schädel verlassen und sich selbst dann düpiert fühlen, wenn sie das eine oder andere stilistische oder ikonografische Motiv aus früheren Lynch-Kinofilmen wiedererkannt haben sollten. Seit drei Jahren beschäftigt sich David Lynch nun schon mit den Bewohnerinnen und Bewohnern des fiktiven Städtchens Twin Peaks. Hoffen wir, dass es ihm möglichst bald gelingen wird, uns mit einem neuen Film, der vielleicht in einer ganz anderen Umgebung spielt, ebenso zu überraschen, zu begeistern und zu verstören, wie mit «Blue Velvet» oder dem ersten «Twin Peaks»-Pilotfilm. ■

Robert Fischer ist der Autor der auf Seite 5 vorgestellten David-Lynch-Monografie.

The Last Wave

Regie: Peter Weir
Australien 1977

Die letzte Flut

Pierre Lachat

Gewiss, kein System ist perfekt, und der Kinoverleih hat selber mit seinen Unzulänglichkeiten zurandezukommen. Aber dass dieser frühe Film von Peter Weir aus dem Jahr 1977 erst jetzt, nach mehreren Ausstrahlungen im Fernsehen, seine Schweizer Kinopremiere erlebt, ist eine vielleicht symptomatische filmkulturelle und -wirtschaftliche Fehlleistung. Allenfalls erklärt sich der bemühende Patzer dadurch, dass Europa damals, gegen Ende der siebziger Jahre, die Entstehung eines Filmschaffens von Weltrang im fernen Australien, das vom Englischen profitiert, nur zögernd bemerken mochte. Und wäre Weir nicht später mit «Gallipoli» (1981) und «The Year of Living Dangerously» (1982), vor allem aber mit den beiden äusserst erfolgrei-

chen Hollywood-Produktionen «Witness» (1985) und «Dead Poets Society» (1989) bekannt geworden, uns würde eines der Hauptwerke jener künstlerisch produktivsten Periode im australischen Film, die bis in die achtziger Jahre hinein dauern sollte, vermutlich heute noch vor-enthalten.

Dabei hätte man auch hierzulande viel eher hellhörig werden müssen, war es doch derselbe Weir, der mit «Picnic at Hanging Rock» schon zwei Jahre zuvor, nämlich 1975, die fragliche Entwicklung in seinem Land einleiten half. In «The Last Wave» bricht das rationale Weltbild, das sich bereits vom ersten dieser beiden frühen Filme des Autors unterminiert sah, praktisch ganz ein. Intuitive Ahnungen, visionäre Träume besetzen vollends das

Terrain. Ereignisketten jenseits von Zufall und Kalkül, auch jenseits des Natürlichen und des Übernatürlichen fügen sich aneinander. Wenn sich der Aborigine Charlie, ein machtvoller Zauberer, nachsagen lässt, er sei eine Eule – und wenn er dann etwas später, mit perfekt beobachteter Verzögerung, auch tatsächlich daherflattert und wissend vom Ast äugt –, dann glauben wir schon nicht mehr, es sei auch nur etwas von dem, was wir sonst so leicht für inexistent erklären, ein für allemal ausgeschlossen. Man muss ja schon ein wenig beschränkt sein, um eine Sache darum als unmöglich zu betrachten, weil sie unverständlich bleibt.

Ohne zu wissen, wie ihm geschieht, hat sich der Zuschauer Grad für Grad mit dem Helden, dem spiessigen Rechtsanwalt Burton, aus seiner gewohnten Beschaulichkeit heraus in einen hochfieberigen und überempfindlichen Zustand hineingesteigert, der nach einiger Zeit der Gewöhnung so etwas wie Überraschung kaum noch weiter zu empfinden vermag. Dieses leere, bieder bebrillte Dutzend-Bleichgesicht von Richard Chamberlain, der sonst ein ziemlich lethargischer und farbloser Durchschnittsschauspieler ist, aber eben gerade als solcher für einmal die richtige Rolle innehat – das sind wir, die kommunen Zivilisierten, die nur noch wahrnehmen, was erhellbar ist, und blind geworden sind für so vieles, was sich dem



**Richard Chamberlain,
Nandjiwarra Amagula**



Zugriff der Vernunft entzieht. Aber Zivilisiert-sein heisst über dem Verschütteten leben, am abgetrennten Ende einer Spur, die in den Ozean zurückweist. «Was bist du, ein Fisch?», wird der tief verzweifelte Burton einmal gefragt, der gegen seinen Willen – und wider alle rationale Einsicht – der Vor- und Urvergangenheit des fünften Kontinents auf die Schliche kommt.

Ein Abriss der australischen Filmgeschichte von Megan McMurchy auf meinem Schreibtisch beginnt vielsagenderweise mit dem Jahr 40'000 vor Christus, als die schwarzen Aborigines von Asien her das Land bevölkert haben sollen. Ihre Nachfahren sind nicht etwa nur einfach noch vorhanden, zum grösseren Teil verelendet und mit Mühe geduldet am Rand der weissen Gesellschaft wie die Indianer in den USA. Sondern die Ureinwohner tragen ihre vierzig Jahrtausende, oder wieviele es immer sind, bis heute auf dem Buckel mit sich herum, wie wenige ihre Art auch noch zählt. Sie ha-

ben überlebt, weil sie bis heute auf ihr magisches, intuitives Wissen bauen, selbst wenn sie, wie es offiziell heisst, ihrer Stammesbanden grösstenteils ledig sind. Wir Rationalisten dagegen erkennen, mit unserer absoluten Trennung von falsch und richtig, am Wesentlichen vorbei. Und gerade uns, den Eroberern nicht nur Australiens, droht möglicherweise der Untergang.

Solches muss der blässliche und eigentlich eher etwas feige Burton im Zug einer schmissigen Schnellschwärze begreifen, die immer zügiger die Geschwindigkeit einer Katastrophe annimmt. Kraftlos, überwältigt, halluzinierend lässt er sich zum Schluss nach unten gegen den Ozean zu sinken und in die Abwässer von Sydney hinab, auf die tiefere Ebene jenes Unbewussten und Verdeckten, heisst das, dessen Wirkung ebenso gefährlich sei kann wie, je nachdem, einer erweiterten Einsicht besonders zuträglich. Dass die australische Millionenstadt

mit ihren weniger als 200 Jahren Vergangenheit kaum anders als Rom ihre prähistorischen Katakomben haben könnte – ja, dass sie sie eigentlich haben müsste, wie schliesslich jeder Ort bei genauerem Hinsehen seine tieferliegenden Schichten mindestens einmal überbaut hat –, das ist das kraftvollste von den vielen poetischen und originellen Bildern und Ideen, die Weir in dem Film entwickelt.

Die Aborigines – was ja wörtlich soviel wie «die Ursprünglichen» bedeutet – waren schon längst da, ehe die andern auf ihren Schiffen hinzukamen. Aber die andern sind gar nicht wirklich anders, so sehr sie's zu sein wähnen. Denn alle sind wir letztlich Ureinwohner. Ungeachtet der Unterschiede können die Menschen ihren Ursprung, auch wenn sie's immer wieder vergessen, gar nicht anders als gemeinsam haben. Doch wird dann eben, früher oder später, unter Schmerzen alles Vergessene wieder erinnert. Burton muss da durch. ■

Batman Returns

Regie: Tim Burton
USA 1992

Batmans Rückkehr

Michael Lang

«**U**nd bist Du nicht willig, so brauch' ich Gewalt», meint Goethe in seinem Erlkönig, und fast scheint es, als habe sich eine der markantesten Comic-Gestalten, gewissermassen der Herr der urbanen Lüfte, das Zitat extrem zu Herzen genommen: Batman. Der Flattermann wurde 1939 (der Zweite Weltkrieg begann, man suchte im freien Amerika nach moralischer Aufrüstung gegen den Faschismus, und sei es nur in Form einer Kunstfigur) vom Zeichner Bob Kane erfunden und schwang sich in jeder Hinsicht zu enormen Höhen empor. Wo und wann auch immer in der düsteren Grossstadt Gotham City, einer Mischung aus Fritz Langs Metropolis und New Yorks Manhattan, eine Schweinerei in Sicht war, ein Spekulant rabaukte, Ganoven ihr Unwesen trieben und Psychopathen lauerten, da war Batman nicht weit. Er kam per Batmobil aus seinem Batcave im Batkostüm und mit Batpower, obwohl er doch eigentlich in Tat und Wahrheit der aufrechte und kritische Bürger Bruce Wayne war. Einer halt, der ein doppeltes Leben führte und nur die Maskerade wechselte, wenn Üble ein doppeltes Spiel spielten, dem mit rechtsstaatlichen, demokratisch-politischen Mitteln nicht mehr beizukommen war.

Kennen wir alles, klar. Dass Batman seit den vierziger Jahren auch den Luft- raum des Films eroberte, erscheint lo-



gisch; dass sich das Fernsehen in den Sechzigern den modernen Robin Hood für eine Serie schnappte, ebenfalls. Im aktuellen Hollywood ist das Geschäft seit 1989 wieder auf grosser Tour. «Batman», unter der führenden Hand von Regisseur Tim Burton nach Original-Kane-Charakteren abgedreht, zeigte den eher unauffälligen, aber mit Fledermaus-Charisma versehenen Michael Keaton als zentralen Helden, den knorrigen Jack Nicholson als Bösewicht Joker und die Blondfrau Kim Basinger als weibliche Gespielin mittendrin. Der Film wurde der sechstgrösste Gelderfolg aller Zeiten, stürzte bei uns aber kommerziell ab, weil eine unkluge PR-Kampagne die Erwar-

tungen hier, wo nicht Batman-Territorium ist, zu hoch geschraubt hatte. Was soll's, der Film war besser als sein Ruf, und jetzt ist «Battie» wieder da, noch düsterer, mit weniger Klatsch-patsch-Aktion, dafür recht gelungenen Dialogpassagen und originellen Manegen für reizvolle, schräge Charaktere. Michael Keaton macht erneut den Ritter von der zum Teil recht traurigen Gestalt, und Komiker Danny De Vito, ein echt zynischer Schalk, gibt «The Pinguin», ein Wesen halb Mensch, halb Watscheltier, das unbedingt Macht mit der Munition des Bösen raffen will und sich doch nur im Netz der Irrungen und Wirrungen des Seins verheddert; ein Mephisto eben, im pin-

guinischen Gehrock. Aber da ist auch noch Akteur Christopher Walken, der sich als Max Shreck (genau: Der Darsteller des Nosferatu in F.M. Murnaus Klassiker hiess Max Schreck!) profiliert, ein gieriger, sadistischer Machtpotenzler, der natürlich einer gebührenden Strafe nicht entgeht und Herrn Batman bald einmal vom Cheminée-Feuer weglockt.

Den drei gestandenen Hollywood-Mannsbildern, dem guten Keaton, dem bösen Walken und dem hässlichen De Vito, zeigt aber eine Dame gewaltig die Krallen: Michelle Pfeiffer als «Catwoman», als Katzenfrau mit mindestens neun Leben, ganz in schwarzem Leder, mit Peitschen und Stiefeln und einem Sex-Appeal vom Verruchtesten, wie es sich gehört. Die Kätzin, im Alltagsleben eine zerstreute Büromaus, mausert sich nächtens zum unbändigen Wildfang mit Kickerboxer-Qualität und reisst Teil

Zwo der Saga, «Batman Returns», aus dem Feuer. Und dies, obwohl die Handlung eher magersüchtig daherkommt, kaum Spannung erzeugt. Allerdings packen die raffinierten Filmer genug Dynamik ins Beziehungsgeflecht der Hauptfiguren, um einen unterhaltsamen Plot zu schaffen. Und, was nicht anders zu erwarten war, sie kaschieren jedes eventuell denkbare aufkommende Gefühl von Nachdenklichkeit angesichts massenhaft aufscheinender Katastrophen mit der bewährten Feile des US-Kommerzfilms grosser Machart: Nichts soll Zuschauerrinnen und Zuschauern allzu feste ans Herz oder in die Magengrube fahren, alles ist eben «just for fun», nur zum Spass, wie im Comic, «ätsch, krach, stöhn, quietsch, bumm, autsch». Darf man darüber froh sein? Man darf. An einer Batmaniade kann die Welt nicht genesen, aber schlechter wird sie auch

nicht, denn alles ist derart durchschaubar und überdreht inszeniert, dass es sofort als wohlkalkuliert gemacht entlarvt wird und Lust auf Fortsetzung macht. Dass Teil drei der Goldesel-Produktion ansteht, ist so sicher wie das «Miau» einer Schmeichelkatze vom Format der Michelle Pfeiffer, denn die «Batman»-Kuh lässt sich noch weiter melken.

Batman ist seit fünf Jahrzehnten beliebt, obwohl eigentlich ziemlich anachronistisch, eine Lichtgestalt, die sich den trüben urbanen Sümpfen entgegenstemmt. Wer weiss, wieviele Stimmen der grüblerische, konservative Einzelkämpfer erhielt, wenn er sich als Bürgermeister oder als Stadtrat zu bewerben beliebt! Flieg, Batman, flieg und schlag zu, wenn's nicht anders geht, das ist die wahre Philosophie, die hinter dem Charakter der Kultfigur döst. Und dies ist immerhin mehr als eine Überlegung wert. ■



«Catwoman»
Michelle Pfeiffer

The Women

Regie: George Cukor
USA 1939

Die Frauen

Lilian Rüber

George Cukor über seinen Film: «'The Women' zu drehen, war wie Direktor eines Zirkus mit drei Manegen zu sein». Vordergründig ist die Anspielung auf die grosse Zahl von Frauen gemünzt, die in "The Women" auftreten. 135 Schauspielerinnen haben bei diesem Grossprojekt 1939, zu Hollywoods Blütezeit, mitgewirkt. Hintergründig schwingt in Cukors Satz jedoch die gleiche Metaphorik mit, die auch zu einem Grundprinzip der filmischen Umsetzung des Themas gemacht worden ist: Frauen sind wie Tiere. Bereits im Vorspann werden die Darstellerinnen über Tiermetaphern eingeführt. Vom Affen über den Fuchs, das Schaf, die Eule, die Kuh und das Pferd wird die ganze Tierwelt bemüht, die den einzelnen Personen bestimmte Charakterzüge und auch äusserliche Merkmale zuweist.

Die Hauptfigur Mary Haines (Norma Shearer) und ihre Tochter eröffnen und schliessen den zoologischen Reigen als

Rehe, der einzigen eindeutig positiv konnotierten Metapher. Joan Crawford als Crystal Allen ist die gefährliche Leopardin und damit auch gleich als Gegenspielerin gekennzeichnet: Sie wird das Reh reissen. Rosalind Russell als Sylvia Fowler ist die Katze. Sie hat die notwendigen Krallen, um sich durch den sozialen Dschungel der New Yorker Oberschicht zu schlagen. Bei der Maniküre erfährt sie, dass der Mann ihrer Freundin Mary ein Verhältnis mit einer Parfümverkäuferin hat. Und schon nimmt die Intrige ihren Lauf. Gemeinsam stossen die Freundinnen Mary mit der Nase auf die Affäre und drängen zu einer Konfrontation zwischen den beiden Rivalinnen, die um den gleichen Mann kämpfen.

Die Sache wächst sich zu einem kleinen Skandal aus, die Situation ist ausserordentlich peinlich, und Mary Haines beschliesst konsequenterweise die Scheidung. Dabei ist sie eigentlich todunglücklich, weil Stephen der Mann ih-

rer Träume ist. So weit kann weiblicher Stolz führen, dass Frauen nicht einmal mehr ihre eigenen Bedürfnisse erkennen. Mary Haines braucht ein Jahr, um sich dessen bewusst zu werden. Als sie erfährt, dass Stephen wegen seiner Ehe mit Crystal Allen, die er als Gentleman nach seiner Scheidung natürlich eingegangen ist, nur noch traurig in seinem Büro sitzt, beschliesst sie, dass sie inzwischen genug gelernt hat: Den Stolz beiseite, die Krallen gewetzt und «dschungelrot» lackiert, stürzt sie sich ins «gnadenlos weibliche» (Verleihheft) Gerangel. Im traditionellen Kampfstil der Frauen benutzt sie Klatsch, Öffentlichkeit und Bosheit, um Crystal auszubooten und Stephen zurückzuerobern.

Die Unterscheidung zwischen «women» und «females» bleibt aber bestehen. Mary Haines, Repräsentantin der ersten Gattung, gibt ihre Redlichkeit, durch die sie sich von der zweiten Gattung absetzt, nicht auf. Sie muss einfach lernen, dass Ehe nicht nur Happyness bedeutet und auch ihr Stolz erst an zweiter Stelle kommt. «After all I got my pride», sagt sie zu ihrer Mutter, die ihr aber erklärt, dass Eheleute in schlechten Zeiten zusammenhalten müssen. Und dass es Stephen sehr schlecht gehe, darauf weise gerade der Ehebruch hin, denn Ehebruch sei dasselbe wie Pocken: eine Krankheit. Männer hätten einfach nie gelernt, mit ihrer eigenen Unzufriedenheit umzugehen. Anstatt sich etwas Neues zu kaufen, was jede vernünftige Frau tun würde, nähmen sie sich eben eine Geliebte und gefährdeten damit eher ungewollt den Ehefrieden.



Joan Crawford (links)



Rosalind Russell

«The Women» ist ein wunderbares Zeitdokument. Die ganze Ausstattung, speziell die im Vordergrund stehenden Kostüme, verströmen luxuriöse, modische Orientierungslosigkeit. MGM's wichtigster Kostümbildner, Adrian (eigentlich Adrian Adolph Greenberg, 1903-1959) zieht alle seine Register. In einer nachträglich eingebauten Modeschau erstrahlen seine Kreationen in Technicolor: ein farbiges Bijou inmitten des traditionellen Schwarz-Weiss. Modeschau, Schönheitssalon, Erfrischungsraum werden als räumliche Domänen der Frauen inszeniert, in denen sie an der

Erhaltung ihrer Figur, ihrer Haut, kurz ihrer Jugendlichkeit und Schönheit arbeiten. Amerika hat 1939 gerade die Wirtschaftskrise überwunden, und Hollywood spiegelt die Freude am Luxus kurz vor den Budgetbeschränkungen durch die Kriegswirtschaft.

MGM lässt seine beiden weiblichen Stars Norma Shearer und Joan Crawford gegeneinander antreten. Die etwas biedere Norma verkörpert den Typ der zufriedenen Hausfrau, die am Kampf der Frauen eher gezwungenermassen teilnimmt. Joan Crawford, mit ihrem schrägen Gesicht, dem grossen Mund und den

grossen Augen, ist ganz Vamp. Wenn sie nach der ersten halben Stunde Filmzeit erstmals ins Bild kommt, erleben wir sogleich ihr spezifisch weibliches Durchsetzungsvermögen. Erwähnenswert ist auch Rosalind Russell in ihrer ersten komödiantischen Rolle. Als Klatschweib par excellence treibt sie die Handlung voran. Ihre Gestik und Mimik sind wunderbar komisch überzeichnet. Zwischendurch erwischen wir sie beim Kaugummikauen, als könnten ihre Kiefer nie stillstehen. Ihre schlagfertigen Antworten und ihre giftigen Spitzen entstammen dem Drehbuch, das Anita Loos und Jane Murn nach endlosen Vorversuchen von Männern endlich zur schnellen und spritzigen Komödie verarbeitet haben. Das Ganze hat zwei Stunden Tempo und lässt wenig Zeit für emotionale Rührung.

Dabei bleibt jedoch die Geschichte in ihrer ideologischen Aussage fragwürdig. Nicht nur, dass Mary Haines lernen muss, dass ihr Stolz nichts wert ist. Das Thema steht per se in Widerspruch zu weiblicher Solidarität. Ein einziges Mal kommt das Gefühl einer Gemeinschaft auf: Im Zug nach Reno, wo sich die Frauen «reno-vieren» lassen wollen, wird das Scheidungsparadies als «die Wiege der amerikanischen Freiheit» gefeiert. Und da kommt doch tatsächlich das Wort «sister» über Marys Lippen: Im Leid entsteht die «sisterhood», die jedoch in dieser Szene durchaus auch lustvolle Anteile hat. Leider ist sie schnell überwunden, und bereits in der nächsten Szene prügeln sich die Frauen wieder um einen Mann. Das identitätsstiftende Ziel einer jeden Frau ist eben nicht weibliche Solidarität, sondern Zugehörigkeit zu einem Mann. So bleibt eine letzte Frage. Warum wird «The Women» 1991/92 aus der Hollywoodkiste geholt – neben Filmen wie «Casablanca» und «Breakfast at Tiffany's»? Was liess darauf hoffen, dass er sich heute gut verkaufen würde? ■

Liebe – einfach kompliziert

Regie: Tula Roy
Schweiz 1992

Ursula Ganz-Blättler

Mit dem «Verliebtsein» fängt es an, das Glück und (so verwünscht man es manchmal) das Elend. Die Gefühle wollen hoch hinaus, der Körper steht einem im Weg, man stolpert über die eigenen Worte, möchte weinen und lachen, und wenn Blicke Romane erzählen könnten, wäre alles kein Problem. Ist es aber doch, denn jeder Annäherungsversuch, ob scheu oder forsch, trägt in sich das Risiko, auf Ablehnung zu stossen. Keine einfache Sache, die erste Liebe.

Schülerinnen und Schüler der Sekundarschule Mettmenstetten haben, zusammen mit den Filmautorinnen Tula Roy, Corinna Glaus und Astrid Schaer, Filmgeschichten rings ums Thema «Liebe» erarbeitet, zu den drei Schwerpunkten «Verliebtsein», «Verhütung» und «Schwangerschaft». Der didaktische Impuls des Projekts, nämlich das Ziel, Aufklärung in einer jugendgemässen Sprache an den jungen Mann und die junge Frau zu bringen, hat dabei nicht auf Inhalt oder Form des Projekts abgefärbt – Gott sei Dank. Dafür könnte da und dort Kritik laut werden, die drei je rund zwanzigminütigen Filmbeiträge würden nicht genug Tiefen der heiklen Problematik ausloten. Auch diese Befürchtung erweist sich beim näheren Hinsehen als unbegründet.

Petra versteht sich nicht besonders mit ihrer Mutter. Statt mit ihr bespricht sie Probleme lieber mit ihrer besten Freundin, Simone. Simone hat einen festen Freund, Pascal, und weiss schon

ziemlich viel über die Liebe. So glaubt sie jedenfalls. Petra hat zwar einen Freund, aber eben hat sie sich in den schüchternen Felix verguckt, und überhaupt ist das mit dem Töfflifreak nichts Ernstes. Felix schaut sich verstohlen nach Petra um – da hat es offensichtlich auf beiden Seiten gefunkt ...

Dies ist die Ausgangslage zu dem einfachen und ach so komplizierten Liebesreigen aus Zürich, Ausgabe 1992. Dass Petra und Felix zusammenkommen, ist keine Frage. Dass Simone und Pascal zusammenbleiben, ist schon etwas unsicherer. Aber schliesslich hat sich auch ein dunkler Schatten über ihre junge Liebe gelegt: Simone wird schwanger. Und damit umzugehen – ja, da kann der Film keine Rezepte liefern und versucht es auch gar nicht. Dafür regt er an, Hilfe zu suchen: bei den Eltern, die aus ihrer Lebenserfahrung heraus vielleicht Rat wissen oder sogar (im besten Fall!) zu trösten verstehen, und beim Arzt (hier ist es, absichtsvoll, eine Ärztin), die auf die verschiedenen medizinischen und juristischen Möglichkeiten, ein Kind zu bekommen oder eben nicht, hinweisen, ohne sich (im besten Fall!) ein Urteil anzumassen.

Schlechter weg als die Eltern und neutrale Auskunftspersonen – wie etwa der Apotheker, der Felix beibringt, wie man unbefangenen Kondome kauft – kommen, aus der Sicht der Jugendlichen, die Lehrer. Sie erscheinen in der Karikatur eines dozierenden Pappkameraden, der

zum Thema «Aufklärung» ungerührt von technischen Dingen redet und leere Worthülsen ins Klassenzimmer schleudert, und im entscheidenden Moment – wenn die schwangere Simone von ganz anderen Problemen reden möchte, und zwar dringend – ein Exempel statuiert und die am meisten betroffenen Schülerinnen vor die Tür stellt. Solche Lehrpersonen gibt's!

Wenn Bilder und Sprache des Films streckenweise eher an einen Fotoroman als an elaborierte Filmkunst erinnern, sollte das nicht weiter stören. Wer als Jugendlicher etwas über die Liebe und seine eigenen verwirrten Gefühle in Erfahrung bringen möchte, greift heute in erster Linie nach der einschlägigen Literatur, die es jede Woche am Kiosk zu kaufen gibt, nach «Bravo» und Konsorten. Da gibt es den Dr. Braun und Dr. Sommer, die Rat wissen, es werden heisse Tips geboten, wie man den süssen Boy von nebenan (das süsse Girl) anmacht, und besonderer Beliebtheit erfreuen sich die Fotoromane einer keimenden Romanze mit (zumeist) glücklichem Ausgang. So banal und stromlinienförmig da die Lebensweisheiten daherkommen – sie treffen, in den Augen der Jugendlichen, den Nerv. Von daher ist es nur legitim, die Sprache (nicht die kommerzielle Grundhaltung!) dieser Hefte aufzugreifen. Wenn das so subtil und unverkrampft, so spürbar herzlich und auch beherzt geschieht wie hier, umso besser. ■

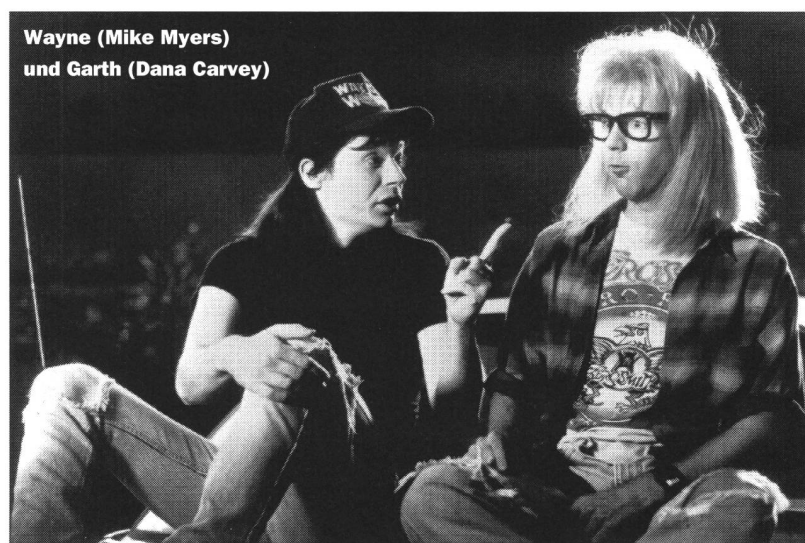
Wayne's World

Regie: Penelope Spheeris
USA 1992

Franz Derendinger

Dem amerikanischen TV-Publikum sind Wayne (Mike Myers) und Garth (Dana Carvey) aus der Unterhaltungsserie «Saturday Night Live» bereits bekannt. Dort treten sie nämlich seit 1989 als Heavy-Metal-Freaks auf, die aus dem elterlichen Keller eine flippige Fernsehshow ausstrahlen: «Wayne's World» eben. Wayne ist dabei der Sponti, ein Stehaufmännchen, dem in jeder Situation der passende Witz einfällt, Garth dagegen der Spasti, der die Welt als einzige Abfolge von Katastrophen erlebt und dem sogar das Vergnügen noch Mühe bereitet. Zusammen veralbern sie die Ikonen unserer multimedialen Zeichen- und Wunderwelt und treffen damit ganz offensichtlich den Nerv der Zeit. Vor der Glotze erhalten die Kids ja auch einen Katastrophenmix serviert, der sie in der Regel so wenig betrifft wie die Dampfwalze die Cartoon-Figur, welche sie eben überrollt hat. Wayne und Garth, die sich Bugs Bunny zum Vorbild genommen haben und quer durch die Versatzstücke von Serien feixen, stellen da in der Tat ideale Identifikationsfiguren dar.

Wie vor ihnen bereits die Blues Brothers sind nun auch Myers und Carvey über «Saturday Night Live» zum Film gekommen. In ihrem Erstling gerät «Wayne's World» zuerst einmal in die Fänge eines schleimig-smarten TV-Produzenten (Rob Lowe), der die beiden Chaoten vom Dienst mit Cash ködert, um ihre Show zu vermarkten. Er will sie nämlich einem Spielhallenbesitzer als Werbe-



forum anbieten, und so ganz nebenbei versucht er, sich noch die hübsche Sängerin (Tia Carrere) unter den Nagel zu reißen, auf die auch Wayne ein Auge geworfen hat. Es versteht sich aber von selbst, dass diese Rechnungen nicht aufgehen: Wayne und Garth stellen den unerwünschten Sponsor während der Show dermassen bloss, dass sie sich gleich selbst aus dem Vertrag checken; und in einem multiplen Schluss – sie nehmen dafür dreimal Anlauf – bringen sie die Geschichte zu einem «Mega-Happy End».

Das ist ganz amüsant, in einigen Momenten sogar wirklich witzig. In Waynes Welt gilt grundsätzlich nichts mehr ernst; Klischees und Idole gerade auch der Rock- und Pop-Kultur werden schonungslos durch den Fleischwolf der Persiflage gedreht. Am augenfälligsten in der Selbstparodie von Alice Cooper, der erst auf der

Bühne den bösen Buben spielt, um dann «back stage» sein Gefolge mit onkelhaften Erläuterungen zur Herkunft von Ortsnamen zu nerven.

Und trotzdem, so ganz scheinen auch die Macher von «Wayne's World» nicht über die Leitdogmen der Protestkultur erhaben zu sein. Der ausführende Produzent Howard W. Koch charakterisiert das Chaoten-Duo als Sprachrohr der Jugend und als Alptraum der Eltern. Mag das erstere durchaus zutreffen, so sind beim zweiten Attribut denn doch einige Fragezeichen zu setzen: Wem tritt eigentlich eine Universal-Parodie wie «Wayne's World» noch konkret auf den Schwanz? Oder anders gefragt: Wer hat Angst vor Bugs Bunny? Alles in allem bleibt das freakige Pärchen wohl doch zu nett, sein Humor zu unverbindlich, als dass er wirklich das Mark erschüttern könnte. ■